



PERFORMANCES COLETIVAS DOS BLOCOS DE ENREDO E DAS ESCOLAS DE SAMBA NAS DISPUTAS NO CAMPO DO CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO: DIÁLOGOS COM OS CONCEITOS SOCIOESPACIAIS

Júlio César Valente Ferreira¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar o processo produtor de diferenças entre os blocos de enredo e as escolas de samba que desfilam na cidade do Rio de Janeiro através de suas performances e associações com redes de apoio e poderes públicos. Como resultado, foi possível delinear um campo performático deste tipo de carnaval, tendo como vetores indutores as mudanças da gramática política municipal no que tange às manifestações carnavalescas e o incremento de políticas públicas e parcerias público-privadas voltadas para a economia do turismo. Com isso, concluiu-se que o gênero performático do carnaval do Rio de Janeiro necessita incorporar cenários voltados para a cultura como expressão de valores, e não somente como recurso, bem como potencializar e espalhar pelo tecido urbano a economia da cultura através de fomentos urdidos pelos poderes públicos.

Palavras-chave: Carnaval. Rio de Janeiro. Performance. Cultura. Turismo.

Abstract: This paper aims to present the process that produces differences between the *blocos de enredo* and the samba schools that parade in the city of Rio de Janeiro through their performances and associations with support networks and public authorities. As a result, it was possible to delineate a performance field of this type of carnival, having as inducing vectors the changes of the municipal political regarding the carnival manifestations and the increase of public policies and public-private partnerships aimed at the tourism economy. With that, it was concluded that the performance genre of the carnival in Rio de Janeiro needs to incorporate scenarios focused on culture as an expression of identity values, and not only as a resource, as well as potentiate and spread the economy of culture through the urban territory through fomentos woven by public authorities.

Keywords: Carnival. Rio de Janeiro. Performance. Culture. Tourism.

Recebido em: 20/08/2020

Aprovado em: 03/09/2020

¹ Doutor em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Professor adjunto do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ) – E-mail: jcvferreira@hotmail.com

Introdução

Como um todo, e aqui, mais especificamente, sobre os blocos de enredo e as escolas de samba, o carnaval pode ser lido através de duas lentes. Para Cavalcanti (1999), a primeira é destinada à dimensão ritual do carnaval e dos desfiles e a segunda às análises histórico-sociológicas. Segundo a autora, estes dois polos podem ser complementares, entendendo que em processos rituais e simbólicos há uma relação entre estrutura e história. Compreender o desfile de uma agremiação carnavalesca² como ritual representa levar em consideração os laços sociais estabelecidos para sua confecção, justificando desta forma os polos em questão. Neste trabalho, somou-se à segunda lente o componente geográfico, entendendo o carnaval também a partir de um enfoque espacial, configurando, por exemplo, no trabalho de Ferreira (2005), lugares carnavalescos³.

Sobre o espaço social, Gupta e Ferguson (2000) alertam que o mesmo não é uma entidade neutra e nele se inscrevem a diferença cultural, a memória e a organização social. Desta forma, o espaço social⁴ é um princípio organizador central, não sendo somente local de interação, mas símbolo de uma ou mais identidades. Para Souza (2013), o espaço social como a superfície terrestre apropriada é apenas uma primeira aproximação, pois a materialidade não esgota a ideia de espaço social. Recorrendo a autores que apontam para uma leitura de viés libertário, como Élisée Reclus, Souza (2017) indica para uma natureza produzida culturalmente e historicamente. Com isto, entende-se que a sociedade não se emula em sua

² Por agremiação carnavalesca, entende-se neste trabalho a formação de uma associação de pessoas que visa participar do carnaval, sendo uma organização cultural sem fins lucrativos, cujo principal objetivo (e que materializa como um produto) é a realização do desfile durante os festejos carnavalescos. O ciclo de vida de um desfile dura no máximo um ano. A arte do carnaval é passageira, pois no ano seguinte um novo desfile com nova temática será apresentado.

³ O autor concentrou seu raciocínio sócio-espacial a partir do conceito de lugar. Esta vinculação de pensamento do lugar com a cultura, não se imbricando na ponderação com outros conceitos da pesquisa sócio-espacial, ainda representa boa parte da reflexão empreendida pela antropologia nestas questões (SILVANO, 2010). Neste artigo, pretende-se estender esta análise ao abarcar outros conceitos no intuito de dialogar com o substrato espacial material, a paisagem e o território.

⁴ Assim como o espaço geográfico, em uma primeira aproximação, corresponde à superfície terrestre, o espaço social, aqui, compreende, também em uma primeira aproximação (e que igualmente precisará ser complementada), à superfície terrestre apropriada, transformada e produzida pela sociedade. (SOUZA, 2013, p. 22)



integridade com a natureza, mas ao mesmo tempo sua existência não prescinde da natureza. Desta forma, Souza (2013) destaca que os entrecruzamentos do espaço social com as múltiplas dimensões das relações sociais levam a uma ampliação do pensamento socioespacial a partir de outros conceitos que deem conta dessa complexidade.

Esta abordagem se opõe diametralmente àquela posta por Geertz (2017), quando afirma que nascemos com o equipamento natural para viver qualquer vida, mas, no fim, vivemos somente uma. Para Ingold (2019), este equipamento (o qual inclui as técnicas do corpo e os hábitos da mente) não está dado, mas é conformado pelas atividades desenvolvidas com ou junto a outros.

Nestas considerações, destacamos a concepção kantiana sobre a relação entre o espaço (vivenciado externamente) e tempo (vivenciado internamente) (SOUZA, 2013), a qual é de grande valia para se entender o carnaval através da lente dos rituais, “esses agregados de condutas e ações simbólicas que, sempre feitos e refeitos no curso do tempo, permeiam a experiência social, conferindo-lhes graça, intensidade e ritmo próprio” (CAVALCANTI, 2014, p. 10).

Concordando com DaMatta (1973), o carnaval é um ritual, pois rompe com a experiência cotidiana e aponta para elementos importantes da ordem social, mediado pelas ideias de encontro e comunhão. Como ritual, DaMatta (1973) entende o carnaval como um rito de calendário, isto é, um ritual de passagem de grupos sociais, referindo-se não somente a uma mudança de posição na estrutura social e de comportamentos permitidos, mas associando à forma com a qual a sociedade em questão organiza seu espaço e seu tempo, compreendendo este mecanismo como forma de coordenar eventos e relacionamentos.

O tempo do carnaval é diferente do tempo do calendário gregoriano e isso é vivenciado no espaço das quadras, sedes, barracões e pistas de desfiles. O desfile e a apuração marcam o final do ano carnavalesco e o início do seguinte, conforme mostram as etnografias empreendidas, como exemplo, por Barbieri (2009), Cavalcanti (2006), Goldwasser (1975) e

Leopoldi (2010). Mas, reduzindo a escala perceptiva, constatamos um período temporal suspenso entre os anos carnavalescos⁵.

Um ritual observado em determinado lugar pode não ter o mesmo significado em outro, pois cada coletividade interfere na prática ritual, cuja compreensão deve ser apreendida etnograficamente (CAVALCANTI, 2014) (PEIRANO, 2001), porém com os cuidados apontados por Ingold (2019) de reconhecer os limites da etnografia, operação essa que possibilita configurar de forma mais clara os contornos da antropologia. O autor acentua que o sucesso da colaboração com profissionais de áreas como a arte, arquitetura, história, museologia, dentre outros, resulta nesta circunscrição mais precisa e mostra que a antropologia não é somente fazer etnografia, considerando as possibilidades de conceber o corpo como um artefato culturalmente trabalhado, e que seja especulativa e experimental, descritiva e analítica.

Sobre a análise dos rituais, uma tendência fomenta-se exatamente do diálogo com outras áreas, preconizado por Ingold (2019) no parágrafo anterior. Trata-se do enfoque dos “gêneros de performances” (SILVA, 2005), que tem priorizado os entrecruzamentos entre os rituais e o teatro como substrato de análise. Para Turner (2010), a performance ombreia-se com a noção de ritual, pois, em ambos os casos, eles são situados em tempos socialmente suspensos, de interrupção da ordem social.

Porém, Taylor (2013) alerta para a multivocalidade da performance, hoje estabelecendo-se desde a arte performática, dramas sociais e práticas incorporadas.

Na definição de Goffman, o “mundo social” é um “palco”, onde os indivíduos humanos se destacam como atores que desempenham papéis preestabelecidos socialmente. Esta “representação de papéis sociais” é orientada de acordo com a expectativa da “plateia” (o[s] “outro[s]” – indivíduo ou grupo –, na qualidade de interlocutor), cujo ator em questão se encontra face a face – e envolve interesses em jogo. A noção de performance, portanto, encontra-se presente nos estudos Goffman com sentido exclusivo de referência a “desempenho de papéis” enquanto

⁵ Ao chegar para a primeira plenária, em 28 de março de 2017, após o desfile e a apuração dos blocos de enredo, uma das primeiras pessoas que encontrei foi o presidente do Bloco Canários das Laranjeiras. Após eu comentar de forma jocosa que o carnaval 2018 tinha começado, ele sorriu e disse que não, pois ainda estava finalizando 2017 com uma das partes mais problemáticas para as diretorias das agremiações: a prestação de contas da verba destinada pela prefeitura a título de incentivo cultural para a preparação e execução do desfile.

um tipo de comportamento “ritual” dos atores sociais na vida cotidiana. [...] Turner preferia manter esta distinção [sagrado / profano] ao operacionalizar com a noção de “performance cultural” [...] no contexto das “sociedades complexas” ocidentais. Nesse sentido, Turner estabelece a distinção entre as “performances sociais” [...] e as “performances estéticas”. (SILVA, 2005, pp. 42-43).

Para Geertz (2017), a noção de cultura é importante nos estudos sobre performance, pois o autor entende a cultura como uma complexa teia de significadas urdida pelos próprios atores sociais na perspectiva de fornecer sentido aos exercícios da vida em nível individual e, também, coletivo. Segundo o autor, é nos acontecimentos cotidianos que se experimenta o sensível, compreendendo assim a cultura como uma realidade dinâmica, tensa e contraditória. Apesar da crítica suscitada por autores como Clifford (2008), do entendimento da cultura como um conjunto de textos, ao avançar nesta reflexão, inserindo as performances como exemplares variantes, adicionam-se cenários como camadas espaciais que as suportam materialmente. Portanto, entendemos que, para Geertz (2017), a interpretação de uma cultura impele um movimento de mão dupla entre a performance como texto (e sua materialidade para ser exequível) e a realidade histórica e social como contexto. Para Silva (2005, p. 50), evocando os estudos de performance de Richard Schechner, o escopo do alcance da performance amplia-se porque “[...] também a “audiência” é “transportada”, pois o ator social, na posição de plateia, é levado a assumir outros papéis diferentes dos que habitualmente desempenha nas interações sociais da vida cotidiana.”

Ao longo das demais seções, trabalharemos com os conceitos de campo e *habitus* de Bourdieu (1989), nos quais identificamos poderosas vias de diálogo com a performance, enriquecendo a proposta analítica do autor para o estudo da dimensão simbólica da realidade social.

1. QUESTÕES METODOLÓGICAS

Para a consecução do objetivo da pesquisa, possui relevância o delineamento, a observação e a compreensão das disputas no campo⁶ do carnaval do Rio de Janeiro⁷. O posicionamento e a atuação de qualquer agremiação carnavalesca neste campo são explicados através da compreensão do processo de construção de sua identidade e do delineamento das forças sociais que os mobilizam e das redes, internas e externas, conforme Bott (1957 apud MAYER, 2010), de apoio que suportam suas atividades, além dos capitais obtidos, cedidos, compartilhados ou perdidos.

Neste campo, também deve ser levada em consideração a representação institucional dos blocos de enredo e das escolas de samba no carnaval do Rio de Janeiro através das entidades representativas destas agremiações junto ao público externo, as quais também possuem a incumbência de gerir as questões necessárias para a consecução dos desfiles⁸. Por fim, como consequência deste conflito de forças entre entidades, devem ser destacados os processos pelos quais passaram os blocos de enredo e que levaram parte deles a se transformar em escola de samba e outros não e suas consequências em suas performances.

A pesquisa iniciou-se em 2014 e sua finalização ocorreu em 2018, voltada para os blocos de enredo, porém com a ressalva de que seria impossível tratar desta manifestação carnavalesca sem estabelecer regimes de alteridade com as escolas de samba (FERREIRA, 2018). Entretanto, ao longo da pesquisa em questão, vislumbrou-se uma série de

⁶ Os conceitos de campo e *habitus* adotados neste artigo são apresentados em Bourdieu (1989) e serão mais detalhados na próxima seção do artigo. Por ora, resumidamente, o campo pode ser entendido como um microcosmo dotado de certa autonomia ao mesmo tempo em que é influenciado e relacionado a um espaço social mais amplo. Por *habitus*, consideram-se as restrições estruturais impostas sobre a ação dos agentes no campo, bem como suas capacidades ativas e criadoras, sendo então produto e condição da posição social ocupada.

⁷ No intuito de evitar a repetição de vocábulos e especificar o recorte espacial, neste artigo o nome “Rio de Janeiro” será indicativo da cidade do Rio de Janeiro. Quando houver a necessidade de se referir ao estado, será adotado o termo “Estado do Rio de Janeiro”.

⁸ Estas entidades formadas pela reunião de agremiações carnavalescas e com funções representativas e gestoras, as quais se identificam como associações, federações ou ligas, serão identificadas textualmente ao longo do artigo como “entidades”.

desdobramentos que não foram possíveis serem tratados com a profundidade necessária para que não se perdesse o foco da investigação no momento em questão.

Como fonte inicial de consulta de dados, optou-se pelas matérias jornalísticas, as quais possibilitaram inicialmente uma configuração primária do campo do carnaval do Rio de Janeiro, tendo clara a preocupação com o que “a imprensa periódica seleciona, ordena, estrutura e narra, de uma determinada forma, aquilo que se elegeu como digno de chegar até o público” (LUCA, 2010, p. 139). Esta consulta foi promovida nas bases de dados mantidas pela Biblioteca Nacional, através da Hemeroteca Digital, e pelo jornal O Globo. Atualmente, ambos contam com acervos digitalizados e busca por palavras-chaves e expressões exatas através de algoritmos de reconhecimento ótico de caracteres.

Também foi promovida a observação participante sistemática das plenárias da Federação dos Blocos Carnavalescos do Estado do Rio de Janeiro (FBCERJ) e da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (AESCRJ)⁹ ¹⁰. Nestas reuniões, além de informes e discussões sobre os processos de negociação e conflito com a Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S/A (RIOTUR¹¹) e outras entidades, havia também o debate

⁹ Até o carnaval de 1984, todos os grupos das divisões hierárquicas das escolas de samba estavam sob o comando da AESCRJ. Para o carnaval de 1985, as principais escolas de samba retiraram-se desta entidade e criaram a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA). Para o carnaval de 2009, as agremiações da segunda divisão hierárquica realizam o mesmo movimento e criam a Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIERJ). Após o carnaval de 2015, após uma série de divergências internas, a AESCRJ encerrou suas atividades e os últimos grupos de acesso (aqueles em que as agremiações pertencentes não desfilam no Sambódromo, principal pista de desfile do carnaval do Rio de Janeiro) passaram a ser geridos pela Liga Independente das Escolas de Samba do Brasil (LIESB) e pela Associação Cultural Samba é Nosso (ACSN), a partir de uma performance conflituosa entre elas. Para o carnaval de 2017, a ACSN deixa de existir e a LIESB assume a gestão de todos os desfiles dos últimos grupos de acesso. Porém, para o carnaval de 2020, surgiu uma nova liga para gerir os desfiles dos últimos grupos de acesso. Trata-se da Liga Independente Verdadeira Raízes das Escolas de Samba (LIVRES). Mais uma vez, os desfiles dos últimos grupos de acesso passaram a ter uma gestão conflituosa através das performances de duas ligas a disputar o mesmo espaço social carnavalesco. No caso dos blocos de enredo, nunca houve qualquer tipo de cisão, sempre seus desfiles geridos pela FBCERJ, desde sua criação em 1965. Para mais detalhes de todos estes processos, os quais se revelam como dramas sociais, na perspectiva de Turner (2013), recomenda-se a leitura do trabalho de Ferreira (2018).

¹⁰ Considerando o surgimento de duas novas ligas após o encerramento das atividades da AESCRJ, as demandas de tempo necessárias para o acompanhamento sistemático das plenárias das duas entidades obrigaram-nos a optar por somente ter contato por entrevistas informais com dirigentes das agremiações e das ligas em questão.

¹¹ Autarquia da Prefeitura da [Cidade do Rio de Janeiro](#) encarregada pela execução da política municipal de [turismo](#) e responsável pela organização do carnaval da cidade.



interno sobre os caminhos a serem trilhados pelas entidades e a partilha das dificuldades vivenciadas pelas agremiações filiadas em manter suas atividades durante o ano e para a montagem do desfile. Também, e não menos importante, era um momento de estar com os representantes das agremiações e da diretoria das entidades, onde valiosas contribuições surgiram a partir de entrevistas informais.

A observação participante estendeu-se aos desfiles realizados durante o período de carnaval, desde o preparo deles até sua apresentação, e aos eventos promovidos pelos blocos de enredo e escolas de samba ao longo do ano. No caso dos desfiles, é possível observar a estrutura atual que norteia os padrões visuais e musicais dos desfiles e as relações estabelecidas entre os desfilantes, as agremiações e o público espectador.

As entrevistas semiestruturadas foram feitas a partir de duas abordagens, sendo a primeira focada em grupos de memórias nas agremiações e entidades e a segunda a partir de entrevistas individuais com profissionais (pessoas com atuação no carnaval e inseridas em algum momento no ambiente das agremiações e das entidades) e ocupantes de cargos públicos (pessoas com passagens em cargos eletivos e/ou funções públicas). As entrevistas foram realizadas durante os anos de 2016, 2017 e 2018. Com relação às agremiações e entidades, as entrevistas foram realizadas nas sedes ou quadras das mesmas. No caso da não existência deste local físico, as entrevistas foram promovidas em bares próximos às residências das/dos participantes. No caso das entrevistas com profissionais e ocupantes de cargos públicos, fui recebido em residências ou locais de trabalho, ocorrendo também o agendamento em bar próximo à residência da/do participante.

Compreendendo o caráter das interações entre os indivíduos em um determinado grupo e seus processos comunicativos como orientadores das recordações, destacado por Halbwachs (1990), e considerando os aspectos relativos ao esquecimento e ao silêncio, formaram-se grupos de memória compostos por duas, três pessoas ou mais, construídos geralmente a partir de negociações estabelecidas entre o pesquisador e os membros dos corpos dirigentes das agremiações e entidades participantes da pesquisa.



Estes grupos de memória foram estruturados para a realização das entrevistas considerando a perspectiva de Halbwachs (1990), entendendo-os como grupos de partilha, sem objetivar uma ação efetiva de intervenção social, mas sim por se caracterizar por partilhar experiências em comum, constituindo assim um tipo de ação comunicativa.

As entrevistas individuais com profissionais visaram possibilitar emergir discursos construídos a partir de pessoas que circulam ou circularam por agremiações e entidades. Trata-se de atores sociais inseridos no campo do carnaval do Rio de Janeiro e que trazem uma perspectiva diferente daquela constatada nas agremiações e entidades pelo fato de não se fixarem em uma delas especificamente. Esta circularidade permitiu identificar e trazer para a pesquisa uma construção narrativa diferente das representações sociais enunciadas pelos grupos anteriormente relacionados (KUSCHNIR, 2003).

As entrevistas individuais com ocupantes de cargos públicos foram consideradas no desenho desta pesquisa, tendo como norte as conclusões postas nos trabalhos de Diniz (1982), Gonçalves (2008) e Zaluar (1985), as quais identificam estes ocupantes como elos importantes entre o poder público e as agremiações e entidades dentro do campo do carnaval do Rio de Janeiro.

2. O CAMPO DO CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO

Ao se destacar as performances coletivas operadas no carnaval dos blocos de enredo e das escolas de samba do Rio de Janeiro, primeiramente se faz necessário estabelecer e compreender a formatação do campo deste carnaval, seus atores e objetos inseridos no mesmo, no intuito de posteriormente melhor estabelecer as potencialidades de posicionamento e movimentação das agremiações e entidades para subsidiar o recorte analítico.

Por campo, a partir da perspectiva caracterizada por Bourdieu (1989), entende-se como um microcosmo dotado de certa autonomia ao mesmo tempo em que é influenciado e

relacionado a um espaço social mais amplo. É um lugar de luta entre os agentes que o integram e que buscam manter ou alcançar determinadas posições. Essas posições são obtidas pela disputa de capitais específicos, valorados de acordo com as características (que se transformam ao longo do tempo) de cada campo. Analisar o carnaval por esta perspectiva impele a pesquisa a dialogar com os conceitos sócio-espaciais (SOUZA, 2013), valorando ambos os aspectos no mesmo patamar e articulados entre si com densidade no decorrer desta investigação.

Para que um determinado campo se configure é necessário que se definam objetos de disputas e agentes prontos para este embate, dotadas de *habitus* que impliquem no conhecimento e no reconhecimento das leis imanentes da contenda, dos objetos de disputas (BOURDIEU, 2003). O *habitus* é definido pelo autor como um conjunto de disposições ativas que constituem a incorporação das estruturas sociais. Mais uma vez, considerando uma forma relacional, o *habitus* traduz um movimento duplo de interiorização e exteriorização, estando na base das distinções verificadas no amplo espectro das práticas sociais, buscando evidenciar os constrangimentos estruturais sobre a ação dos agentes, bem como suas capacidades criadoras e ativas. O *habitus* é um princípio gerador porque é um sistema socialmente disponível de esquemas de pensamento, de percepção e apreciação, sendo então produto e condição da posição social ocupada pelo agente, a qual sinaliza as possibilidades de tomadas de posição, edificadas a partir dos conceitos de estratégias e táticas (CERTEAU, 1998).

As estratégias correspondem a um cálculo de relação de forças empreendido por um agente detentor de algum tipo de poder, o qual postula um lugar próprio, a partir do qual estabelece como base para atuar no campo. As táticas referem-se às ações calculadas determinadas pela ausência de um lugar próprio, atuando nas frestas existentes do projeto totalizador do adversário (CERTEAU, 1998).

A partir das considerações postas ao longo deste item, consideram-se quatro tipos de capitais presentes e em disputa no campo do carnaval carioca.



Em primeiro lugar, tem-se o capital econômico, o qual está ligado à soma dos recursos materiais e financeiros disponíveis. A seguir, considera-se o capital cultural, entendendo-o, a partir de Storey (2015), como o capital originário das práticas vividas e das práticas significantes, o qual pode ser institucionalizado, incorporado ou adquirido. Em terceiro lugar, temos o capital social, o qual representa o conjunto das relações sociais de que dispõe um agente. Por fim, considera-se o capital simbólico, o qual está ligado ao reconhecimento, expresso a partir de uma valoração de viés não monetário.

Remetendo ao capital simbólico, sobre o conceito de tradição, o qual se estabelece como arcabouço para o capital cultural, o mesmo pode residir no universo de significações coletivas as quais inserem os indivíduos e os grupos sociais em uma ordem imutável, necessária e já existente. Este conceito é adotado em diversos discursos dentro do universo do carnaval, sempre no intuito de legitimar protagonismos e ações, os quais estariam no sentido de preservar elementos de autenticidade da manifestação cultural popular (ARAÚJO, 1978) (RODRIGUES, 1984). Entretanto, concordando com Candau (2013) e Sahlins (2004), para a condução desta pesquisa, as tradições não se perpetuam e nem sobrevivem, ocorrendo de fato operações de reconstrução e invenção a partir de uma ação consciente de um grupo social específico no intuito de estabelecer uma determinada hegemonia, a qual seria uma inventividade da tradição (SAHLINS, 2004). Ainda sobre este ancoramento e complementando a afirmação da frase anterior, Santos (1998) destaca que tradição e modernidade possuem significados diferentes em função da posição que os indivíduos ocupam ou que procuram ocupar em uma coletividade, disputando graus de exercício de poder de influência ou de legitimação, internamente e em relação aos demais setores sociais. Por fim, cabe destacar o alerta de Candau (2013) sobre o fato da memória coletiva fincar-se em uma permanência que idealiza uma parte do passado, em um trabalho de inventividade suportado pelas lembranças (as quais também sofrem processos de inventividade e releituras), sendo um passado atualizado no presente.

Desta forma, todo este conjunto configuracional de campo, *habitus* e objetos de disputa são abarcados, ombreando-se com o trabalho de Silva (2005), pela performance social e pela performance estética. Este conjunto fornece os elementos materiais e imateriais que balizam as performances. Elas não são tipos ideais, mas seus elementos são encontrados quando no campo do carnaval ocorrem o desfile e as negociações de capitais e suas redes de circulação, destacando neste artigo aquelas entre entidades e as empreendidas com a municipalidade.

Considerando a realidade institucional das entidades, a existência de duas ou mais sempre representou a possibilidade de conflitos e negociações entre elas e no relacionamento com os órgãos da administração pública, responsáveis pela organização da festa na cidade e que detém o monopólio decisório sobre quais espaços serão destinados às festividades, quem poderá utilizar e o regramento destas concessões (FERREIRA, 2018).

Para o entendimento deste conflito, dois itens são fundamentais nesta análise, os quais são diretamente ligados às relações com os órgãos públicos: a captação de recursos junto aos poderes públicos e o uso/gestão/posse das principais pistas de desfile. Estas relações são destacadas por Gonçalves (2008), as quais são consideradas fundamentais na configuração do campo do carnaval do Rio de Janeiro.

É importante chamar a atenção para o fato de que as redes de relações que formaram a Riotur (*sic*) teceram-se organicamente com as redes do mundo do carnaval. Em termos mais amplos, tais redes fizeram desses lugares ligados aos órgãos públicos espaços de conhecimento orgânico sobre o carnaval. Este é um ponto que merece desenvolvimento, pois parece indicar importantes pistas para o sucesso e o vigor dos desfiles. (GONÇALVES, 2008, p.98).

Esta conformação evidencia que os processos de inversão e neutralização destacados por DaMatta (1997) caminham ao lado das especificidades dos diferentes carnavais no tempo e no espaço histórico e social. Desta forma, sustentado no princípio de que o desfile é a atividade fim das agremiações e baseado nas perspectivas ritualística e histórico-sócio-espacial do carnaval, tendo como norte a proposta de Cavalcanti (1999), a configuração deste campo para os desfiles dos blocos de enredo e das escolas de samba tem como base três princípios.

Em primeiro lugar, destaca-se a dimensão agonística, inicialmente aplicada ao desfile, entendendo o mesmo como um ritual que tem a cidade como palco. Além da dimensão do espetáculo, o ritual representativo do desfile também apresenta um caráter competitivo, onde as agremiações rivalizam entre si com o objetivo de ser a primeira colocada após a apuração das notas dos jurados e controlam esta disputa através de regras determinadas por consenso¹².

Em segundo lugar, há a elaboração de uma estética visual e musical próprias. No caso dos desfiles em caráter de competição, os quais ocorrem em formato de parada¹³, a partir do enredo, articulador expressivo básico, o qual é transmitido através do samba-enredo, fantasias e alegorias, mediando uma tensão entre as dimensões visuais e musicais, em conjunto com a evolução dos desfilantes que seguem em sentido único, conformam as dimensões espetacular e festiva dos desfiles¹⁴. Apesar desta estética aparentemente manifestar somente as questões mais externas de uma agremiação, conforme destaca Leopoldi (2010) e Queiroz (1992), na realidade é também reveladora sobre o que torna a festa possível e aqueles que a constroem e/ou participam como agentes.

Em terceiro lugar, tem-se o engendramento de importantes processos urbanos, os quais encontram nos desfiles um canal de expressão e mediação: (i) a expansão da cidade rumo aos subúrbios e às periferias; (ii) a expansão da participação das camadas médias e populares; (iii) a crescente ocupação da rua como forma de manifestação cultural e de se

¹² Mesmo em desfiles que negam esta dimensão competitiva, alegando possuir caráter amistoso, a dimensão agonística deve ser considerada, pois não somente pode se inscrever internamente ao desfile, mas reflete-se também externamente, pois há as disputas pela primazia no carnaval do Rio de Janeiro, através dos embates (velados ou não) que visam à obtenção de recursos públicos e privados (ou aumento deles) para a consecução de seus desfiles, à ocupação das pistas de desfile situadas nas regiões da cidade com maior diversidade de fluxo de pessoas e grau de participação dos foliões e de incremento de sua relevância no capital simbólico cultural da cidade expresso no carnaval. Neste caso, são as performances destes coletivos que permitem abarcar estes desfiles em uma análise compreensiva do carnaval do Rio de Janeiro.

¹³ O desfile em formato de parada prevê a preparação de uma avenida ou rua para o ritual e nela se destacam locais por onde devem passar os desfilantes, onde deve ficar a plateia e o lugar destinado às autoridades e comissão julgadora. Desta forma, trata-se de um desfile que possui intrinsecamente o condicionamento das relações sociais, inscritas na paisagem.

¹⁴ Cabe destacar que esta dinâmica não é exclusiva dos desfiles em caráter de competição. Existem agremiações que se apresentam em dimensão amistosa, mas que adotam esta estruturação de desfile, com todos ou partes dos elementos descritos.

pensar a cidade; (iv) a construção de redes de apoio, as quais encontram suporte em parceiros oriundos de outras agremiações carnavalescas, órgãos do poder público, pessoas com passagens em cargos eletivos e/ou funções públicas ou através de algum tipo de mecenato, sendo o mais expressivo aquele oriundo dos patronos do jogo do bicho.

3. OS DESFILES COMO PERFORMANCES SOCIOESPACIALIZADAS

Conforme explicita Ferreira (2018), na atualidade, quando se abordam as manifestações carnavalescas de caráter competitivo, o campo do carnaval do Rio de Janeiro resume-se aos blocos de enredo e às escolas de samba. Este recorte é importante, pois a questão da competição é fundamental para se entender estas performances suportadas espacialmente. O *habitus* de quem compete se modifica conforme o espaço onde a contenda ocorre, pois, mudanças nos parâmetros que regulamentam a competição se modificam, como tempo de duração de desfile e dimensões dos carros alegóricos. Mediados por entidades e regulamentos, os concursos traduzem uma linguagem competitiva que conjuga o valor fundamental da igualdade com a moldura hierarquizada característica de nossa sociedade.

O desfile é uma competição de competências visuais e musicais entre agremiações carnavalescas. Desta forma, aqui se utiliza como premissa o conceito de jogo em Huizinga (1990) para se entender a busca pela competição, inclusive no carnaval. Através da noção de jogo, busca-se superar adversidades e atingir metas imaginadas, intuindo o desconhecido e entendendo o misterioso, significando o que o cerca para superar estes limites e construir relações que podem inclusive transcender o natural (HUIZINGA, 1990). Ao envolver agremiações que representam um determinado coletivo suportado pela ocupação de uma parte do espaço social (hoje, não mais em um *continuum* material, conforme postula Appadurai (1996) ao conceituar comunidade de sentimento) em uma competição de competências carnavalescas, o conceito de jogo incorpora performances estéticas e sociais.



Inicialmente, trabalharemos com o conceito de substrato espacial material, o qual Souza (2013) aponta para o espaço geográfico em sua materialidade. Os desfiles ocorrem em espaços, com suas construções e infraestrutura, no formato de parada. Porém, estes espaços não são dotados de uma inércia absoluta, podendo ser transformados para atender demandas sazonais ou permanentes. No caso do carnaval, até a construção do Sambódromo, em 1984, os principais desfiles eram realizados em ruas ou avenidas com o trabalho renovado anualmente de posicionamento de todo o aparato necessário. Após os desfiles, quando também o uso do espaço operava em um tempo suspenso, esta infraestrutura provisória era desmontada e o espaço voltava a funcionar nos parâmetros anteriores. No momento em que um equipamento urbano permanente para o carnaval é construído, todo um substrato espacial material é focado para a festividade. Com isso, uma apreensão visual de algo permanente (mesmo quando não utilizado) e imponente se coloca no espaço urbano, tornando sua ocupação disputada de forma mais acirrada.^{15 16 17}

Para Kátia, que atuou na Direção da Divisão de Certames da RIOTUR (setor responsável pela organização dos desfiles de carnaval) entre 1983 e 1991, o Sambódromo

¹⁵ Cabe a ressalva de que a construção do Sambódromo não representou o fim das demais pistas de desfiles para os blocos de enredo e as escolas de samba. Os blocos de enredo da primeira divisão hierárquica atualmente se apresentam na Avenida Chile, na região central da cidade. As agremiações da segunda divisão e as escolas de samba dos últimos grupos de acesso desfilam na Estrada Intendente Magalhães, no bairro de Campinho, situada na região suburbana da cidade, distante de sua parte central. Todo o substrato espacial material nestas pistas é montado e desmontado ano a ano.

¹⁶ Porém, mudanças no substrato espacial material da Avenida Rio Branco, onde a pista de desfile da região central da cidade se localizava para os blocos de enredo, promoveram este deslocamento para a Avenida Chile. Também, neste período, há o crescimento do carnaval dos blocos de rua, o que demandou ações da municipalidade como o estabelecimento de decretos para a organização destes desfiles, a realização de parcerias público-privadas (onde o substrato espacial material provisório é de responsabilidade dos parceiros da iniciativa privada, os quais se apropriam do espaço público como meio de ações de marketing de seus investidores). Sobre a atuação da prefeitura do Rio de Janeiro em regulamentar o carnaval de rua e inserir esta forma de festividade no portfólio turístico da cidade, recomendamos a leitura dos trabalhos de Frydberg ().

¹⁷ Estas modificações influíram na composição do público que assistia os desfiles dos blocos de enredo no centro da cidade, invertendo a percepção sobre o fato de, hoje, considerar mais proveitoso desfilar na Estrada Intendente Magalhães. Segundo Sabóia, membro da diretoria do Bloco do Barriga: *“O VLT (a obra para a implementação do veículo leve sobre trilhos) acabou com o carnaval da Rio Branco. Não tem sentido o Grupo 1 ser no centro. O pessoal que lá está não é mais o mesmo que frequentava a Rio Branco. É povo de bloco de rua. Melhor seria na Intendente Magalhães, que é mais organizado que o Centro.”*

“foi um marco no carnaval carioca. Agora, tinha um lugar fixo e ele deveria ser ocupado pelas escolas de samba.”.

Sobre a paisagem, ela pode ser trabalhada como o espaço abarcado pela visão do observador a partir de um sentido de estabilidade (SOUZA, 2013). Mas, o próprio autor relativiza esta naturalização, como se a paisagem estivesse mais voltada à pintura do que à ciência. O fato de ser uma forma, uma aparência, significa também que ela pode ser uma construção, e mais uma vez borrando as pretensões epistêmicas de estabelecer condições de contorno fechadas entre o natural e o cultural. Souza (2018) conceitua a paisagem como a apreensão estética do espaço, a qual dá sentido ao lugar, ao território e demanda abertura ao olhar. Ampliando o conceito de paisagem, Cauquelin (2007) destaca que os demais sentidos, além da visão, também possibilitam a construção da paisagem.

As escolas de samba surgem no Rio de Janeiro na década de 1930 como resultante de um somatório de características estéticas de diversas manifestações carnavalescas já existentes em um processo antropofágico (FERREIRA, 2018). A dinâmica que ocorreu com as escolas de samba, três décadas antes, pode ser adotado e transportado para o processo de federalização de certo número de blocos carnavalescos do carnaval carioca, sendo mais tarde identificados no interior da FBCERJ com a denominação de blocos de enredo (FERREIRA, 2018). Porém, agremiações que se identificavam como blocos promoviam este mesmo processo antropofágico antes mesmo da fundação da FBCERJ (em 1965), mas, por vezes, lido pela imprensa e pela academia como repetidora de uma paisagem que seria exclusiva das escolas de samba. Com a criação da entidade, esta leitura paisagística foi potencializada.

O Bloco do “Barriga” de Copacabana, que tem sua concentração na Praça Cardeal Arcoverde, onde abriga mais de seiscentas pessoas, este ano sairá em caráter de autêntica escola de samba, com suas alas femininas e masculinas, diretoria organizada, diretoria de harmonia, enfim, grande modificação, onde tem em sobressalto os outros blocos de Copacabana e Ipanema.’ (BLOCOS, 1961, p. 9)

Bloco, antigamente, era um bando de sujeitos que se juntavam e resolviam sair por aí no carnaval, batendo lata e pulando à toa. Hoje é um negócio mais sofisticado. Quem não conhecer o assunto e estiver na Presidente Vargas às 21 horas, após o desfile dos frevos, vai achar que está vendo escola de samba. Mas serão os blocos [de enredo] do primeiro grupo (BLOCOS, 1972, p. 12)

Sérgio Cabral, conhecido crítico de música popular, ficou surpreso com a decisão do presidente da Riotur, Vitor Pinheiro, de eliminar do carnaval carioca os tradicionais blocos de embalo. [...] Para Sérgio Cabral, nada poderia ser mais infeliz. Os blocos de embalo representam o verdadeiro carnaval dos bairros, e sua presença nas passarelas do samba é mais uma força para os festejos de Momo. Os demais blocos [blocos de enredo] são na realidade uma subdivisão das escolas de samba: - Esses é que deveriam sofrer restrições, pois não se enquadram em nenhum dos casos, isto é, não são blocos, nem tampouco escolas de samba, concluiu. (BLOCOS, 1975, p. 3)

Bloco de enredo já é diferente [na definição posta na matéria por Mário Silva, presidente da FBCERJ]: são blocos, como o próprio nome diz, com enredo. Já têm uma organização semelhante à escola de samba, mas não são pequenas escolas de samba. (BLOCOS, 1978, p. 2)

“Os blocos de enredo eram escolas de samba em escala reduzida, que desfilavam e competiam.” (COSTA, 2001, p. 177). “Embora funcionando como uma *sub-escola de samba*, o bloco de enredo mantém diferenças fundamentais com a escola de samba, pela *presença do estandarte e a ausência de carros alegóricos*.” (FERNANDES, 1986, p. 24; *grifo nosso*). “Nas noites de sexta e sábado desfilam na Intendente Magalhães os blocos de enredo dos grupos de acesso. São grupos pequenos, *protótipos de escolas de samba (...)*.” (FERREIRA, 2008, p. 98; *grifo nosso*). “Os blocos de enredo podem ser definidos como “*mini-escolas de samba*”, uma vez que além das fantasias são confeccionadas também algumas alegorias.” (SANTOS, 2012, p. 21; *grifo nosso*).

A consolidação do modelo proposto pelas escolas de samba ocorre a partir da década de 1960, através do televisionamento ao vivo dos desfiles e da introdução da figura do carnavalesco, profissional responsável pela parte plástica do desfile e possuidor de formação acadêmica e/ou experiência nesta área de conhecimento. Outro fator importante neste processo é o mecenato vindo dos responsáveis pelo jogo do bicho, pois com o aumento dos custos para a montagem de desfiles em padrões cada vez mais exigentes para a vitória na competição carnavalesca, a participação financeira destes mecenas foi de fundamental importância para as mudanças estéticas implementadas pelos carnavalescos (CHINELLI; SILVA, 1993). Este mecenato compensou a pouca diferença entre escolas de samba e blocos de enredo no tocante ao valor monetário repassado pelo poder público e consolidou tal

modelo, diferenciando ao longo do tempo as paisagens dos desfiles de escolas de samba (principalmente depois de criação da LIESA, em 1984, e, em menor escala, da LIERJ, em 2008) e blocos de enredo.

Fazer parte dos grupos das escolas de samba que desfilam no Sambódromo implica na adoção de um padrão de consumo considerado por Ferreira (2008) como economicamente irracional, visto a espetacularização dos desfiles somente alcançada por agremiações que conseguem captar verba com outros agentes, além do público. Este tipo de consumo é denominado por Elias (2001) como consumo de prestígio, destinado a impactar visualmente e reforçar os laços de diferença com as agremiações dos demais níveis da hierarquia competitiva. Esta espetacularização com claro impacto na paisagem do desfile também tem como responsável o substrato espacial material colocado à disposição, o qual difere consideravelmente em termos de proporções geométricas (e, conseqüentemente, do número de espectadores).

Por outro lado, por exemplo, os entrevistados da Escola de Samba Boca de Siri (atualmente na Série B) admitiram que há uma dose de arrependimento de não mais serem bloco de enredo. Segundo Valinho, membro do diretoria: *“desfile de bloco é mais tranquilo de preparar e ter o pessoal da comunidade [...] É um desfile mais solto... Dava muito menos dor de cabeça que agora. [...] O pessoal reclama que fantasia de escola de samba tem que ter mais volume”*.

Sobre as escolas de samba dos últimos grupos de acesso, Anselmo, jornalista especializado na cobertura jornalística do carnaval e profissional desde 2003, pontua que a paisagem apresentada no desfile não credita uma diferenciação em relação aos blocos de enredo:

“Você não consegue juntar 500, 600 pessoas para desfilarem, você não pode ser escola de samba. [...] Hoje não tem critérios. [...] Por incrível que pareça, existem escolas e escolas na Intendente. Existem escolas que mobilizam sua comunidade para a Intendente. Jacarezinho [Unidos do Jacarezinho] é uma. Outras... A gente nem sabe por que está lá... Sei lá o que são...”



Ainda neste conceito socioespacial, também é possível ampliar o estudo da performance através da paisagem sonora. A presença de naipes de instrumentos como tamborins e cuícas impacta na sonoridade da bateria das agremiações em seus desfiles e revelam principalmente o nível de capital econômico para a posse e o capital social para arregimentar instrumentistas. Nas escolas de samba dos últimos grupos de acesso e nos blocos de enredo, estes naipes não são comuns. Quando uma destas agremiações os apresenta, constata-se a percepção do impacto junto aos espectadores por performarem de forma mais animada. Esta apreensão decorre do fato do pesquisador estar inserido na paisagem e a viver pela experiência estética, somente assim fazendo sentido sua análise para Moreira (2012).

Estendendo o entendimento de paisagem sonora para incluir a linguística, acionando também mecanismos da memória social, os entrevistados dos blocos de enredo revelaram que o próprio nome “bloco” já os inferioriza perante as escolas de samba (mesmo aquelas dos últimos grupos de acesso) e os entrevistados das escolas de samba abordaram a questão da mudança de nome após a mudança de estatuto e deixarem de serem blocos de enredo. Segundo Anselmo: *“Tem diferença no sentido em que nós hoje temos duas categorias bem definidas, de que escolas de samba estão acima de blocos. [...] O bloco já é uma coisa pejorativa, né... Quando você vê uma escola de samba ruim, você fala: parece um bloco.”*.

Para Valinho: *“Mas, agora, depois de subir no Grupo B vamos mudar de nome, dar um ar mais sério, para não dar a impressão que os blocos tem”*. De fato, ao chegarem à Série B, o nome Boca de Siri foi alterado para Siri de Ramos. Aliás, outros blocos de enredo quando se transformaram em escolas de samba modificaram seus nomes: o bloco Bafo de Bode transformou-se na escola de samba Renascer de Jacarepaguá e o bloco Mataram meu Gato se transverteu na escola de samba Gato de Bonsucesso. Mas, há exemplos contrários, como a agremiação Difícil é o Nome, que manteve seu nome.

4. PERFORMANCES SOCIAIS E DISPUTAS DE CAPITAIS NAS ENTIDADES

Conforme já mencionado anteriormente, as disputas envolvendo as entidades são de duas ordens: ocupação de pistas de desfiles e captação de recursos. Desta forma, para a obtenção destes capitais, performances sociais são demandadas junto aos órgãos públicos. Negociações deste porte demandam trazer para o debate o conceito de território, mirado pelos vieses da estratégia e da tática.

Para Souza (2013), o território se estabelece em um espaço definido e delimitado por e a partir de relações de poder (espaço que também se faz, simultaneamente, enquanto substrato espacial material e lugar, uma referência e um condicionador das próprias práticas de poder). Estas relações de poder operam então sobre um substrato espacial material.

Considerando o substrato espacial material carnavalesco, quem domina ou influencia quem, e como? O território não pode ser confundido com o substrato espacial material e nem com o lugar, estando entre os ideais de funcionalidade e simbolismo (HAESBAERT, 2012), pois o território não é matéria tangível, mas um condicionador de poderes que só existe enquanto as relações sociais que justifiquem seu estabelecimento permaneçam. Souza (2013) afirma que o verdadeiro motivo condutor do conceito de território é político, e não econômico. Porém, no caso do carnaval do Rio de Janeiro, os territórios carnavalescos são exercidos também para fins econômicos (pois é este capital que permite mais investimento no desfile, em uma espécie de “moto contínuo” relacionando exercício de poder político e captação de recursos financeiros).

Desde a construção do Sambódromo, sua utilização foi objeto de contenda entre as escolas de samba e os blocos de enredo. No ano de sua inauguração, a LIESA é formada e atua na obtenção da ocupação do Sambódromo para instituir seu lugar próprio, na concepção de estratégia em Certeau (1998), o que implicou em lutas para a retirada progressiva de outras manifestações carnavalescas e do enxugamento de divisões hierárquicas de escolas de samba a utilizarem este espaço. Mesmo enfraquecida com a saída das principais escolas de samba, a AESCRJ utilizou sua condição de ter escolas de samba em seu quadro de filiados e, como

a LIESA somente tinha como objetivo organizar o Grupo Especial, valeu-se da tática de preencher as frestas deixadas para ocupar os demais dias do Sambódromo com o máximo de divisões hierárquicas possíveis, porém ainda relegando as últimas para a pista da Avenida Rio Branco (até 2002, quando os últimos grupos de acesso são totalmente deslocadas para a Estrada Intendente Magalhães) (a AESCRJ é afastada do Sambódromo em definitivo com a criação da LIERJ em 2008). Segundo Kátia:

“a gente via os blocos como intrusos neste lugar. [...]. E, graças a Deus, conseguimos tirar o Cacique de Ramos, o Bafo da Onça e o Boêmios de Irajá da Sapucaí logo depois do carnaval de 1984. Só davam dor de cabeça.¹⁸ [...] Aquilo era um espaço das escolas de samba. Eles [LIESA e AESCRJ] sempre acharam que aquilo foi feito para as escolas de samba. Os outros desfilaram ali porque o poder público não tinha evoluído.”.

Em 15 de março de 1983, ocorre a mudança no governo estadual, com Leonel Brizola, do Partido Democrático Trabalhista (PDT), assumindo o posto de governador do Estado do Rio de Janeiro em substituição a Chagas Freitas, do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). Neste período, além da construção do Sambódromo, há uma mudança de gramática política aplicada pela governança no que tange à administração da RIOTUR¹⁹.

A gramática política do clientelismo perdeu força em detrimento de segmentos governamentais apoiadores das gramáticas políticas do corporativismo, a qual se baseia na escolha de atores privilegiados, e do insulamento burocrático, onde os ocupantes de cargos públicos buscam o isolamento da influência política de outros agentes sociais e se ancoram na criação de agenciamentos inertes, como índices de desempenho e indicadores culturais (NUNES, 2003).

A conjunção entre a visualização da cultura como recurso por parte do poder público e a atuação dos mecenas ligados ao jogo do bicho configuraram uma mudança na atuação da

¹⁸ Estes blocos citados pela entrevistada são blocos de embalo, os quais não participam de concurso e não desfilam a partir de um enredo (FERREIRA, 2018). Os blocos de enredo somente são expulsos do Sambódromo no carnaval de 1988.

¹⁹ Cabe ressaltar que o prefeito da cidade do Rio de Janeiro era nomeado pelo governador do Estado até 1985.



prefeitura da cidade do Rio de Janeiro com relação à organização do carnaval, a qual posteriormente impactou nas demais escolas de samba e nos blocos de enredo.

Se, até a criação da Riotur (sic), estas parecem ter sido tendências subterrâneas e não-intencionais, a partir desse momento elas se tornam uma questão aberta, um objetivo explícito nas estratégias dos diferentes agentes envolvidos. Na base desta mudança está uma significativa reorientação no modo de atuação dos órgãos governamentais. Das tentativas de interferência no que era entendido como atividades culturais fundadas no controle (ou pelo menos supervisão) político-administrativo direto, que implicava a alocação de subvenções cada vez mais expressiva, eles passam a conceber suas relações com as escolas de samba no quadro de uma política econômica de turismo que inicialmente transforma as grandes agremiações em prestadoras de serviços e atualmente as coloca na posição de parceiros dominantes em um gigantesco empreendimento fundado na lógica empresarial do lucro. Mas, definitivamente, este não foi um movimento de mão única: as próprias escolas – associadas às organizações de jogo do bicho numa relação que, é bom não esquecer, confere aos banqueiros um poder indiscutível e crescente – se organizam e racionalizam internamente, procuram livrar-se da posição de clientes do poder público pressionando cada vez mais pela autonomia definida em termos econômicos. (CHINELLI; SILVA, 1993, p. 43)

A importância dada pelas agremiações de desfilar na região central da cidade por conta do deslocamento feito ao lugar carnavalesco para onde convergem as pessoas das várias regiões da cidade e os turistas é destacada por Ferreira (2005). Para Ferreira (2008), “[...] acionam categorias muito variadas quanto às vantagens do desfile no centro da cidade: desde as mais práticas como a facilidade de convidar foliões até as mais abstratas como o glamour e a possibilidade de diálogo com setores mais amplos da sociedade” (FERREIRA, 2008, p. 181).

No caso do Sambódromo, outros capitais estavam em disputa. Seu uso permite às agremiações e às entidades as quais estão filiadas a acumulação de capital simbólico por estarem integradas ao rol das manifestações carnavalescas mais importantes do carnaval carioca e ter cobertura diferenciada por parte dos meios de comunicação. Este capital simbólico permite a elas a acumulação de capital social, pois se estimula a rede de apoios pelo fato de se apresentar na região central da cidade e de atrair mais facilmente a atenção da imprensa, e de capital econômico pela maior facilidade de captar recursos por utilizar este local privilegiado, além das verbas auferidas, por exemplo, através dos direitos de



transmissão e publicidade estática (com esta última compondo o substrato espacial material)²⁰.

No nível mais amplo da organização do carnaval, a LIESA se “apropria” do Sambódromo, não só mais um território “nobre”, no centro da cidade, território imbricado com os próprios relatos míticos das comunidades sambistas sobre o nascimento e evolução das escolas de samba [...]. A noção de exclusividade espacial torna-se mais significativa quando se afastam destes locais as menores escolas. (FERREIRA, 2008, p. 65)

No caso dos blocos de enredo, o controle político-administrativo exercido por agentes do poder público pode explicar o grande número de agremiações que surgiram ao longo das décadas de 1970 e 1980. Nesta época, inclusive, situa-se a pesquisa desenvolvida por Zaluar (1985), onde os membros das diretorias dos blocos de enredo deixam clara a existência de um mecenato oriundo de lideranças políticas legislativas com o uso do aparelho público. Porém, com a mudança da política de fomento ao carnaval, a redução do investimento público gerou uma crise cujos efeitos até hoje repercutem na FBCERJ. Em 1988, devido ao não acordo entre a RIOTUR e a FBCERJ sobre o valor a ser pago à segunda pela prestação de serviços no carnaval através dos cortejos e a retirada do desfile no sábado de carnaval dos blocos de enredo no Sambódromo, eles não se apresentaram naquele ano. Por conta deste quadro, somado ao fato de que, desde o carnaval de 1985, as escolas de samba dos últimos grupos de acesso passariam a receber mais verba que os blocos de enredo, tradicionais agremiações filiadas à FBCERJ como Canarinhos das Laranjeiras, Difícil é o Nome e Unidos da Vila Kennedy, dentre outros, solicitaram filiação à AESCRJ, mecanismo este que permaneceu em vigor até o encerramento das atividades da entidade. Segundo Fred, membro da diretoria da AESCRJ, a filiação indiscriminada de blocos de enredo que desejavam se tornar escolas de samba tornou-se recorrente, sendo facilitada pelo fato das escolas de samba

²⁰ Pelo fato da principal divisão hierárquica dos blocos de enredo desfilarem na principal pista de desfile, a FBCERJ pleiteava receber verbas relativas aos direitos de transmissão por televisão. De 1984 a 1987, os desfiles dos blocos de enredo do primeiro grupo eram transmitidos em rede nacional pela TV Manchete, a qual nos demais dias exibia os desfiles das escolas de samba.



da entidade, desde 1985, receberem quantitativos de verba superiores àqueles destinados aos blocos.

Assessor de imprensa de blocos de enredo e escolas de samba entre as décadas de 1970 e 1990 e funcionário da área de comunicação da Divisão de Certames da RIOTUR na década de 1980, Joaquim explicou este impasse:

De 1988 a 1991, fui assistente técnico de carnaval da RIOTUR. Fui porta-voz dos blocos na RIOTUR e era eu quem representava a RIOTUR na Federação dos Blocos. No ano de 1988, eles fizeram uma greve e não queriam desfilar porque o dinheiro era pouco. Eu fui convencê-los a desfilar e fui voto vencido. Falei com o Secretário [de Turismo]: ‘Olha, eles não vão desfilar’. Ele então falou pra pegar esse dinheiro e convocar os blocos não filiados. E vamos fazer o carnaval de rua. E deu tão certo que ninguém se lembrou dos blocos de enredo da Federação dos Blocos. Eles tinham 350 blocos. Eu disse: “Vocês não vão desfilar um ano, quando voltar vai ser mais difícil”. E assim aconteceu. Quando voltaram, de 350, me parece que ficaram 160.

Nesta disputa por conquistas espaciais, os blocos de enredo ao menos conseguiram permanecer com seu primeiro grupo no centro da cidade (transferido para a Avenida Rio Branco). Interessante notar que a FBCERJ sempre operou no sentido de promover o carnaval fora do eixo central da cidade, podendo ser considerada uma estratégia de associação com o poder público no intuito de receber verbas para a promoção de seus desfiles em vários locais da cidade. Este espraiamento no tecido social urbano dos desfiles dos blocos de enredo ao longo das décadas é ilustrado em mapas por Ferreira (2018). As escolas de samba dos últimos grupos de acesso resistiram, mas foram totalmente deslocadas do centro da cidade em 2002 e não mais retornaram, promovendo agora seus desfiles na Estrada Intendente Magalhães.

Nas décadas de 1980 e 1990, consolidou-se a privatização dos desfiles das escolas de samba do Grupo Especial, auxiliada pela criação da LIESA. Somando-se a isto, há sensível redução dos investimentos na promoção do carnaval de rua, afetando os blocos de enredo, os quais desfilavam em diversas pistas montadas pela prefeitura em diversos bairros do subúrbio da cidade (FERREIRA, 2018).

A municipalidade finalizou o processo de privatização do carnaval das escolas de samba do Grupo Especial ao firmar contratos que estabelecem que toda a administração

artística, comercial e financeira do desfile cabe à LIESA e a prefeitura praticamente transforma-se em uma prestadora de serviços ao cuidar somente da organização e preparação da infraestrutura (SANTOS, 2010). Este processo de privatização chegou ao segundo grupo da hierarquia competitiva, onde a LIERJ vem operando em moldes semelhantes à LIESA.

Para exemplificar, refletindo a ideia de “globalização imaginada” tratada por García Canclini (2003), na questão das políticas públicas destinadas às celebrações carnavalescas implementadas no Rio de Janeiro, verifica-se no Quadro 1 que o montante de verba destinado pela RIOTUR às agremiações carnavalescas é distribuído de maneira bem desigual.

Quadro 1 – Verba destinada às escolas de samba e blocos de enredo para o carnaval de 2014.

Grupo de escola de samba	Verba (R\$)	Grupo de bloco de enredo	Verba (R\$)
Especial	1.000.000,00	1	20.000,00
Série A	400.000,00	2	14.000,00
Série B	85.000,00	3	10.000,00
Série C	49.000,00	4	9.000,00
Série D	29.000,00		

Fonte: O autor, 2020

Os impactos da transformação do carnaval do Rio de Janeiro em produto não foram sofridos por todos. Os investimentos privados em cultura sempre estarão condicionados a uma forma indireta de retorno, como incentivos fiscais, comercialização institucional ou valor publicitário, e a transformação da atividade não comercial em comercial (YÚDICE, 2004). Estes investimentos privados somente chegam às escolas de samba do Grupo Especial, sendo que hoje parcela das agremiações da Série A já conseguem captar verbas desta natureza.

Com o sucesso do modelo de desfile das escolas de samba filiadas à LIESA, ocorreu um processo de deslocamento destas agremiações em relação às demais (lembrando que a LIERJ vem seguindo os mesmos passos). Pode-se afirmar, ombreando-se em García Canclini (2003), que houve uma apropriação do principal espaço público do carnaval do Rio de Janeiro

por parte destas escolas de samba e que as mesmas isentaram-se da responsabilidade pelas diferenças ordenadas e estabelecidas por elas próprias na configuração do atual carnaval do Rio de Janeiro.

Considerações Finais

Este trabalho salienta que uma estratégia passível de ser adotada é deslocar o debate da questão identitária/paisagística entre bloco de enredo/escola de samba (principalmente no caso daquelas pertencentes aos últimos grupos de acesso) para a questão do desencontro das políticas de cultura de incentivo ao carnaval implementadas pela prefeitura da cidade, que as gere através de uma autarquia de turismo, e não por sua secretaria de cultura²¹. Desta forma, os blocos de enredo não apenas serão reconhecidos por promoverem desfiles em ambientes fora do espaço central das celebrações carnavalescas (mesmo porque as escolas de samba do grupo de acesso já o fazem). Mas, por outro lado, se o nome “bloco” atribui aos blocos de enredo uma maior liberdade em relação ao *habitus* correspondente a este estatuto no campo do carnaval carioca, por outro, esta autonomia rebate nas considerações do carnaval como rito de inversão limitado a um princípio estruturante que os organiza para brincar e restabelece a ordem após o período festivo. Com isto, o próprio termo “bloco” para o bloco de enredo acaba se tornando descolado de sua realidade empírica performática.

O espaço ocupado na cidade em seu substrato espacial material difere blocos de enredo e escolas de samba. Porém, no caso das escolas de samba, internamente também se opera uma diferenciação entre as agremiações que desfilam no Sambódromo e as que se apresentam na Estrada Intendente Magalhães. Para Waldemar, membro da diretoria do Bloco Cometas de Samba, no Sambódromo não têm escolas de samba, mas “firmas”. Anselmo é

²¹ Entretanto, uma fala de Altineu, membro da diretoria da FBCERJ desde a década de 1980 nos chamou a atenção, retornando à paisagem e a performance do desfile. Para o diretor, a análise deveria ser no sentido contrário. Segundo ele, “*o bloco de enredo é o caminho para escola de samba. Mas, nem todas. Eles é que é bloco, no nosso parecer.*” Com isto, nas escolas de samba dos últimos grupos de acesso seria onde encontraríamos o *locus* da liminaridade, pois nem seriam “escolas de samba” (ou firmas, como afirmou Waldemar) e nem blocos de enredo.



mais incisivo em suas críticas sobre o atual modelo de governança do carnaval do Rio de Janeiro:

“Hoje em dia, o carnaval está privatizado. O poder público em muitos casos lava as mãos. [...] [sobre a Intendente Magalhães] O poder público tem que fazer alguma coisa. E não faz por pura omissão. Porque não acha interessante. Porque a visão é a da RIOTUR. O olhar da RIOTUR está totalmente voltado para onde dá dinheiro. Qual turista vai na Intendente? Ninguém vai na Intendente. Nem aqueles gringos que pegam um jipe para subir a Rocinha vão na Intendente. Para eles, o que é cem mil para cada um? Toma aí, dá o dinheiro, faz o que vocês quiserem lá, não encham a porra do meu saco... Agora, uma Secretária de Cultura tem um outro olhar. Deveria ter pelo menos. Acredito que teria.”

No caso do carnaval do Rio de Janeiro, o agente público agora opera no sentido de transformar a festa em produto, orientando o que deveria ser uma política pública de cultura em política econômica, diferentemente do papel que deveria exercer. Este debate acima hoje recebe novos contornos quando o atual grupo político que comanda a prefeitura do Rio de Janeiro reduz drasticamente o aporte financeiro próprio, além de aumentar a captação de verba via leis de incentivo à cultura e recomendar o mesmo procedimento às agremiações. Um ponto a ser considerado é a desproporcionalidade de acesso a este tipo de incentivo, considerando as escolas de samba que desfilam no Sambódromo de um lado e no outro as escolas de samba que se apresentam na Estrada Intendente Magalhães e os blocos de enredo.

Por último, fica o questionamento sobre até que ponto o apoio financeiro da municipalidade para as agremiações que não desfilam no Sambódromo é um investimento em turismo ou cultura e lazer para camadas periféricas da cidade? Além dos desfiles, no caso dos blocos filiados à FBCERJ, a documentação da entidade mostra que ocorriam eventos como os concursos de compositores, ritmistas, bateria mirim, passistas adultos e mirins, mestre-sala e porta-estandarte mirim, além de atividades recreativas como festas de entrega de prêmios, concursos de Rainha da Primavera e Rainha do Carnaval e campeonatos esportivos, tendo a participação das comunidades destes blocos de enredo nestes eventos.



Bibliografia

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ARAÚJO, Ari. As escolas de samba: um episódio antropofágico. In: ARAÚJO, Ari; HERD, Erika Fraziska. *Expressões da cultura popular: as escolas de samba e o amigo da madrugada*. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Livro, 1978, p. 1-101.

BARBIERI, Ricardo José de Oliveira. *Conflito e sociabilidade em uma pequena escola de samba: o Acadêmicos do Dendê da Ilha do Governador*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

BLOCOS. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 9, 12 jan. 1961.

BLOCOS tem organização e parecem até escola. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 12, 12 fev. 1972.

BLOCOS: samba apela para obter subvenções, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, segunda sessão, 25 jul. 1975.

BLOCOS: uma lição de carnaval, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, Caderno B, 08 fev. 1978.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2003 (1994).

CANDAU, Joël. *Antropologia da memória*. Lisboa: Instituto Piaget, 2013.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006 (1994).

_____. *Ritual e performance: 4 estudos clássicos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998 (1980).

CHINELLI, Filippina; SILVA, Luiz Antônio Machado da. O vazio da ordem: relações políticas e organizacionais entre as escolas de samba e o jogo do bicho. In: *Revista Rio de Janeiro*. v. 1, 1993, p. 42-52.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008 (1994).



- COSTA, Haroldo. *100 anos de carnaval no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2001.
- DAMATTA, Roberto. O carnaval como um rito de passagem. In: _____. *Ensaio de antropologia estrutural*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 121-168.
- _____. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997 (1979).
- DINIZ, Eli. *Voto e máquina política: patronagem e clientelismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FERNANDES, Neusa. *Síntese da história do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, Divisão de Pesquisa da Manifestação Cultural, 1986.
- FERREIRA, Antônio Eugênio Araújo. *Valorizando a batucada: um estudo sobre as escolas de samba dos grupos de acesso C, D e E do Rio de Janeiro*. Tese (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.
- FERREIRA, Júlio César Valente. *Blocos de Enredo: seu lugar e seus significados na configuração do carnaval carioca*. Tese (Programa de Pós-Graduação em Memória Social), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- FRYDBERG, Marina Bay. Novos agentes e novas configurações no carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro. *Ponto Urbe*, v. 20, p. 1-13, 2017.
- _____. “A maioria dos blocos lá trabalham bloco como produto sim”: uma análise do carnaval de rua do Rio de Janeiro através das suas práticas empreendedora e seus múltiplos significados. *Políticas culturais em Revista*, v. 9, n. 2, p. 605-625, 2016.
- GARCÍA CANCLINI, Nestór. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2017 (1973).
- GOLDWASSER, Maria Júlia. *O Palácio do Samba: estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- GONÇALVES, Renata de Sá. *A dança nobre no espetáculo popular: a tradição como aprendizado e experiência*. Tese (Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. Mais além da “cultura”: espaço, identidade e política da diferença. In: ARANTES, Antônio Augusto (Org.). *O espaço da diferença*. Campinas: Papyrus, 2000, p. 30-49.



- HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012 (2004).
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990 (1925).
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1990 (1938).
- INGOLD, Tim. *Antropologia: para que serve?* Petrópolis: Vozes, 2019.
- KUSCHNIR, Karina. Uma pesquisadora na metrópole: identidade e socialização no mundo da política. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (Orgs.). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p. 20-42.
- LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba, ritual e sociedade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010 (1978).
- LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008 (2005), p. 111-153.
- MAYER, Adrian. A importância dos quase grupos no estudo das sociedades complexas. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (Org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010 (1987), p. 139-170.
- MOREIRA, Eidorfe. *Ideias para uma concepção geográfica da vida*. 2. ed. Belém: Secretaria Municipal de Educação, 2012 (1961).
- NUNES, Edson. *A gramática política no Brasil: clientelismo e insulamento burocrático*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Brasília, DF: ENAP, 2003 (1996).
- PEIRANO, Mariza. A análise antropológica dos rituais. In: _____ (Org.). *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 17-40.
- RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- SAHLINS, Marshall. *La pensée bourgeoise: a sociedade ocidental como cultura* (1976). In: _____. *Cultura na prática*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004, p. 179-219.
- SANTOS, Fernando Burgos Pimentos dos. Carnaval e administração pública: o papel dos governos locais na configuração das festas. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v. 7, n. 2, p. 61-74, 2010.
- SANTOS, Jean Fagner dos. *Carnaval carioca: um negócio de entretenimento*. Monografia (Pós-Graduação Lato Sensu em Gestão Estratégica de Vendas e Negociação), Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro, 2012.



SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. Mangueira e Império: a carnavalização do poder pelas escolas de samba. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998, p. 115-144.

SILVA, Rubens Alves da. Entre “artes e “ciências”: a noção de *performance* e *drama* no campo das ciências sociais. *Horizontes Antropológicos*, v. 11, n. 24, p. 35-65, 2005.

SILVANO, Filomena. *Antropologia do espaço*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

SOUZA, Marcelo Lopes de. *Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

_____. *Por uma geografia libertária*. Rio de Janeiro: Consequência, 2017.

SOUZA, Reginaldo José de. *Paisagem e sacionatureza: olhares geográfico-filosóficos*. Chapecó: Ed. UFFS, 2018.

STOREY, John. *Teoria cultural e cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

TAYLOR, Diana. Traduzindo performance. In: DAWSEY, John Cowart et. al. (Orgs.) *Antropologia e performance: ensaios napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013, p. 9-16.

TURNER, Victor Witter. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2013 (1969).

_____. *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015 (1982).

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.