



UFRGS
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE DO SUL



**Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social**

TESE DE DOUTORADO

Carnavais Além das Fronteiras

**Circuitos carnavalescos e relações interculturais em Escolas de Samba
no Rio de Janeiro, nos Pampas e em Londres**

ULISSES CORRÊA DUARTE

Porto Alegre, fevereiro de 2016



**Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social**

Carnavais Além das Fronteiras

**Circuitos carnavalescos e relações interculturais em Escolas de Samba
no Rio de Janeiro, nos Pampas e em Londres**

ULISSES CORRÊA DUARTE

Tese apresentada para a obtenção do título de Doutor junto ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Ruben George Oliven

Porto Alegre, fevereiro de 2016

Duarte, Ulisses Corrêa

Carnavais Além das Fronteiras: circuitos
carnavalescos e relações interculturais em Escolas de
Samba no Rio de Janeiro, nos Pampas e em Londres /
Ulisses Corrêa Duarte. -- 2016.

391 f.

Orientador: Prof. Dr. Ruben George Oliven.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Social, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. carnavais. 2. Escolas de Samba. 3. fronteiras.
4. globalização. 5. hibridismo. I. Oliven, Prof. Dr.
Ruben George, orient. II. Título.

Carnavais Além das Fronteiras

Circuitos carnavalescos e relações interculturais em Escolas de Samba no Rio de Janeiro, nos Pampas e em Londres

Ulisses Corrêa Duarte

Tese de Doutorado em Antropologia Social

Prof. Dr. Arlei Sander Damo (PPGAS/UFRGS)

Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt (PPGHIST/UFRGS)

Prof. Dra. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (IFCS/UFRJ)

Prof. Dr. Ruben George Oliven (PPGAS/UFRGS) (Orientador)

Porto Alegre, 15 de março de 2016.

AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento desta pesquisa, nos quatro anos de duração do trabalho, não seria possível de ser realizado sem o financiamento integral da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (a Fundação CAPES) do Ministério da Educação (MEC). Os seis anos totais de minha pós-graduação em Antropologia Social foram realizados numa instituição de excelência, devido à qualidade de seus professores e a eficiência dos seus funcionários: o Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (o PPGAS) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Minha formação acadêmica deve muito aos docentes do PPGAS. Agradeço a amizade e o companheirismo dos muitos colegas que fiz no decorrer de minha formação, em especial à turma que cursou conjuntamente o Mestrado e o Doutorado. A Thaís Cunegatto, ex-aluna do PPGAS e atualmente vivendo no Canadá, realizou comigo uma série de entrevistas com sambistas no Rio de Janeiro em 2013 que serviram para ambas as pesquisas.

Ao longo de sete anos de trabalho, aulas, encontros, bate papos e uma inestimável referência intelectual, pude contar com o Professor Dr. Ruben George Oliven. Sua orientação foi exímia, sempre certa e no ponto, e a mais importante de todas as qualidades: o respeito com a liberdade intelectual do aluno. Com ele, passei pelo Bacharelado em Ciências Sociais, Mestrado e Doutorado com poucas turbulências e consegui chegar a um destino seguro para a retomada de cada etapa, de voos mais longos atingindo novas alturas.

No PPGAS, ainda contei com a eficiência na resolução de todas as demandas burocráticas e as prontas soluções de problemas, dos pequenos aos de grande importância: Rosemeri Nunes Feijó, a Rosi, referência inquestionável na máquina administrativa acadêmica. Dois professores foram muito importantes nesta jornada, por corrigir, criticar e apresentar novos caminhos para o trabalho: Prof. Dr. Arlei Sander Damo (PPGAS/UFRGS) e o Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt (PPGHIST/UFRGS). Ambos estiveram presentes nas bancas de Mestrado e de qualificação de Doutorado. Contarei com a contribuição de ambos na banca de avaliação da tese. Junto a eles,

estarei recebendo com muita honra as contribuições da Prof. Dra. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (IFCS/UFRJ), uma das minhas primeiras leituras nos estudos sobre o carnaval, as Escolas de Samba e a cultura popular no Brasil com as suas obras sobre o tema, atualmente já consideradas referências básicas para qualquer pesquisador que se arrisque na área.

Entre março de 2014 e março de 2015, vivi um ano em Londres e por lá realizei a segunda parte da pesquisa desse trabalho. Não posso deixar de agradecer a grande estima e afeição que recebi desde o primeiro encontro acadêmico com o Prof. Dr. Roger Sansi-Roca, o supervisor do meu projeto no Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) da CAPES. O Departamento de Antropologia do Goldsmiths College da University of London abriu-me as portas para a realização da investigação em solo britânico, e o Professor Sansi me deixou bem à vontade para a realização da pesquisa de campo, além de contribuir com grande valia nas reuniões que tivemos sobre os desdobramentos do trabalho.

Em todas minhas idas e vindas da região da tríplice fronteira sul do Brasil eu pude contar com o auxílio e a amizade de Rosângela Severo Duarte, a Preta. Proprietária de um apartamento alugado para estudantes, todo ano que eu viajava a Uruguaiana era recebido por ela e sua família com especial atenção. Por lá tive o ambiente e as acomodações perfeitas para iniciar cada incursão a campo. Arlete Pagani e sua família, Rita Maidana e Cristina Fernandez, personagens dessa tese, também me recebiam frequentemente nas suas casas e nos seus ambientes de trabalho com muita presteza. Sebastián Quiroga, Maxi Verón e Norma Jurado de Paso de Los Libres, da mesma forma, foram sempre muito receptivos, amistosos e me fizeram sentir menos saudades de casa em cada período de pesquisa. Em Londres a amizade e colaboração de Henrique da Silva, o presidente e idealizador da Paraíso School of Samba, foi fundamental para o meu trabalho no Reino Unido.

Em Uruguaiana, devo agradecer a colaboração da Comissão de Carnaval da Prefeitura Municipal por sempre me dar boas condições de assistir os desfiles com credenciais adequadas para a observação da passagem das agremiações do carnaval de dentro da pista. A bibliotecária do Arquivo Público Municipal de Uruguaiana, a Sra. Oneida, deu-me possibilidades de pesquisar no acervo as matérias, fotos e notícias sobre o carnaval da cidade sem restrições de acesso.

No Rio de Janeiro tenho um apoio familiar sempre muito carinhoso e prestativo de minhas tias Selena, Sandra, Marco Antônio e José Antônio (os Lima),

além dos primos extremamente importantes para minha razão de estar nessa cidade: Paulo, Fernanda e Bruno (os Lima Duarte). A grande família Lima Duarte que se aglutina na Rua Pajuçara na Ilha do Governador merece minha gratidão constante por todas as suas formas de zelo e atenção. Uma homenagem especial à Vó Maria, em sua saudosa memória.

Minha companheira de todas as horas e de todos os projetos, Simone Machado Ribeiro, mereceria muito mais que um obrigado se eu considerasse todas as suas formas de auxílio ao longo da pesquisa e da escrita dessa tese. Com o apoio mútuo ao longo de todos os momentos passados, sua dedicação a transformou numa espécie de coautora afetiva do trabalho, com muito amor e paciência em cada ciclo superado.

Qualquer tipo de agradecimento em palavras seria pouco para manifestar meu apreço e carinho por minha família no Rio Grande do Sul. Agradeço minha mãe Tânia Maria Gonçalves Corrêa, meu pai Sidnei Oscar Duarte e minha irmã Bárbara Corrêa Duarte, pelo fato de estar encerrando mais um passo em busca de aprimoramento, o que todos desejaram e torceram em cada nova jornada que me exigia absoluto engajamento. A minha avó Malvina Rocha Duarte tenho como espelho e exemplo raro de dedicação aos seus ao chegar até elevada idade sempre nos presenteando com um gracioso sorriso no rosto, assim como suas deliciosas reminiscências.

Depois de um longo caminho, eu posso dizer que cheguei lá! E eu vou continuar em busca das minhas metas, objetivos e conhecimento. Um brinde à vida!

RESUMO

Esta etnografia multissituada analisa três polos carnavalescos distintos, a partir dos circuitos de trocas estabelecidos entre eles. O principal objetivo da tese é o de compreender como as diferentes configurações culturais nos carnavais de Escolas de Samba do Rio de Janeiro, da Região dos Pampas (em três cidades, Uruguaiana no extremo sul do Brasil, Paso de Los Libres na Argentina e Artigas no Uruguai) e de uma Escola de Samba no carnaval de Notting Hill (Londres/UK) se comunicam e se envolvem em relações de interculturalidade, globalismo e hibridismo entre carnavais. As relações entre os carnavais possibilitam a disseminação de suas produções de cunho competitivo, a circulação de pessoas e objetos que cruzam fronteiras, baseadas nas dimensões da translocalidade. Esses carnavais se entrelaçam e dialogam com o carnaval carioca em circuitos de trocas e negociações, promovendo encontros, conexões, intensa circulação de profissionais, fluxos de materiais, conhecimentos e saberes entre seus contextos locais.

Palavras Chaves: carnavais; Escolas de Samba; carnaval carioca; carnaval nos Pampas; carnaval de Notting Hill; interculturalidade; translocalidade; globalismo; fronteiras; hibridismo.

ABSTRACT

This multi-sited ethnography analyzes three distinct carnival poles, through the exchanges circuits established among them. The main purpose of the thesis is to comprehend how the different cultural configurations in carnivals of Samba Schools of Rio de Janeiro, the Pampas region (in three cities, Uruguaiana in southern Brazil, Paso de Los Libres in Argentina and Artigas in Uruguay) and a Samba School in the Notting Hill Carnival (London/UK) communicate and involve themselves in intercultural relations, globalism and hybridism between carnivals. The relations among the carnivals allow the dissemination of their competitive productions, the circulation of persons and objects that cross borders, based on the dimension of translocality. These carnivals are intertwined and dialogue with the Rio carnival in exchanging and negotiating circuits, promoting encounters, connections, intense professionals circulation, material flows, knowledge and expertise between among its local contexts.

Keywords: carnivals; Samba schools; Rio carnival; Pampas carnival; Notting Hill Carnival; interculturalism; translocality; globalism; borders; hybridism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
------------------------	-----------

PARTE I – CARNAVAIS NOS PAMPAS

CAPÍTULO 1. O Carnaval na Fronteira Sul do Brasil: textos e contextos da interculturalidade nas Escolas de Samba nos Pampas..25

1.1 O cenário dos Pampas nos caminhos do carnaval em Uruguaiana.....	27
1.2 Uruguaiana, os Pampas e a figura típica regional: o gaúcho.....	31
1.3 Do Rio de Janeiro aos Pampas: a celebração da forma artística das Escolas de Samba.....	36
1.4 O carnaval das Escolas de Samba de Uruguaiana: história e transformação.....	43
1.4.1. Os Filhos do Mar e a escolarização dos grupos carnavalescos.....	46
1.4.2. Os Rouxinóis e o carnaval fora de época de Uruguaiana.....	51
1.5 A economia estética do espetáculo e o paradigma carioca.....	55

CAPÍTULO 2. É o Tempo do Carnaval na Fronteira Sul do Brasil: os carnavais fora de época e a mão de obra carnavalesca.....63

2.1 O tempo do carnaval nas culturas carnavalescas dos Pampas.....	64
2.2 A política na festa em Uruguaiana: conflitos e disputas entre a Liga e a Prefeitura.....	68
2.3 A Prefeitura toma o espetáculo: a instituição da Comissão de Carnaval de Uruguaiana.....	76
2.4 Do centro ao sul: a chegada da mão de obra carnavalesca em Uruguaiana.....	82

CAPÍTULO 3. Do Rio de Janeiro a Uruguaiana: os profissionais e as fantasias que fazem o espetáculo.....93

3.1 Sambistas cariocas em Uruguaiana: Igor Sorriso, Wantuir e Marcão.....	95
3.1.1. Igor Sorriso e os estúdios de gravação no Rio.....	95
3.1.2. Wantuir, um profissional do samba.....	102
3.1.3. Marcão, a direção de carnaval e de harmonia na Fronteira.....	106
3.2 Os ateliês na Fronteira: Arlete Pagani e a Ilha do Marduque.....	112
3.3 Reciclagem no carnaval: uso e reforma das fantasias reutilizadas em Uruguaiana.....	122

CAPÍTULO 4. As Comparsas em Paso de Los Libres: o berço das Escolas de Samba na Argentina.....	130
4.1 O carnaval de Paso de Los Libres: cultura e hibridismo.....	131
4.2 Norma Jurado e a loja de materiais Augúrio's.....	138
4.3 Artistas do carnaval librenho: Sebastián Quiroga e Máxi Verón.....	144
4.3.1 Sebastián Quiroga: a arte dos detalhes.....	145
4.3.2 Máxi Verón: dos desenhos e arames aos trajes de luxo.....	155
4.4 Julián e a “Sinfónica Nacional del Samba”: as baterias de samba em Libres.....	161

CAPÍTULO 5. O Carnaval de Artigas e os Objetos Carnavalescos nos Pampas: negociações, reformas e fluxos de materiais.....	169
5.1 O carnaval de Artigas no Uruguai e a influência do samba brasileiro.....	170
5.2 Os objetos negociados: reformas e circulação nas esculturas carnavalescas.....	178
5.3 À procura de um carnaval completo: Jéferson Lima e os objetos carnavalescos em circulação.....	189
5.4 O caso das esculturas egípcias: rotas do contexto mercantil de carnaval.....	196
5.5 Os caminhos para a vitória: a reciclagem de objetos e a produção local de carnaval.....	201

CAPÍTULO 6. Circulação e Profissionalização de Carnavalescos e Sambistas: defesa da produção local e os circuitos carnavalescos.....	209
6.1 Carnavais da Fronteira: práticas culturais translocais e defesa do local.....	210
6.2 A Comissão de Frente da Cova da Onça.....	219
6.3 O samba que toca em Uruguaiana: a bateria de mestre Marcão, João Paulo e a Galáctica e o compositor André Diniz.....	231
6.4 O samba no pé nos Pampas: Dandara Fidélis e Analía Gonzáles.....	242

PARTE II – CARNAVAL DE NOTTING HILL EM LONDRES/UK

CAPÍTULO 7. Notting Hill Carnival: o predomínio dos grupos caribenhos e as Escolas de Samba na forma artística brasileira.....	252
7.1 Carnaval de Notting Hill: breve história do maior festival carnavalesco da Europa.....	253

7.2 Entre os grupos caribenhos: Henrique da Silva e o samba no carnaval de Notting Hill.....	261
7.3 “O samba real do Rio de Janeiro em Londres”: fundação da Paraíso e a luta pela autenticidade cultural de uma Escola de Samba à brasileira.....	268
7.4 “Paraíso é samba, samba é Paraíso”.....	275
7.5 Aulas de samba em Londres: os ensaios da Paraíso para o carnaval.....	280

**CAPÍTULO 8. Paraíso School of Samba:
os brasileiros, o samba e os preparativos para as apresentações da agremiação..289**

8.1 A Paraíso School of Samba, os brasileiros e a cultura brasileira em Londres.....	291
8.2 Fazendo samba na terra da rainha: as apresentações da Paraíso em eventos no Reino Unido.....	299
8.3 Os preparativos para o desfile: o guarda roupas e as fantasias de alas da Paraíso.....	306
8.4 O barracão da Paraíso: objetos e coisas carnavalescas em processo de confecção.....	318

**CAPÍTULO 9. Sambistas no Reino Unido:
o samba no pé, as passistas britânicas e o desfile de carnaval.....328**

9.1 O samba no pé à brasileira: Maitê Oliveira no carnaval em Londres.....	330
9.2 O samba como arte intercultural: as trajetórias de vida de Alex e Lisa.....	337
9.3 De alunas a professoras: Jayeola, Martine e o samba entre as britânicas.....	347
9.4 O desfile da Paraíso School of Samba em Notting Hill.....	358

**CAPÍTULO FINAL. Carnavais Além das Fronteiras: translocalidade,
circulação sociocultural e uma leitura do Brasil no século XXI.....369**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....381

LISTA DE ENTREVISTADOS.....386

ANEXO I – Enredos das Escolas de Samba de Uruguaiana (de 2005 a 2014).

ANEXO II –Letra do samba-enredo da Paraíso School of Samba de 2014.

LISTA DE IMAGENS

Todas as imagens foram fotografadas em campo e são de minha autoria (no único caso de exceção, eu farei uma observação).

CAPÍTULO 1

Imagem 1 – A tríplice fronteira no extremo sul do Brasil.....	26
Imagem 2 – Mapa parcial da cidade de Uruguaiana.....	32
Tabela 1 – Tipos de enredos no carnaval de Uruguaiana (de 2005 a 2014).....	39
Imagem 3 – Panfleto de divulgação do carnaval de Uruguaiana de 2010.....	53
Imagem 4 – Carro abre-alas da Unidos da Ilha do Marduque no carnaval 2013.....	57

CAPÍTULO 2

Tabela 2 – Calendário dos desfiles de carnaval nos Pampas.....	63
Imagem 5 – Circuito carnavalesco do Rio de Janeiro ao sul do Brasil.....	83
Imagem 6 – Circuito carnavalesco nos Pampas.....	84

CAPÍTULO 3

Imagem 7 – Igor Sorriso na Unidos da Ilha do Marduque em 2014.....	99
Imagem 8 – Wantuir no desfile dos Rouxinóis em 2014.....	105
Imagem 9 – Arlete Pagani e seu ateliê de carnaval.....	116
Imagem 10 – Complexo Cultural Porto Seco: projeto final.....	116
Imagem 11 – Destaque dos Rouxinóis no carnaval de 2014.....	119
Imagem 12 – Destaque da Unidos da Cova da Onça no carnaval de 2014.....	119
Imagem 13 – As fantasias das joaninhas.....	125
Imagem 14 – Uma parte da fantasia das baianas para reforma.....	128

CAPÍTULO 4

Imagem 15 – Sambódromo de Paso de Los Libres no desfile da Carumbé em 2014...135	135
Imagem 16 – Norma Jurado e o mostruário da loja Augúrios's.....	140
Imagem 17 – Sebastián Quiroga e uma cabeça de fantasia de destaque de sua confecção.....	148
Imagem 18 – Detalhe do esplendor de cabeça.....	150
Imagem 19 – Bustiê adornado com pedras.....	150
Imagem 20 – Sapato decorado por Sebastián.....	150
Imagem 21 – Maxi verón e um biquíni por ele adornado.....	157
Imagem 22 – Espaço de trabalho no ateliê de Maxi.....	157
Imagem 23 – Desenho de uma destaque de chão realizado por Maxi.....	157
Imagem 24 – Bateria da Carumbé pronta para o desfile.....	162

CAPÍTULO 5

Imagem 25 – Rita Maidana no barracão da Emperadores em Artigas.....	174
Imagem 26 – André Koppke e Andy Mendonça na concentração do desfile da Emperadores em 2014.....	176
Imagem 27 – As deusas – I.....	181
Imagem 28 – As deusas – II.....	181
Imagem 29 – Os arlequins em Artigas.....	183
Imagem 30 – Os pierrôs em Artigas.....	183
Imagem 31 – A cabeça do leão sendo preparada para a pintura.....	187
Imagem 32 – O leão improvisado finalizado para o desfile.....	187
Imagem 33 – Esculturas recicladas do carnaval carioca pela Marduque.....	193
Imagem 34 – Grandes esculturas com movimentos recicladas pela Marduque.....	193
Imagem 35 – A águia da Bambas da Alegria sendo finalizada na concentração do desfile em 2013.....	195
Imagem 36 – A águia da Bambas da Alegria no desfile em 2014.....	195
Imagem 37 – As esculturas egípcias no carnaval carioca em 2009.....	200
Imagem 38 – As esculturas egípcias na Bambas da Alegria de Uruguaiana em 2011.....	200
Imagem 39 – As esculturas egípcias reformadas na Unidos de Canudos de Alegrete em 2012.....	200
Imagem 40 – Esculturas egípcias no barracão da Emperadores em Artigas em 2014.....	200

CAPÍTULO 6

Imagem 41 – O intérprete Wantuir e a rainha de bateria Viviane Araújo nos Rouxinóis em 2007.....	216
Imagem 42 – Os casais de mestres-salas e porta-bandeiras no carnaval de Uruguaiana em 2007.....	216
Imagem 43 – Encontro de Joãozinho Trinta e Newton Gomes no Rio de Janeiro.....	217
Imagem 44 – Nana Gouvêa e Ana Paula Evangelista no carnaval de Uruguaiana de 2006.....	217
Imagem 45 – Comissão de Frente de Cristina Fernandez no ensaio técnico da Cova da Onça em 2014.....	221
Imagem 46 – Comissão de Frente de Cristina no desfile da Cova da Onça de 2013....	229
Imagem 47 – Comissão de Frente de Cristina no desfile da Cova da Onça de 2014....	229
Imagem 48 – Mestre Marcão dirige a bateria da Cova da Onça.....	233
Imagem 49 – Dandara como rainha da Bambas da Alegria em 2014.....	246
Imagem 50 – Analía nos preparativos para o desfile da Carumbé em 2014 (foto pessoal do acervo Analía).....	246

CAPÍTULO 7

Imagem 51 – Henrique da Silva nos preparativos para o desfile da Paraíso em 2014..	268
Imagem 52 – Aulas de samba em Camden em junho de 2014.....	282
Imagem 53 – Ensaios shows da Paraíso na Cargo em agosto de 2014.....	287

CAPÍTULO 8

Imagem 54 – Passistas da Paraíso no Brazil Day em 2014.....	301
Imagem 55 – A bateria da Paraíso no palco do Brazil Day.....	301
Imagem 56 – Apresentação da Paraíso School of Samba no Brazilica em 2014.....	303
Imagem 57 – O guarda-roupa da Paraíso.....	309
Imagem 58 – Fred e os materiais reciclados.....	309
Imagem 59 – Fantasias da ala das passistas no carnaval de Notting Hill em 2014.....	315
Imagem 60 – Carro alegórico da China na concentração.....	319
Imagem 61 – Barracão da Paraíso.....	321
Imagem 62 – Esculturas para reforma no barracão da Paraíso.....	321
Imagem 63 – Escultura da gueixa.....	324
Imagem 64 – O bule da Paraíso.....	326

CAPÍTULO 9

Imagem 65 – Maitê Oliveira no Brazil Day 2014 na Trafalgar Square.....	334
Imagem 66 – Alex Davey no desfile da Paraíso em 2014.....	339
Imagem 67 – Lisa Elwart nos preparativos para o desfile de 2014.....	346
Imagem 68 – Jayola Disu e a bateria da Paraíso em desfile.....	350
Imagem 69 – Martine Henry no Brazilica em Liverpool.....	355
Imagem 70 – Panfleto da Metropolitan Police com o trajeto do carnaval de Notting Hill 2014.....	359
Imagem 71 – Henrique e o pórtico inflável na abertura da Escola de Samba.....	362
Imagem 72 – Harmonia musical da Paraíso e passistas.....	362
Imagem 73 – Destaque de alegoria da Paraíso: Luke Benjamin.....	362
Imagem 74 – Bateria da Paraíso em desfile.....	366
Imagem 75 – Alegoria da Paraíso e André Amorim.....	366
Imagem 76 – Uma das alas da Paraíso no carnaval de 2014.....	366

INTRODUÇÃO

“Carnavais Além das Fronteiras” pretende entender a importância das Escolas de Samba dentro e fora do Brasil e explorar o potencial de circulação e de improvisação cultural formado nos seus amplos circuitos de trocas que seguem rotas pouco exploradas e conhecidas no pensamento e na pesquisa social brasileira.

Falamos em “carnavais”, e não em carnaval no singular, porque de fato entendemos que as festas carnavalescas são distintas em cada localidade. Os carnavais são produzidos por indivíduos e coletividades que possuem *culturas carnavalescas* específicas e múltiplas, que podem ser compreendidas ao comportar coletividades com diferentes estruturas de organização e de desfile, símbolos, formatos, sedimentações históricas, referências e promoverem diferentes identidades, mesmo que ambivalentes e situacionais, entre as comunidades e indivíduos participantes (Bauman, 2005; Hall, 2009).

Refletimos também sobre as “fronteiras”, já que as compreendemos nesse trabalho de forma múltipla e polissêmica. As fronteiras aqui traçadas são as delimitações espaciais, temporais, sociais e culturais que são colocadas ou criadas em cada contexto. Assim, a fronteira pode ser um acidente geográfico, a definição política dos limites territoriais, o tempo de duração de um evento, mas também pode ser a fronteira oficial entre os Estados-nações e suas aduanas e alfândegas, ou de outra forma, as fronteiras simbólicas. Quando os coletivos constroem formas de identificação e identidades culturais nas configurações culturais nas quais fazem parte, eles estabelecem fronteiras culturais arbitrárias nos processos sociopolíticos de instauração de demarcações de suas definições e de fixação de suas diferenças (Gupta; Ferguson, 2000).

Usamos também um advérbio de lugar no título, a palavra “além”, para expressar a dimensão espacial que permeia nossa reflexão sobre a relação das escalas do local com o global. Por ser uma pesquisa produzida e baseada em diferentes contextos espacialmente deslocados, uma etnografia multissituada, os fenômenos foram pensados sem propormos a delimitação de uma realidade específica até compreendermos os muitos nós e relações entre os locais pesquisados. O objeto fundamental de estudo

proposto nos capítulos que se seguem, de forma geral, são as relações entre carnavais. Vamos aprofundar o olhar sobre essas relações além dos contextos locais, para além das fronteiras, e nunca esquecer que os encontros culturais, os atravessamentos e os mundos entrecruzados sempre existiram (Comaroff, 2003). O nome moderno para o movimento de intensificação desses contatos se chama globalização, e as teorias que surgiram a seu respeito podem ser compreendidas como globalismo. Entretanto, as trocas, empréstimos e adaptações entre sociedades sempre foram essenciais para a vida humana e seu desenvolvimento no planeta.

Vamos falar de carnaval, mas não de forma geral e ampliada. O ponto em comum dos três eventos é a existência das Escolas de Samba, forma artística e cultural desenvolvida na cidade do Rio de Janeiro e que se disseminou para outras capitais e cidades do interior brasileiro, e mais recentemente, em regiões de fronteiras e em cidades ao redor do mundo. A forma artística das Escolas de Samba tem suas características particulares e uma linguagem específica em cada local pesquisado, mas comporta regras, elementos e regulamentos no âmbito global que se assemelham e se repetem.

Temos como premissa central do trabalho a ideia de que os circuitos carnavalescos das Escolas de Samba no Brasil não se limitam apenas aos seus contextos. Os circuitos geram fluxos e circulações entre locais, mercados baseados em transações econômicas (na maior parte das vezes) e significados globais compartilhados, apesar de adaptados a cada contexto. Na nossa perspectiva os carnavais das Escolas de Samba estão implicitamente interconectados, de norte a sul do Brasil e para além do país, compondo assim um denso cenário de *translocalidade*.

O carnaval é a festa popular mais importante do Brasil e uma das maiores manifestações artísticas e culturais no mundo. Nas ciências humanas brasileiras, desde a década de 1960, muitos intelectuais investigaram o carnaval sobre diferentes perspectivas teórico-metodológicas. Numa perspectiva histórica, Maria Isaura Pereira de Queiróz (1999) estudou as transformações da festa no Brasil a partir das origens europeias dos carnavais, assim como sua consolidação e adaptação à estrutura social brasileira desde seu período colonial. Roberto DaMatta (1997), inspirado nos estudos de Turner (1974) na Antropologia, analisou o carnaval na perspectiva do ritual baseado no estruturalismo simbólico. Para ele, a festa possibilitava a inversão da hierarquia social do país num período temporário de estabelecimento da *communitas*, a ruptura coletiva e transitória da ordem social hierárquica para o posterior retorno do tempo cotidiano: o

reestabelecimento da rígida estrutura social brasileira na quarta-feira de cinzas. Muitas outras interpretações e formas de pensar e analisar o carnaval foram destrinchadas, muitas delas influenciadas por essas duas linhas. O carnaval ainda é objeto de estudos de pesquisadores em diferentes disciplinas, aportes teóricos e enfoques diversos.

Nesta tese, pensamos mais nos carnavais na sua dimensão de trocas culturais e econômicas do que no carnaval numa leitura clássica. Refletimos assim, mais sobre as escalas translocais que os produzem, sobre os indivíduos que circulam e os objetos negociados para sua celebração. Essa escolha nos permitiu considerar o carnaval enquanto festa produzida nos engajamentos, fluxos e circulações *entre carnavais*. Nos quatro anos dessa pesquisa, três polos de carnavais diferentes foram abordados: o carnaval do Rio de Janeiro, o carnaval dos Pampas e o carnaval de Notting Hill em Londres.

Ao pensarmos de forma global nos carnavais dos Pampas na fronteira sul do Brasil, e no caso de uma Escola de Samba em Londres nos capítulos finais, estamos buscando um ajuste em nossas lentes para captarmos os multifacetados eventos que os compõem. O trabalho do antropólogo nesses eventos é de ampliar, sublinhar, acentuar, entender os grupos sociais a partir das situações mais ordinárias às excepcionais, que colocam em relevo os temas, as relações e práticas sociais da dimensão do vivido (da ação) e do dito (falas e repertórios). Nas relações entre carnavais que focalizamos, a festa de carnaval é o evento máximo nas práticas sociais e nos repertórios simbólicos de uma parcela da população desses municípios, em períodos determinados de sua vivência coletiva, o *tempo do carnaval*, que será detalhadamente analisado.

Meu ponto de partida para o início da investigação da tese foram os resultados obtidos no meu trabalho anterior. Quando estava em curso minha pesquisa para a dissertação de Mestrado em Antropologia Social, meu objeto de estudos se concentrou no carnaval da cidade Porto Alegre. A produção carnavalesca das Escolas de Samba na cidade estava passando na época por um período de debates em relação a alguns temas, entre eles: a espetacularização do carnaval, com a recente inauguração do complexo de barracões e a pista de desfiles, uma nova investida da mídia especializada conjuntamente aos desejos de seus dirigentes em promover seu crescimento.

Outra matéria de grande interesse, e que despertava paixões e opiniões polarizadas em campos opostos, era a recente estratégia de algumas Escolas de Samba

na compra de fantasias, esculturas e materiais usados de outras cidades (com as reciclagens e reformas que se seguiam), além da contratação de alguns profissionais de outros carnavais para a realização do desfile, sobretudo de agremiações de São Paulo e do Rio de Janeiro. Boa parte dos sambistas das Escolas de Samba e dos dirigentes das associações de gestão do carnaval era contrária a um modelo que se entendia equivocado, como a compra de fantasias e alegorias completas, contratação de profissionais do samba de outras cidades, principalmente do carnaval carioca, para o desfile em Porto Alegre. Este modelo era chamado de “importação” do carnaval, extremamente criticado por supostamente reduzir ou extinguir um processo de criação artística local, concorrendo com a mão de obra especializada porto alegreense, quase sempre em condições desfavoráveis de trabalho em relação aos profissionais cariocas, dado seu prestígio, acesso a maiores recursos e expertise.

Viajei até Uruguaiana em 2011 para conhecer um dos carnavais de Escolas de Samba que se tornava um dos mais importantes entre cidades do interior do Brasil, e que já era, pelo menos no mundo do samba carioca, mais conhecido que o carnaval da capital do estado. As Escolas de Samba de Uruguaiana negociavam largamente coisas e optavam pela contratação de profissionais de outros polos carnavalescos para a sua produção artístico-visual e para seus postos de destaque. No último capítulo daquele trabalho, discuti sobre as diferenças e aproximações do tipo de carnaval que se fomentava nos Pampas, assim como suas diferenças culturais e sociais, em relação ao contexto carnavalesco porto alegreense. A cidade de Uruguaiana, que está na fronteira política do ponto de vista dos limites entre o Brasil, a Argentina e o Uruguai, nos trazia novas perspectivas, grandes insights e um novo caminho teórico-metodológico para ser desenvolvido na tese de Doutorado.

Em 2012, viajei antecipadamente a Uruguaiana faltando algumas semanas para os seus desfiles. Antes disso, fiquei por uma semana acompanhando o trabalho de alguns barracões nos preparativos e nas noites dos desfiles do carnaval de Alegrete. O carnaval de outras cidades dos Pampas seguia o modelo uruguaianense de compra e reciclagem de objetos carnavalescos de outros carnavais, assim como na contratação de mão de obra carnavalesca de outras cidades. Nesse momento, já estava imbuído de minhas ideias para a tese. As relações entre os carnavais, seus circuitos, fluxos e negociações já eram meu principal foco de reflexão e análise.

Em 2013, fiz mais de dois meses de campo (entre janeiro a março), o que me possibilitou entrar em contato com carnavais que estavam em íntima comunicação na

região da tríplice fronteira dos Pampas: Alegrete, Itaqui, Paso de Los Libres na Argentina, e a cidade de Artigas, cruzando os limites com o Uruguai. O cenário foi se complexificando, e novos locais com as mesmas características de intensas trocas translocais foram sendo revelados.

O ano de 2014 foi o último em que estive em Uruguaiana. Foram mais dois meses de fazer etnográfico. Nesse ponto, a viagem para Londres já estava marcada para o Doutorado sanduíche (onde estive no Goldsmiths College da University of London com o Prof. Dr. Roger Sansi-Roca, supervisor de meu estágio no exterior). Antes disso, entrei em contato pela internet com a mais importante Escola de Samba do Reino Unido (uma das maiores em número de componentes e em número de atividades ao longo do ano na Europa). Minhas pesquisas preliminares indicavam que a Paraíso School of Samba, Escola de Samba na forma artística brasileira na capital britânica, tinha como táticas de produção de seu desfile anual no carnaval de Notting Hill as mesmas condições das agremiações distantes dos Pampas, apesar de suas peculiaridades. Seu grupo de dirigentes possuía importantes relações com profissionais do carnaval carioca. Ao longo de 2014 pude acompanhar de perto o ciclo carnavalesco da Paraíso, minha estadia em Londres se encerrou no mês de março de 2015.

As Escolas de Samba cariocas, como paradigma cultural e artístico das agremiações de carnaval baseadas no gênero musical samba, cumpriam um papel importante nesses circuitos. As principais rotas de entrada e saída de coisas, objetos carnavalescos, saberes do mundo do samba, e a mão de obra carnavalesca com seus profissionais muito requisitados, se articulavam e seguiam caminhos que faziam intersecções na cidade do Rio de Janeiro. Seguindo os encontros culturais e as situações de interculturalidade, vivi também na capital mundial do samba – a capital fluminense – no ano de 2013 e de 2015 até agora. A tese foi sendo construída de acordo com os movimentos de idas e vindas deste que vos narra, um pesquisador em campo e em trânsito entre carnavais.

O trabalho está dividido em duas partes de acordo com os dois polos carnavalescos pesquisados: os carnavais da região dos Pampas e o carnaval de Notting Hill em Londres.

A primeira parte do trabalho, “Carnavais nos Pampas”, é dividida em seis capítulos. O **capítulo 1**, “O Carnaval na Fronteira Sul do Brasil: textos e contextos da

interculturalidade nas Escolas de Samba nos Pampas”, faz uma apresentação do cenário sociocultural da cidade de Uruguaiana. O capítulo também discute a existência das Escolas de Samba num contexto destacado pelo tradicionalismo gaúcho enquanto local idealizado na construção da identidade cultural do estado, muitas vezes considerada avessa aos símbolos nacionais. A forma artística das Escolas de Samba é trazida para o debate, assim como uma breve história do carnaval local. A economia estética do espetáculo e o paradigma carioca são conceitos pensados para se tratar dos carnavais das Escolas de Samba na atualidade na região.

O **capítulo 2**, “É o Tempo de Carnaval na Fronteira Sul do Brasil: os carnavais fora de época e a mão de obra carnavalesca”, analisa o calendário festivo das cidades da tríplice fronteira nos Pampas, onde muitas delas festejam seus carnavais em datas não semelhantes com consequências significativas para a produção do evento. As disputas e os conflitos do carnaval nas esferas políticas locais são trazidos à tona no caso do confronto entre a Liga das Escolas de Samba de Uruguaiana e o poder público municipal. Ao fim do capítulo, introduzimos a ideia de um circuito de carnaval fortalecido entre Uruguaiana e o carnaval do Rio de Janeiro, com a migração sazonal de mão de obra carnavalesca.

No **capítulo 3**, “Do Rio de Janeiro a Uruguaiana: os profissionais e as fantasias que fazem o espetáculo”, são apresentados alguns sambistas cariocas que fazem a rota para a fronteira sul do Brasil no período de seu carnaval (entre eles dois intérpretes e um diretor de carnaval e de harmonia). Seguimos no texto apresentando alguns ateliês em Uruguaiana, suas técnicas e estratégias de produção visual de carnaval baseadas na reciclagem e na reforma de objetos, assim como nas trocas com o mercado carnavalesco da Fronteira.

O **capítulo 4**, “As Comparsas em Paso de Los Libres: o berço das Escolas de Samba na Argentina”, traz a etnografia realizada com personagens importantes nas agremiações de samba na cidade argentina que faz fronteira com a cidade de Uruguaiana. Uma loja de materiais de carnaval que comercializa parte de seu estoque para muitos sambistas na região será apresentada, assim como dois artistas do carnaval librenho proprietários de ateliês de confecção de fantasias. No final do capítulo há uma discussão sobre as baterias de percussão, em especial da comparsa Carumbé, suas relações com as orquestras de percussão brasileiras e os encontros de seus diretores com os mestres de bateria do carnaval carioca.

O **capítulo 5**, “O Carnaval de Artigas e os Objetos Carnavalescos nos Pampas: negociações, reformas e fluxos de materiais”, apresenta na primeira seção o carnaval uruguaio da cidade de Artigas. Uma carnavalesca de Uruguaiana foi contratada para elaborar o projeto plástico-visual de uma Escola de Samba da cidade. Ela montou uma equipe de trabalhadores, negociou objetos carnavalescos que foram comprados em outros carnavais, e optou por reformas e adaptações ao seu projeto. Dando sequência ao capítulo, vamos conhecer um compositor de sambas-enredos do Rio de Janeiro que encontrou em Uruguaiana uma forma de elaborar todo um pacote de serviços preparado para as Escolas de Samba locais, o carnaval completo, que incluía pesquisa do enredo, samba-enredo e gravação, alegorias e fantasias recicladas. É feita uma análise sobre os objetos carnavalescos negociados e o contexto mercantil na região.

O **capítulo 6**, “Circulação e Profissionalização de Carnavalescos e Sambistas: a defesa da produção local e os circuitos carnavalescos”, segue refletindo sobre a forte dimensão de translocalidade das trocas que acontecem nos carnavais dos Pampas. Alguns sambistas serão apresentados nesse capítulo, incluindo um carnavalesco e um diretor de bateria de uma grande Escola de Samba do Rio de Janeiro. Na sequência vamos conhecer a principal comissão de frente de Uruguaiana, comandada por uma coreógrafa da cidade, e suas disputas com profissionais do mundo do samba carioca na competição. Fecharemos a primeira parte da tese falando sobre o samba na fronteira em suas múltiplas manifestações: o samba-enredo nas composições, o samba tocado nas baterias e o samba no pé das passistas locais.

A segunda parte da tese, “Carnaval de Notting Hill em Londres/UK”, será dividida em três capítulos. O **capítulo 7**, “Notting Hill Carnival: o domínio dos grupos caribenhos e as Escolas de Samba na forma artística brasileira”, introduz o leitor ao contexto carnavalesco de Londres e suas formas artísticas celebradas no bairro festivo homônimo ao evento. O surgimento das Escolas de Samba na cidade e a trajetória de vida de um dos fundadores da Paraíso School of Samba é contada logo após. A agremiação que serviu como base etnográfica da pesquisa e o advento do samba de carnaval em Londres são debatidos no final do capítulo.

O **capítulo 8**, “Paraíso School of Samba: os brasileiros, o samba e os preparativos para as apresentações da agremiação”, revela dados sobre a migração brasileira em Londres nas últimas décadas, e discute como a Escola de Samba Paraíso se apropria do samba e do carnaval ao reelaborar as referências à cultura brasileira nos eventos em que participa. Os preparativos da agremiação para seu desfile anual no

carnaval de Notting Hill, sobretudo sua produção plástico-visual, são analisados enfatizando suas estratégias nas negociações e contratações no mercado carnavalesco carioca e sua recente tentativa de fomentação de uma produção local de carnaval.

O **capítulo 9**, “Sambistas no Reino Unido: o samba no pé, as passistas britânicas e o desfile de carnaval”, enfatiza a presença do samba no Reino Unido e nas pessoas que compõe seu estilo de vida a partir desse gênero musical e suas manifestações. Contaremos histórias de passistas brasileiras e britânicas, da portabandeira da agremiação, e das aulas de samba promovidas pela Escola de Samba em que todas participam. Por fim, uma etnografia do desfile da Paraíso School of Samba no carnaval de Notting Hill de 2014, contando os detalhes da preparação e da apresentação competitiva da agremiação londrina.

O **capítulo final** da tese, intitulado “Carnavais Além das Fronteiras: translocalidade, circulação de pessoas e objetos e uma leitura do Brasil no século XXI”, entrelaça os principais eixos teóricos do trabalho, assim como as duas partes apresentadas. Os nove capítulos que contam os carnavais dos Pampas e os de Notting Hill em Londres - e que trazem os fluxos de pessoas, objetos e os diálogos entre suas agremiações - são retomados, para no final, projetarmos uma breve interpretação do papel das Escolas de Samba e do carnaval nos tempos contemporâneos no Brasil, e de sua multiplicação em outros países no mundo.

PARTE I -

“CARNAVAIS NOS PAMPAS”

CAPÍTULO 1 – O Carnaval na Fronteira Sul do Brasil: textos e contextos da interculturalidade nas Escolas de Samba nos Pampas

Na região da tríplice fronteira dos Pampas¹, no extremo oeste do Rio Grande do Sul, a primeira parte de nossa pesquisa aconteceu entre os anos de 2011 e 2014. A celebração da festa anual de carnaval nessa região longínqua, muito distante das principais capitais e regiões metropolitanas, acontece nos meses de verão, entre janeiro e março. Uruguaiana, a maior cidade da região da Fronteira Oeste do Rio Grande do Sul, está localizada junto ao leito do caudaloso Rio Uruguai. A população dos Pampas, que possui nas atividades agropastoris sua mais importante exploração econômica², se esmerava em produzir uma festa com ampla participação, riqueza plástica e recheada de atrações que deslumbravam seus habitantes e visitantes ocasionais.

Nossa pesquisa se desdobrou entre Uruguaiana no Brasil, Paso de Los Libres na Argentina e Artigas no Uruguai, nas três faces delimitadoras dos respectivos Estados Nações. Uruguaiana e Paso de Los Libres são cidades vizinhas com fronteira fluvial sobre o Rio Uruguai. A ponte internacional Getúlio Vargas/ Agostín Justo separa os municípios com a presença das duas aduanas para entrada e saída de pessoas e mercadorias. A cidade brasileira de cerca de cento e vinte e cinco mil habitantes é também conhecida por possuir um dos mais importantes portos secos de cargas terrestres na América Latina. Artigas está a uma distância de cento e vinte e cinco quilômetros de Uruguaiana, aproximadamente, por rodovias. Capital de seu Departamento de mesmo nome, a cidade de cerca de quarenta e cinco mil habitantes faz divisa com a cidade brasileira de Quaraí, e atrai muitos visitantes brasileiros devido aos seus inúmeros “free shops”, o comércio de produtos com imposto reduzido (sobretudo os eletrônicos, bebidas alcoólicas, cosméticos e perfumaria).

Esses municípios demandavam grande parte de sua atenção durante os primeiros meses do ano aos festejos de carnaval. O único dos três municípios que

¹ O Pampa é um bioma natural ao centro sul do continente sul americano e distante dos Oceanos Atlântico e Pacífico. Ele se caracteriza por planícies pontuadas por ligeiras e pouco acidentadas colinas e clima com estações do ano bem definidas, o que contribui para a atividade agropastoril. O Pampa, ou os Pampas (como se usa comumente no plural), contém dentro da sua vasta área três fronteiras políticas dos seguintes países: Brasil, Argentina e Uruguai.

² Segundo o Censo Agropecuário 2006 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) são cerca de 234 mil cabeças de gado no Município de Uruguaiana, o sexto maior rebanho do estado. Segundo o censo de “Lavoura Temporária” do ano de 2011 do IBGE são cerca de 734 mil toneladas de arroz (em casca) colhidas no município, a maior colheita no Rio Grande do Sul com grande destaque entre os maiores produtores nacionais. Disponível em <http://cidades.ibge.gov.br/> Acessado em 28 de setembro de 2013.

comemorava a festa de carnaval no final de semana de seu feriado internacional oficial era o de Artigas. Nos últimos anos, o carnaval de Paso de Los Libres comemorava seu carnaval nos quatro sábados anteriores ao feriado carnavalesco, ao longo de um mês de desfiles. Em Uruguaiana, por razões que vamos conhecer, o carnaval era marcado sempre três finais de semanas posteriores ao feriado carnavalesco, durante o período da quaresma³. Por essa razão, os carnavais de Paso de Los Libres, Artigas e Uruguaiana não tiveram datas coincidentes nos anos da pesquisa, o que facilitou a minha circulação enquanto pesquisador, assim como possibilitava a circulação das pessoas contratadas para os carnavais, dos visitantes da festa e da possibilidade de trocas entre agremiações de cidades distintas às competições carnavalescas municipais.

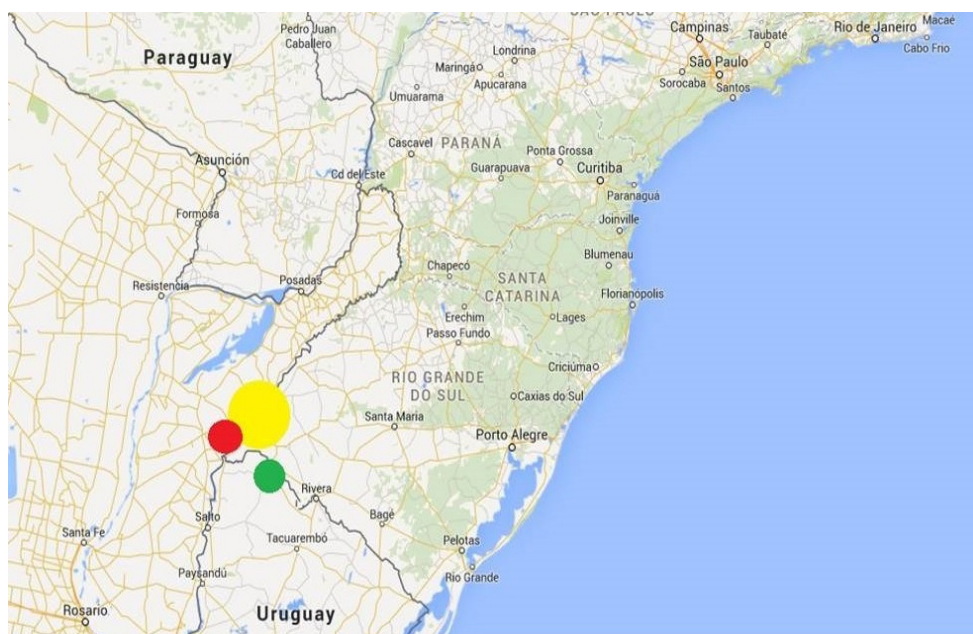


IMAGEM 1 – A tríplice fronteira no extremo sul do Brasil. (Fonte: Google Maps).
LEGENDA: Em amarelo – Município de Uruguaiana
Em vermelho – Municipalidad de Paso de Los Libres
Em verde – Municipalidad de Artigas

Uma das dimensões teóricas mais importantes nessa pesquisa está de acordo com essa possibilidade de deslocamento e de trocas entre os locais: a *interculturalidade*. As fronteiras políticas e físicas entre Uruguaiana, Paso de Los Libres e Artigas são existentes, porém, se tornam porosas a partir da circulação de pessoas e objetos nas práticas culturais em comum, como a festa carnavalesca. Os sentidos das práticas tanto na preparação quanto na forma festiva das agremiações nos três lados da fronteira são ligeiramente distintos, e como já adiantou Grímson (2011), a manipulação das

³ Quaresma é o período cristão de retidão e penitência nos quarenta dias que antecedem à Páscoa. Ela tem início na quarta-feira de cinzas, um dia após o término do carnaval.

referências simbólicas do carnaval se dava de forma diferente em cada um dos municípios limítrofes, sendo equivocada a ideia de uma cultura transfronteiriça em comum. O que a dimensão da interculturalidade no circuito de carnaval nos permitiu pensar foi numa multiplicidade de relações entre carnavais que se irradiava e fluía entre os interstícios das fronteiras políticas e a burocracia das aduanas. Ela nos trazia a possibilidade de observar e analisar os encontros, os tempos e espaços fluidos, onde as práticas culturais eram apreendidas, reapropriadas, rearranjadas; em síntese, produzindo culturas híbridas.

1.1. O cenário dos Pampas nos caminhos do carnaval em Uruguaiana

O primeiro ano que estive no carnaval de Uruguaiana foi o de 2011. Ao longo da etnografia, estabeleci essa cidade como minha sede nas idas e voltas aos Pampas. Fui levado até o carnaval na região da Fronteira⁴ através dos desdobramentos de minha pesquisa sobre o carnaval de Porto Alegre. Muito se falava a respeito do carnaval de Uruguaiana por carnavalescos⁵ em Porto Alegre, o que gerava uma espécie de rivalidade entre os modelos de apresentação. Sempre se discutia e nunca se chegava ao consenso, nos debates entre os interessados na capital, de qual seria o melhor carnaval e qual o modelo a ser defendido. Meu interesse na época era comparar os modelos de carnavais que eram confeccionados nas duas cidades⁶.

No primeiro ano, tinha como objetivo uma primeira aproximação e a exploração do contexto carnavalesco de Uruguaiana para avaliar a possibilidade da

⁴ Quando no texto for designado o substantivo Fronteira em maiúsculo nos referimos à região da Fronteira Oeste do Rio Grande do Sul, onde está contida a tríplice fronteira entre os três países já citados. Quando o substantivo *fronteira* estiver grifado em minúsculo estaremos fazendo referência ao conceito, que será trabalhado ao longo dos capítulos.

⁵ O termo “carnavalesco” tem dois sentidos no campo. O primeiro, aquilo que é referente ao carnaval ou todo o indivíduo envolvido com o carnaval, em qualquer nível de inserção, desde dirigentes das Escolas aos destaques ou apenas os simpatizantes e espectadores da festa. E o segundo, o profissional responsável por toda a idealização e o desenvolvimento do enredo nos elementos plásticos situados no barracão (as alegorias e fantasias), em suma, um diretor artístico especializado. Normalmente utilizarei no plural o termo, ou sem maiores explicações, para indicar a primeira acepção da palavra. Quando a ideia for de diretor artístico, normalmente a indicarei com mais informações sobre o personagem individual, o que ficará implícito no uso da palavra.

⁶ No quarto e último capítulo da dissertação de Mestrado em Antropologia, discuti as formas de preparação das Escolas de Samba nas duas cidades de forma comparada, que seriam: em Porto Alegre, a proeminência da produção plástica local por carnavalescos da própria cidade que confeccionavam na maior parte das vezes os próprios objetos carnavalescos; e em Uruguaiana, a compra de fantasias e partes de alegorias de outros carnavais para serem reutilizados, além da maciça contratação de sambistas cariocas como destaques (papéis relevantes no desfile que muitas vezes são quesitos, ou seja, valem notas na competição). Ver em DUARTE (2011).

realização de um estudo sobre ele. Tinha alguns informações preliminares a partir da mídia especializada em carnaval, e de pessoas ligadas ao carnaval de Porto Alegre que conheciam o carnaval daquele município. Acabei por encontrar um contexto sócio-cultural de grande riqueza e complexidade, ainda pouco estudado, o que me convenceu nos primeiros dias de estadia que não só era possível como bastante desejável a realização da etnografia, dada a efervescência do carnaval local para os moradores assim como as inúmeras questões que poderiam ser abertas. Isso me impeliu a iniciar o projeto de Doutorado com a proposta de ampliar a investigação sobre esse carnaval em específico e seu amplo espectro de negociações entre carnavais da região, e de outros polos de carnaval em maiores escalas, como o do Rio de Janeiro, o que veremos daqui para frente em todo o texto. Vamos retornar ao cenário da Fronteira.

A cidade de Porto Alegre, capital do Estado do Rio Grande do Sul, fica a cerca de setecentos quilômetros por rodovias de Uruguaiana, numa longa e cansativa jornada. Não havia voos regulares para a região naquele período⁷, demandando assim para quem saía da capital, a incontornável necessidade de cair na estrada, seja de ônibus ou de automóvel particular. Fui e voltei ao longo dos anos para Uruguaiana de ambas as formas.

A longa viagem começava na saída de Porto Alegre pela antiga ponte do Rio Guaíba, acessando a BR-290 pela região metropolitana, iniciando o cruzamento quase completo do Rio Grande do Sul de uma ponta a outra, de leste a oeste. Nas primeiras horas de viagem, as cidades mais próximas à metrópole se distribuíam às margens da BR. Eldorado do Sul, Butiá, Pântano Grande. A irregularidade da estrada, parcialmente desnivelada pelo ritmo frenético dos caminhões de carga pesada presentes nos dois sentidos, dividia a paisagem com o frescor dos capões verdejantes e dos morros com escarpas até a metade do trajeto.

Quando chegávamos a São Gabriel, já havia se passado pouco mais de quatro horas de estrada; estávamos na metade do trajeto a ser percorrido. De forma suave, o verde escuro do mato mais fechado vai se transformando paulatinamente em tonalidades de verdes claros até os tons dourados dos pastos. As placas indicavam a “Rota dos Pampas”. É o início da longa vegetação de ralas pastagens que vai se abrindo pela estrada de longas retas que se perdia de vista no horizonte. As colinas levemente sinuosas e coloridas descortinavam as imensas pastagens para gado. As longas subidas e

⁷ Voos comerciais regulares e diários entre Porto Alegre e Uruguaiana começaram a serem operados no ano de 2015.

descidas da estrada faziam com que conseguíssemos enxergar o horizonte distante e não habitado. O tráfego é menos pesado e os carros com placas da Argentina eram cada vez mais presentes com a aproximação dos limites entre os países. A cada cem quilômetros de chão, e de paisagens bastante remotas, surgia um acesso a uma nova cidade pelo caminho. Rosário do Sul... Quando parecia que a viagem estava chegando ao fim ao contornarmos a rotatória de Alegrete, a penúltima cidade do destino final, cento e vinte quilômetros ainda deveriam ser percorridos. No final de nossa viagem eram gastos cerca de nove horas se o trajeto fosse feito de ônibus a partir da rodoviária de Porto Alegre, e de sete a oito horas de automóvel. Enfim, estávamos em Uruguaiana.

Uruguaiana era a maior cidade da região da tríplice fronteira, além de compreender o maior e mais importante carnaval dos Pampas, considerando o número de espectadores e turistas, e, sobretudo, por possuir as maiores agremiações carnavalescas da região em quantidade de componentes, investimentos e recursos plásticos para cada carnaval.

Ao entrarmos na cidade pela rodovia federal, chegávamos até o sambódromo provisório de Uruguaiana, montado a cada carnaval a partir do mês anterior à festa. Ele ficava na mais larga avenida duplicada de Uruguaiana que cruzava a cidade de um ponto a outro, a Avenida Presidente Getúlio Vargas. Nas suas cercanias ficavam os principais prédios públicos e de serviços da cidade: a rodoviária, as redes de hotéis, e a região central a duas quadras da principal avenida. Lá estava a Praça Barão do Rio Branco, lugar de passeios e de tomar chimarrão nos finais de tarde. Em seu entorno, o Teatro e a Prefeitura Municipal, a Igreja matriz, e nas adjacências da praça, o calçadão do comércio, ponto de encontro dos uruguaianenses e onde a cidade encontrava seu mais intenso movimento de pedestres e automóveis.

Além da região central destacavam-se em Uruguaiana, como pontos de sociabilidade e de turismo: os clubes náuticos na beira do Rio Uruguai, a Ponte Internacional e as belas vistas do pôr do sol no rio e a margem argentina ao lado oposto, a pequena Igreja Nossa Senhora do Carmo em estilo gótico ao lado da ponte, e o camelódromo, o comércio popular de rua que se espalhava entre três quarteirões na parte mais baixa da cidade. No ápice do verão, as atividades festivas das Escolas de Samba eram reiniciadas: os ensaios preparativos para os desfiles de carnaval reuniam grande público. Por cerca de dois meses, as Escolas de Samba predominavam no calendário social da cidade, e quase todos os uruguaianenses não conseguiriam passar indiferentes ao interesse público, da rivalidade entre as agremiações e do apelo da

competição carnavalesca que se desenrolaria na avenida de acesso à cidade, transformada em sambódromo.

A partir dos contatos que fui tecendo com as pessoas ligadas a esse carnaval ao longo da pesquisa, criei um grupo de interlocutores que se solidificou com o passar dos ciclos carnavalescos⁸. Eles me levaram a outras pessoas ligadas ao carnaval, formando um grande número de sambistas de vários lugares que farão parte dessa pesquisa. Não considerei em algum momento me deter a uma agremiação carnavalesca em específico, nem mesmo a contextos locais de carnaval determinados. Fui me guiando nas relações em campo abertas pelos interlocutores e pelas situações etnográficas que me abriam condições de investigar, cada vez mais a fundo, a circulação de pessoas e objetos nos circuitos das culturas carnavalescas entre os Pampas e os demais polos de carnaval. Não considerei a escolha de uma Escola de Samba como critério de entrada no campo, ou de um carnaval específico, nem ao menos a posição que uma pessoa ocupava no evento carnavalesco (seja um artesão, intérprete, diretor de bateria ou carnavalesco).

A fluidez que encontrei em campo no esgarçamento das fronteiras e nos encontros interculturais que vivenciei, combinava com a própria circulação que eu fazia durante as temporadas de carnaval. Nos dois primeiros anos de pesquisa eu ainda vivia em Porto Alegre. Seguia para Uruguaiana apenas faltando poucas semanas para o seu carnaval. Em 2013 e início de 2014, passei a viver no Rio de Janeiro. Fazia a viagem de avião a Porto Alegre, e terrestre de Porto Alegre a Uruguaiana nos meses anteriores ao carnaval. A partir de Uruguaiana me deslocava pela região, e usava essa cidade como local de moradia provisória; e retornava do mesmo jeito, só que no sentido contrário, para o sudeste do país.

Assim como os personagens e objetos que serão apresentados nesta tese, como pesquisador em campo, eu também segui o caminho das coisas e das pessoas. Os fluxos no tempo e espaço que se entrecruzavam nas trajetórias individuais nos permitirão observar a perenidade e flexibilidade da cultura carnavalesca das Escolas de Samba - e suas formas de apropriação e adaptação. Era uma circulação constante onde se trocava e vivenciava muito mais do que os cenários que emolduravam as práticas culturais.

⁸ Leopoldi (1978) compreendia o ciclo anual carnavalesco para uma Escola de Samba como um período simbólico que abrangia o primeiro dia após o término do carnaval até o dia do próximo desfile, cerca de um ano depois. Por isso, há um desajuste entre o calendário convencional e o dos sambistas, já que o carnaval que passou naquele ano é considerado o carnaval do ano passado. Quando se fala em carnaval desse ano, normalmente os sambistas estão indicando o carnaval que será realizado no ano que vem e que está em franca fase de preparativos. Por exemplo, em novembro de 2014 o carnaval dito desse ano é o de 2015 (em fevereiro ou março). Da mesma forma, o carnaval dito do ano passado pode ser o de fevereiro ou março de 2014, mesmo que estivéssemos em novembro do mesmo ano.

Pretendo demonstrar com as situações vivenciadas, assim como na apresentação dos personagens que se desdobravam entre carnavais ao longo da tese, como podemos pensar nos carnavais dessa região entre as *configurações culturais* (Grímson, 2011) nos seus contextos locais, e as *culturas híbridas* (Canclini, 2008) que eram gestadas em cada situação negociada a partir da forma artística básica das Escolas de Samba, o foco deste trabalho.

1.2. Uruguaiana, os Pampas e a figura típica regional: o gaúcho

Historicamente, a região dos Pampas foi cenário de disputas territoriais frequentes entre a Coroa espanhola e a Coroa portuguesa entre os séculos XVI e XIX, no período colonial sul americano. Inúmeros tratados foram assinados por ambas as partes, assim como guerras de conquistas foram disputadas entre seus habitantes e os Estados, antes e depois dos acordos de paz e da divisão dos territórios. A importante localização geográfica de Uruguaiana, às margens do Rio Uruguai que desemboca na Bacia do Prata, ligando o interior do continente ao Oceano Atlântico e chegando às importantes capitais ao sul (Montevideu no Uruguai e Buenos Aires na Argentina), fez com que a cidade fosse considerada ponto estratégico de resguardo territorial, vigilância armada e entreposto comercial ao sul do Brasil desde sua fundação.

O decreto da Província do Rio Grande do Sul em 24 de fevereiro de 1843 criou a povoação denominada Capela do Uruguai, pertencendo ao município do Alegrete. Três anos após a fundação, a povoação foi elevada à categoria de vila independente e seu nome foi alterado para Uruguaiana⁹. Fundada no século XIX, e aproveitando sua regularidade topográfica (a cidade tem poucos e apenas leves aclives), Uruguaiana foi traçada no seu plano urbanístico com o formato conhecido por cidade “grelha” ou “xadrez”, muito comum em cidades da América Espanhola do outro lado do rio (Risério, 2012, p.84).

Diferentemente da irregularidade no traçado das cidades portuguesas construídas em lugares acidentados, onde as ruas e construções seguem a sinuosidade do relevo, dentro de um pragmatismo que aproveitava os desníveis e as possibilidades do terreno, o projeto em grelha desejava manter uma regularidade de desenho e uma

⁹ Segundo os autores uruguaianenses Carlos Fontes e Daniel Fanti (2008), o nome da cidade de Uruguaiana está entrelaçado às origens guaranis e cristãs: Uruguá, em Tupi-Guarani significa “caracol” ou “caramujo” – “y” é rio, daí, “Rio dos Caramujos ou dos Caracóis”. “Ana” é em homenagem à padroeira da cidade, Senhora de Sant’Ana, advindo assim a palavra “Uruguaiana”.

geometria ordenada dos quarteirões. Buarque de Holanda (1986) havia nos indicado que a forma de colonização portuguesa enfatizava a exploração comercial, as regiões litorâneas para as comunicações por vias marítimas e as soluções urbanísticas improvisadas. Já a colonização espanhola na América, construía núcleos de povoações estáveis e bem ordenados. Ruas largas eram projetadas para lugares frios e vias estreitas para lugares quentes. Onde houvesse cavalos, o melhor seriam as ruas largas para o seu trânsito.

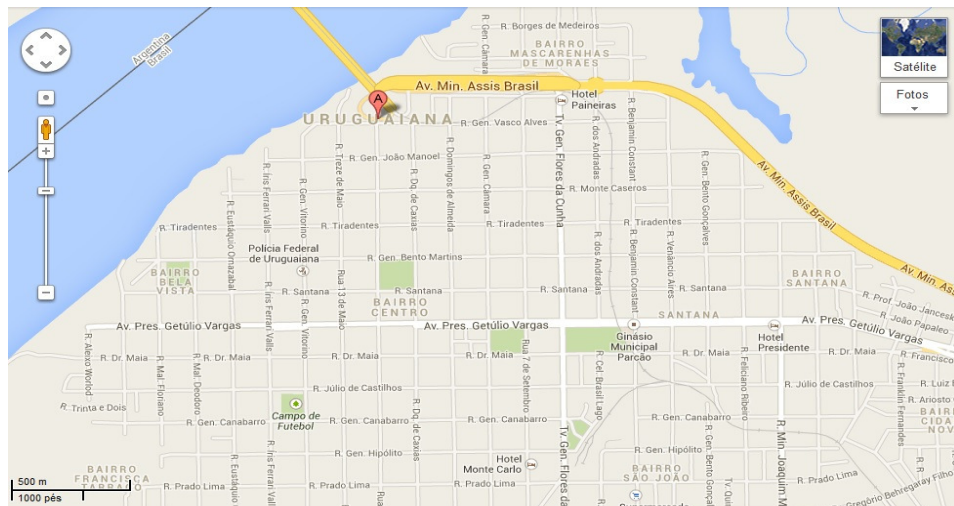


IMAGEM 2 – Mapa parcial da cidade de Uruguaiiana (fonte: Google Maps).

Andar em Uruguaiiana é aventurar-se em longas quadras e nos encontros das ruas nas encruzilhadas, num desenho urbano morfologicamente similar, sendo muito difícil perder-se do ponto de partida, considerando o ordenamento das largas e retilíneas ruas que partiam da praça central. Influenciada pelas formas de planejamento das cidades da América espanhola, o traçado dessas cidades “denuncia o esforço determinado de vencer e retificar a fantasia caprichosa da paisagem agreste: é um ato definido da vontade humana” (Buarque de Holanda, p.96). O trânsito de veículos é quase sempre alternado em ruas de mão únicas e em sentidos contrários nas ruas paralelas, compreendendo uma lógica de ordenação e deslocamento bastante inteligível, conforme pretendeu o projeto inicial.

Uruguaiiana por estar localizada bem ao centro do bioma Pampa (e ser a maior cidade brasileira dele), ter uma história social ligada às guerras de fronteira e à vida agropastoril campeira nos séculos de formação política do Rio Grande do Sul, é uma cidade popularmente vinculada à figura típica regional criada pelos movimentos regionalistas do século XX: o gaúcho. A figura típica do gaúcho tinha como base a

paisagem sociocultural dos Pampas em seu passado histórico de lutas pelo território e nos conflitos sobre a terra.

O tradicionalismo gaúcho é um movimento regional do estado criado por uma classe média urbana da capital, Porto Alegre, na década de 1940. A forte centralização econômica, política e cultural do Brasil pós-1930 (início do período Vargas) combinou com o isolamento geográfico do Rio Grande do Sul, sua integração tardia ao restante do país, e seu histórico de guerras e disputas entre portugueses e espanhóis. Naquelas décadas, alguns jovens com poucas vivências rurais formaram o primeiro núcleo de celebração de uma identidade gaúcha a ser reelaborada num local distante aos valores exaltados, numa composição da ideia de tradição e um conjunto de valores a serem contemplados e retomados.

Oliven (2006) nos detalhou o processo de construção social da identidade gaúcha. O gaúcho na Argentina e no Uruguai se refere a um emblema nacional, frequentemente ligado ao atraso ou ao estilo de vida rural e provinciano que se oporia ao materialismo moderno. No Rio Grande do Sul, houve uma ressemantização do termo “gaúcho”, que de desviante e marginal foi reelaborado e adquiriu novo significado positivo. O tradicionalismo baseado no gauchismo, o movimento regional que surgiu no estado, passou a celebrar a vida marcada pelos elementos campeiros, a presença de cavalos, a fronteira, a virilidade, a bravura, a honra, além de celebrar alguns fatos históricos como epopeias e transformar em heróis os personagens da revolta regional contra o governo imperial do Brasil em meados do século XIX: a Revolução Farroupilha que começou em 20 de setembro de 1835 (data do feriado estadual que marca o fim dos festejos da “Semana Farroupilha”) e se estendeu até o ano de 1845.

O passado da região dos Pampas também chamada de Campanha gaúcha, que teve grande importância econômica no estado até o fim da segunda metade do século XIX, passou a ser recriado a partir do trabalho daqueles intelectuais urbanos que reivindicavam a vida rural e a temática gaúcha contra a modernização que avançava no país após a era Vargas. O tradicionalismo gaúcho foi fruto das ideias de afirmação simbólica das identidades regionais em contraponto à homogeneização cultural que acontecia no Brasil naquele período aceleradamente modernizante. O tradicionalismo regional criou o MTG, o Movimento Tradicionalista Gaúcho, que tem grande poder de aglutinação social no Rio Grande do Sul em seus inúmeros centros culturais espalhados pelo estado e pelo país (os CTGs). Muitos dirigentes do MTG e adeptos à ideologia do

gauchismo reivindicam a legitimidade cultural de sua tradição reinventada, como uma forma de salientar as diferenças culturais regionais em relação à nação.

Como nos indicou Oliven (2006):

“Há uma constante evocação e atualização das peculiaridades do estado e da fragilidade de sua relação com o resto do Brasil. O Rio Grande do Sul pode ser visto como um estado onde o regionalismo é constantemente reposto em situações históricas, econômicas e políticas novas” (p.90).

Com o aumento dos produtos culturais tradicionalistas ao longo do tempo, e com as ideias do gauchismo na capital do estado se contrapondo abertamente às expressões culturais nacionais nas décadas seguintes, os habitantes dos Pampas passaram a ser idealizados enquanto gaúchos modelos, por estarem mais próximos ao estilo de vida de um passado distante imaginado. Até os dias de hoje, ao falarmos das cidades dos Pampas (como as conhecidas Uruguaiana ou Alegrete) nas demais regiões do Rio Grande do Sul, a imagem que se tem à cabeça é de um sujeito com vestes tradicionais¹⁰, que trabalha diretamente com o setor agropastoril, tem amor aos cavalos e possui uma rudeza na fala e nos costumes. O estereótipo do gaúcho dos Pampas é frequentemente retomado em personagens das indústrias culturais e no imaginário social construído a partir de uma tipificação da região pouco esclarecedora.

Pelo fato dos Pampas ter se tornado um local idealizado das políticas culturais de construção da identidade gaúcha, se torna paradoxal ao senso comum (notavelmente em outras regiões do estado) a existência de uma festa popular tão central e destacada na região que seja explicitamente associada aos símbolos nacionais e aos valores ligados à promoção da brasilidade como o carnaval (com a forte presença do samba). O carnaval das Escolas de Samba de Uruguaiana nos dias de hoje é o maior evento anual da região dos Pampas em número de participantes, atração de turistas e na contratação de mão de obra para o evento. Em Porto Alegre, as comunidades tradicionalistas e as carnavalescas são marcadamente distantes e limitadas por pertencimentos étnicos, sociais e de definições políticas afastadas em razão dos embates pelas identidades e pelos espaços sociais de hegemonia e divulgação de seus valores (Duarte, 2011).

Em Uruguaiana, o possível contraste entre as duas festas (a Semana Farroupilha e o carnaval) demarcadas pelo âmbito regional e nacional respectivamente, dadas suas particularidades classificadas pelas diferenças nas políticas de construção das

¹⁰ Pilcha é a indumentária tradicionalista gaúcha, e também parte do vestuário marcadamente estereotipado do gaúcho para o resto do Brasil.

identidades e suas expressões culturais (como acontece na capital do estado), faz bem menos sentido. A cidade sediou por muitos anos um dos maiores eventos regionalistas do estado: a Califórnia da Canção Nativa¹¹. O carnaval das Escolas de Samba, apesar de ter se tornado um espetáculo ampliado e que obteve grande crescimento para fora do município somente nos anos 2000 (como será contado em frente), tem uma rica história de participação popular e de engajamento na sociedade local há mais de um século. O período de crescimento mais apurado dos investimentos e da visibilidade dos desfiles de carnaval se deu no momento de crise da Califórnia da Canção, apesar de que a Semana Farroupilha ainda se constitui numa festa muito importante para a região.

A participação de músicos e personalidades locais envolvidos no carnaval e no tradicionalismo mutuamente, e cada período festivo tem seu tempo específico no calendário anual, é fato recorrente em Uruguaiana. César Rodrigues Escoto, mais conhecido como “César Passarinho”, foi intérprete da Escola de Samba Os Rouxinóis por muitos anos. Na mesma época, nas décadas de 1970 e 1980, ele foi um músico bastante consagrado no festival regionalista, vencedor de muitas edições da Califórnia da Canção interpretando músicas que hoje se transformaram em clássicos do cancionário popular gauchesco.

Uma boa parte das comissões de frente das Escolas de Samba coreografadas em Uruguaiana era apresentada por grupos de danças folclóricas dos centros tradicionalistas gaúchos, conhecidos como “invernadas”, que também participavam de competições em festivais tradicionalistas. Os componentes mais ativos das Escolas de Samba, em sua maior parte, se envolviam de alguma forma nos festejos da Semana Farroupilha, comemorado intensamente nas escolas, repartições públicas, em cavalgadas, acampamentos e cerimônias oficiais em todo o Rio Grande do Sul.

Em Uruguaiana são poucos os adeptos de apenas um tipo de manifestação cultural que insistem na purificação da sua cultura em contraposição ao cultivo da outra (normalmente dos tradicionalistas em contraponto aos símbolos nacionais). As tentativas de delimitações excludentes não encontram grande campo de afirmação, na intenção de uma purificação simbólica em relação aos seus valores e costumes. Isso nos garante uma reconfiguração das políticas culturais de identidade engendradas pelas suas

¹¹ Festival de música regional que iniciou na década de 1970 e teve seu auge nos anos 70 e 80 com o lançamento de composições e músicos que obtiveram grande sucesso. Apesar das edições anuais continuarem sendo realizadas nos anos 2000, o evento não conseguiu atingir o resultado e a visibilidade das décadas anteriores. Nos últimos anos, depois de um intervalo de três anos sem acontecer, algumas edições de menor porte o reeditaram em 2013 e 2014.

comunidades e o poder público municipal de forma menos redutora ao modo dos essencialismos e restrições puristas que poderia ser pretendido e observado. Também pelo fato do município estar localizado em área fronteiriça, e de produzir sua alteridade em relação aos seus vizinhos da Argentina e do Uruguai, os uruguaianenses se equilibram entre as escalas do local e do global e se apropriam das manifestações culturais, cada uma ao seu tempo, de forma menos conservadora como se supõe acontecer nos Pampas pelo senso comum dos habitantes do estado (como será mostrado ao longo da etnografia).

Nas palavras mais uma vez de Oliven (2006), “as manifestações culturais que antes eram vistas como claramente delimitadas, agora seguem em parte a lógica da globalização e não respeitam mais as antigas fronteiras nacionais ou regionais” (p.204). Os carnavais nos Pampas quebram com as antigas e rígidas fronteiras da cultura, permitindo uma análise recontextualizada e reelaborada da presença dos hibridismos e das recomposições interculturais de nossos tempos.

1.3. Do Rio de Janeiro aos Pampas: a celebração da forma artística das Escolas de Samba

O que as três cidades de nossa investigação dos Pampas tem em comum nas suas práticas carnavalescas? A supremacia, e quase exclusividade, de uma forma de festejar o carnaval predominante na região da Fronteira: as Escolas de Samba. Essas agremiações, e seus desfiles públicos nos sambódromos de cada cidade, concentram o interesse e a mobilização da população local e os investimentos públicos e privados nos preparativos para a festa nos meses anteriores ao evento.

Deixamos claro que a forma artística das Escolas de Samba não é a única existente e possível na região dos Pampas. Em Uruguiana, durante o feriado do carnaval oficial, há bailes em clubes e carnavais de pequenos blocos em vilarejos afastados no Município, como o conhecido carnaval da Barragem de Sanchuri. Em Artigas, há apresentações de candombes uruguaiois em dias e horários alternativos às Escolas de Samba. Em Paso de Los Libres, há clubes com festas carnavalescas que misturam os ritmos da cumbia latino americana a gêneros brasileiros, como o pagode e o axé, nos finais de semana de desfiles e no feriado de carnaval.

O objeto de investigação de nossa tese na região da Fronteira, (assim como na segunda parte do trabalho quando chegaremos a Londres), é o carnaval da forma

artística baseadas nas Escolas de Samba brasileiras. O modelo artístico das Escolas de Samba é apropriado e readaptado em cada contexto local e em cada configuração cultural. O que entendemos como *forma artística das Escolas de Samba*, significa uma série de características e exigências que essas agremiações têm que preparar para o desfile para estarem enquadradas nos regulamentos dos carnavais locais. Esses regulamentos divergem em alguns pontos, frequentemente mudam em discussões entre dirigentes e comissões ano a ano, mas apresentam pontos essenciais em comum e que permanecem inalteráveis. Existem obrigações de apresentação das agremiações nos regulamentos de cada carnaval, como um número mínimo de componentes no total e também na bateria, a necessidade de apresentação de um mínimo de carros alegóricos ou um número mínimo de baianas, como exemplo. Existem regras tácitas que não são regulamentadas, mas se valem da tradição de cada carnaval para seguir sendo cumpridas à risca, mesmo não sendo contempladas no regulamento. Existem margens de variações e formas mistas de adaptação local, inventividades e mesclas entre formas artísticas locais e o modelo idealizado das Escolas de Samba, que nasceu e foi desenvolvido no Brasil, particularmente na cidade do Rio de Janeiro.

Mesmo com as transformações históricas e reapropriações dos contextos locais, existia um consenso implícito dos iniciados no mundo do samba¹² do que necessariamente uma Escola de Samba, para assim ser considerada, deveria apresentar. Resumimos em sete pontos: 1- Desfile contínuo e progressivo embalado pelo gênero musical próprio, o samba, enquanto motor da evolução do corpo de desfilantes. 2- Uma orquestra percussiva que dita o ritmo do conjunto com restrição aos instrumentos de sopro. 3- Um enredo ou uma temática que deverá ser apresentada como narrativa e pano de fundo de cada apresentação anual. 4- Componentes fantasiados e carros alegóricos que devem estar pautados de acordo com o tema ou enredo proposto. 5- A bandeira símbolo da agremiação que deve ser portada por um par de bailarinos que tem a missão de apresentar e defender o pavilhão da agremiação (o mestre-sala e a porta-bandeira). 6- Organização em conjuntos de alas que dividem os componentes conforme fantasias padronizadas num mesmo conjunto. 7- A presença de alas tradicionais exigidas muitas vezes como obrigatoriedade nos regulamentos das competições, como a ala das passistas (que tem o intuito de apresentar a dança do samba de forma mais complexa), a

¹² “O mundo do samba é expressão corrente que circunscreve um conjunto de manifestações sociais e culturais que emergem nos contextos em que o samba predomina como forma de expressão musical, rítmica e coreográfica” (Leopoldi, 1978, p.34).

ala das baianas (que é item obrigatório no carnaval do Rio de Janeiro, assim como nos Pampas), e a ala da comissão de frente (com coreografia e encenações próprias e, às vezes, uma pequena alegoria para a apresentação no intuito de apresentar em síntese o enredo da Escola na sua abertura).

Todos os quatro contextos locais que serão apresentados neste trabalho - Uruguaiana, Paso de Los Libres, Artigas e Londres¹³ - apesar de suas características singulares, apresentavam agremiações que preenchiam todos os requisitos listados acima com algumas variações. Assim, organizavam seus mais importantes eventos de carnaval a partir da forma artística das Escolas de Samba.

Uma análise interessante sobre os enredos das Escolas de Samba de Uruguaiana nos traria possibilidades de pensar sobre os assuntos e os de narrativas que as agremiações comunicavam para o público no sambódromo em Uruguaiana. A ideia era de classificar os motivos que perpassavam as narrativas inspirada na classificação tipológica que já foi utilizada por outros estudiosos do carnaval (a mais importante de Farias, 2007). Preferimos montar um quadro onde aglutinamos os enredos que foram desenvolvidos em Uruguaiana entre os anos de 2005 (primeiro ano do carnaval fora de época) até 2014 (último ano de nossa pesquisa de campo). Fizemos a classificação dos enredos apenas das cinco principais Escolas de Samba do Grupo Especial de Uruguaiana¹⁴.

De acordo com a longa lista de tipos de enredo definidos por analistas¹⁵, escolhemos os tipos mais comuns encontrados em Uruguaiana e os aglutinamos em amplas categorias. Os enredos foram classificados nos grupos: 1. De cunho *místico/conceitual*, aqueles que poderiam falar sobre um objeto, uma ideia abstrata ou uma narrativa fantástica, numa categoria ampliada que abarcava muitos tipos de enredo. 2. *História/ festas/homenagem a personalidades brasileiras*, aqueles que faziam

¹³ Veremos na segunda parte da tese que em Londres a participação das agremiações no carnaval era diferente das cidades dos Pampas. As duas Escolas de Samba da cidade não disputavam um carnaval organizado e próprio para a competição na sua forma artística específica. As duas Escolas de Samba de Londres competiam no Carnaval de Notting Hill com dezenas de outros grupos carnavalescos de formas artísticas distintas, principalmente as *masquerade bands*, com forte influência do modelo caribenho baseado nas comunidades locais de migrantes das ex-colônias britânicas no Caribe.

¹⁴ Unidos da Cova da Onça, Unidos da Ilha do Marduque, Os Rouxinóis, Bambas da Alegria e Deu Chucha na Zebra. Seleccionei essas cinco já que foram elas que participaram mais vezes do Grupo Especial do carnaval da cidade nos últimos dez anos.

¹⁵ Araújo (2010), para analisar as pequenas Escolas de samba cariocas, utilizava os critérios de classificação de enredos de Farias (2007). Os tipos de enredos foram definidos de acordo com as seguintes categorias: homenagem a personalidades; história e mitologia afro-brasileira; festas/folclore; história do Brasil; místico/abstrato/conceitual; geográfico; ecológico; artes; objetos; auto louvação; institucional; crítica social e cotidiano. Em cima dessas categorias eu criei uma nova tipologia como análise do carnaval de Uruguaiana.

referências diretas aos símbolos nacionais, desde cidades ou festas a pessoas importantes na história do país. 3. Enredos de *História/ festas/homenagem a personalidades regionais*, narrativas que faziam referências ao símbolos locais ou histórias regionais, também personagens ou instituições. 4. *História e mitologia afro-brasileira*, os enredos que se referiam à África ou aos símbolos e narrativas afro-brasileiras. 5. *Ecológico ou auto louvação*, essa categoria apresentavam enredos que falavam sobre a natureza com as narrativas de sustentabilidade, juntamente com os de auto louvação, aqueles que faziam referência à celebração da própria Escola de Samba.

No **anexo I**, há uma lista com os títulos dos enredos das agremiações e nossa tipologia que os classificou ao longo dos anos definidos. Vamos à tabela com os resultados da nossa tipificação dos enredos:

	1. Místico/ conceitual	2. História/ festas/homenagem brasileiras	3. História/ festas/homenagem regionais	4. História e mitologia afro- brasileira	5. Ecológico ou auto louvação
Cova da Onça	4	3	2	-	1
Marduque	3	4	-	2	1
Os Rouxinóis	4	4	-	-	2
Bambas da Alegria	5	-	2	2	1
Deu Chucha na Zebra	5	2	1	1	1
TOTAL	21	13	5	5	6

TABELA 1 – Tipos de enredos no carnaval de Uruguaiana (de 2005 a 2014).

Os enredos desenvolvidos pelas Escolas de Samba de Uruguaiana, na sua maioria, seguiam a regra de outras cidades do Brasil ao narrarem fatos místicos, ideias abstratas (como sentimentos, enredos futuristas), lendas, objetos ou divindades religiosas. Foram vinte e uma vezes que esse tipo de enredo passou no sambódromo no período destacado. Como exemplo, Cova da Onça em 2008 desfilou com o enredo “Cova, Eu Sou a Luz”; a Marduque em 2006 trouxe o enredo “Na Luta do Bem contra o

Mal, a Esperança de um Futuro Melhor”; a Bambas da Alegria com “Sambar com Fé eu Vou” em 2010; e a Deu Chucha na Zebra em 2014 apresentou o enredo “Sucatas”.

Chamava atenção o recorrente desfile de enredos de cunho brasileiro. Dos treze no total onze foram desenvolvidos nas três maiores agremiações da cidade. Eram narrativas nacionais, sobre símbolos de exaltação da identidade brasileira, e homenagens a Escolas de Samba ou sambistas cariocas, tais como: “Terra Brasilis, a Metamorfose da Vida” dos Rouxinóis em 2006; “Povo Brasileiro, a Mistura que Deu Samba” dos Rouxinóis em 2009; “Brasilidade, um Estado de Espírito, um Sentimento de Amor” da Ilha do Marduque de 2007. Nas homenagens apareciam: em 2011, a Ilha do Marduque sobre a Beija Flor de Nilópolis com o enredo, “O Sonho do Beija Flor”; em 2012, foi a vez da Cova da Onça homenagear Martinho da Vila com o enredo, “Tem Kizomba na Avenida! Cova Canta Martinho, Show da Vila”; e em 2013, a mesma Escola homenageou a Escola de samba carioca Acadêmicos do Salgueiro com o enredo, “Duas Paixões, Num Só Coração”.

Os enredos de assunto regional apresentados no sambódromo tiveram menos da metade das aparições dos temas nacionais. Foram apenas cinco vezes, como os imigrantes, “Uruguaiana Homenageia o Imigrante Vencedor e Mostra ao Mundo sua Etnia” da Cova da Onça de 2007; o arroz, lavoura de grande importância econômica em Uruguaiana, “Arroz: do Império do Meio ao Pampa Gaúcho, o Grão que Vale Ouro” da Cova da Onça de 2011; o enredo dos Bambas da Alegria em 2009 de homenagem aos cem anos do clube de futebol do Rio Grande do Sul, “Internacional: 100 anos de Lutas e Glórias”; e Deu Chucha na Zebra que exaltou o gauchismo em 2009, “Sou Gaúcho Firme e Forte”.

Por outras cinco oportunidades passaram enredos de temática afro-brasileira, como a Marduque em 2009, “A Ilha Guerreira, Canta a África. Mãe de todos os Povos. Axé Minha Mãe!”; a Bambas da Alegria em 2014, “Axé na Casa dos Bambas - Batuque, Magia e Raiz”; e a Deu Chucha na Zebra em 2011, “N’Golo, A Dança da Zebra, Virou Capoeira?”.

Por fim, foram seis desenvolvimentos de enredos de cunho ecológico (preservação da natureza) ou de auto louvação da Escola de Samba, normalmente lançados em comemoração a datas de fundação importantes. Interessante que as cinco mais importantes Escolas de Samba da cidade, em pelo menos uma vez nos dez anos registrados, passaram no sambódromo com esse tipo de enredo. Entre eles, estavam Cova da Onça em 2010 com “Guerreiros da Vida. Protetores da Mãe Terra”; Marduque

em 2005 com “Água: preservar é viver”; e Os Rouxinóis em 2013 festejando seus sessenta anos de fundação com o título “Uma Festa Nas Alturas”.

E de que forma se consolidaram as referências históricas e culturais engendradas na forma artística das Escolas de Samba para além do seu local de origem?

Primeiro devemos sempre ter consciência de que o carnaval no Brasil, desde a época colonial quando foi trazido pelos portugueses, sempre esteve em franca transformação seguindo períodos no tempo com predomínios de diferentes formas artísticas ao longo dos séculos, e em relação com a dinâmica das mudanças da sociedade (Pereira de Queiróz, 1999). A forma artística das Escolas de Samba atual, seu fomento e sua estrutura organizacional, pouco tem a ver com o surgimento das primeiras agremiações há quase um século. Mesmo que existam discursos saudosistas e posições puristas no mundo do samba, que pretendem resguardar a forma artística considerada original da intervenção de modernizadores e dos supostos fatores exógenos a ela, como a modernização administrativa, a mercantilização, e a cada vez mais importante presença do dinheiro, seria um equívoco pensar nas Escolas de Samba como instituições puras que deveriam preservar suas formas de apresentação congeladas num passado distante (Cavalcanti, 1999). Elas, por definição, sempre sobreviveram às demandas de suas épocas, as dinâmicas de organização e administração ao longo do tempo, assim como os personagens que afetaram sua concepção e mudaram a sua história. As Escolas de Samba passaram por muitas transformações em sua forma artística, também na estrutura dos desfiles e na sua relevância para a sociedade.

O samba enquanto gênero musical teve gênese anterior às Escolas. A formação do samba enquanto música no Rio de Janeiro se deu na virada do século XIX para o XX. A cidade, que era a capital do Brasil na época do início da República, estava comprometida com reformas urbanas, a modernização do país e o surgimento de classes médias intelectualizadas interessadas na construção de um novo tipo de música brasileira. O samba nasceu de uma síntese de gêneros musicais europeus que eram referência para as classes médias cariocas ligadas às elites aristocráticas da época (como a modinha, a polca, a mazurca e a valsa – as danças de salão), com a concatenação dos ritmos e gêneros musicais das camadas mais pobres da população; sobretudo, os ritmos de forte influência dos descendentes de africanos formatados no longo período de escravidão (o lundu, o maxixe, a umbigada).

Próximo à zona portuária antiga, local nos séculos anteriores de um dos maiores portos do mundo de embarque e desembarque de escravos, existia uma região

chamada “Pequena África” (atuais bairros da Saúde e Gamboa); assim como uma região de cortiços e habitações irregulares no entorno da “Praça Onze”, local de antigos carnavais que serviu mais tarde como local de surgimento das Escolas de Samba¹⁶. Nessas duas áreas próximas de grande concentração popular de negros e mestiços, as populações que as habitavam realizavam encontros e festas organizadas nas casas das “tias”, as senhoras que exerciam liderança religiosa e social e se tornaram referências para a origem do tipo de música que começava a surgir (Cunha, 2001). Nas primeiras décadas do século XX, o samba foi consolidado como novo gênero musical através da circulação dos músicos dos terreiros e cortiços, como Donga, Sinhô e João da Baiana, com músicos e a intelectualidade dos bairros de classe média que participaram da formatação do samba enquanto linguagem e expressão musical. O samba é um gênero musical que nasceu numa negociação entre grupos sociais distintos, nas relações estabelecidas entre as camadas populares e médias da população carioca (Vianna, 2002).

As Escolas de Samba foram desdobramentos institucionais do samba enquanto forma festiva para o carnaval. É nelas que vamos nos concentrar ao longo da tese, e não no samba enquanto música, estilo e seus subgêneros ligados a sua linguagem musical.

Ao longo a década de 1920, as primeiras Escolas de Samba foram fundadas num processo de escolarização do samba, onde o gênero passa por uma adequação aos desfiles de carnaval, com a inserção de composições específicas e ênfase na batida da percussão para o encontro festivo de um grupo de pessoas afins em procissão. As primeiras Escolas de Samba foram as tradicionais Portela, Deixa Falar (fundada em 1927. Hoje, Estácio de Sá) e Mangueira. O samba das Escolas trouxe uma maior síncope rítmica, a invenção de instrumentos de percussão próprios, e novas formas de organização dos grupos para o carnaval (Sandroni, 2001).

Foi no período político do Estado Novo no governo de Getúlio Vargas (1937 a 1945) que o samba foi convertido em símbolo nacional, e os desfiles das Escolas de

16 Muitas análises nos indicaram o desenvolvimento histórico do carnaval brasileiro até o surgimento das Escolas de Samba. Desde a colonização portuguesa iniciou-se o costume dos jogos de entrudo na festa carnavalesca, os jogos de sujeira entre familiares e vizinhos. No século XIX, o carnaval sucede para sua primeira forma de organização formal: as sociedades. Elas reuniam as camadas altas e médias da população em competição entre préstitos, os desfiles públicos em carros abertos, com a utilização de trajes requintados da moda europeia. Os bailes de salão e de máscaras de inspiração em Veneza, também faziam parte das comemorações das elites cariocas. No início do século XX, o carnaval popular tomou as ruas dos subúrbios com os desfiles dos ranchos carnavalescos e os primeiros blocos chamados “Zé Pereiras”. Todas essas formas artísticas surgiram anteriormente às Escolas de Samba (Ver em Cabral, 1996; Eneida, 1958; Pereira de Queiróz, 1999).

Samba passaram a ter apoio político e financeiro do poder público. O nacionalismo triunfante do país na época tentava conceber uma composição moderna da identidade brasileira, num esforço dos intelectuais ligados ao Estado interessados em definir a nação, identificando símbolos, personagens e rituais públicos do que se definiria por cultura brasileira. Naquele momento, o samba foi considerado o gênero musical nacional por excelência, e o carnaval passou a ser a festa popular mais importante do Brasil (Oliven, 1982). Neste período, as Escolas de Samba começaram a receber orientações e apoio da Prefeitura do Rio de Janeiro, e o Prefeito Pedro Ernesto foi instruído por Vargas a organizar o carnaval (Araújo, 2012). Em pouco tempo, elas passaram a adotar temáticas de caráter histórico e patriótico num tom bastante ufanista.

Em Uruguaiana, assim como nas cidades brasileiras dos Pampas, o samba enquanto gênero musical popular era divulgado nas rádios locais com as músicas que ganhavam o Brasil a partir do Rio de Janeiro, a capital da época. Um de seus subgêneros, a marchinha, fazia sucesso nos bailes dos carnavais de salão, nos clubes e sociedades que disputavam nas ruas da cidade a atenção dos foliões e da imprensa local.

O surgimento dos primeiros grupos carnavalescos que utilizavam o samba e o ritmo da batucada para seus desfiles de carnaval em Uruguaiana se deu no início da década de 1950. Esses grupos que desfilavam tocando o samba com uma orquestra percussiva num ritmo acelerado, e de um jeito desconhecido pelos habitantes da região, se formaram com o advento do grande número de fuzileiros navais da Marinha destacados do centro do país para os confins da fronteira sul brasileira após a Segunda Guerra Mundial. Segundo os historiadores e sambistas uruguaianenses foram eles que trouxeram o ritmo envolvente, e a forma de tocar com os desconhecidos instrumentos de percussão que passaram a ser coqueluche em Uruguaiana. Assim nasceram os primeiros grupos que se chamaram *Escolas de Samba*, em alusão a mesma forma artística de carnaval que havia surgido na capital da República.

1.4. O carnaval das Escolas de Samba de Uruguaiana: história e transformação

A primeira referência encontrada nos jornais de Uruguaiana sobre o carnaval da cidade foi em 12 de fevereiro de 1883 no jornal “O Guarany”. Na reportagem da época divulgada por um pesquisador local¹⁷, um grupo de mascarados brincava nas ruas

¹⁷ FANTI, Daniel. “Um Carnaval Antigo que a História Registrou” Jornal Hoje, 04/07/2008.

do centro da cidade lançando águas de cheiro em grupos rivais. Era a brincadeira do entrudo que fazia sucesso nos carnavais do período colonial e do Império, os jogos de sujeira herdados dos portugueses que trouxeram o costume do velho continente para as ruas brasileiras.

Na virada do século XIX para o XX, foram os préstitos carnavalescos oferecidos pelas grandes sociedades de Uruguiana que disputavam a preferência da sociedade. O público assistia nas ruas o desfile de luxo de carros alegóricos que trazia o garbo e a elegância das elites locais. O historiador local Raul Pont¹⁸ encontrou no Jornal da Fronteira de 1912¹⁹ a edição de um álbum especial do carnaval daquele ano em homenagem aos dois maiores clubes carnavalescos da época, os rivais “Os Democráticos” e os “Fenianos”. Os clubes disputavam o corso²⁰ em via pública, seus carros foram muito elogiados pelo jornal “A Fronteira”, que imprimiu um material especial que trazia fotos de cada uma das carruagens do desfile.

A edição especial trazia destacados elogios aos artistas que assinavam o projeto das alegorias, assim como os cenógrafos e responsáveis pela parte elétrica de cada carro. Os carros alegóricos ou carruagens traziam cavalheiros, damas e senhoritas da sociedade em trajes de luxo ou fantasiados com requinte em personagens conforme a temática proposta por cada conjunto. Desfilaram nas ruas principais da cidade e fizeram grande sucesso: o carro da flauta mor, o do chapéu de sol, o carro do jardim (as figurantes representando as flores), o carro da rainha, o das quatro estações, o carro da conquista do polo (com representação da neve e um trenó) e uma guarda de honra, composta de cavalheiros de fantasias medievais montados a cavalo que faziam uma homenagem à imprensa, representada por uma senhorita entronizada numa carruagem preparada para o desfile.

No carnaval de 1912, cada carruagem continha uma estrutura de uma grande plataforma em quatro rodas, sendo acoplada uma boleia em frente com mais duas rodas onde ficavam os condutores. Elas eram puxadas por pares de quatro a oito cavalos, dependendo do tamanho da alegoria. Cada um dos carros era precedido por uma

¹⁸ O historiador uruguiano faleceu em 1999 e um dos seus filhos é Raul Jorge Anglada Pont, ex-prefeito de Porto Alegre (entre 1997-2000), conhecido da mesma forma como “Raul Pont” e nascido na mesma cidade.

¹⁹ PONT, Raul. “Reminiscências de Velhos Carnavais”. Jornal Ilustrado, 10/02/1978.

²⁰ Os cursos ou préstitos eram os desfiles públicos de sociedades, trazendo carruagens e carros ornamentados com personagens portando trajes de luxo. Seus temas quase sempre se remetiam às cortes europeias.

pequena orquestra contando com cinco a dez músicos com um instrumental de cordas: violões, violinos, rabecas, rabecões, bandolinos, flautas e clarinetas.

Além dos desfiles dos préstitos, as sociedades organizavam grandes bailes de carnaval. No mesmo período, outras sociedades surgiram produzindo seus próprios bailes, como o Clube Comercial dos donos de fábricas e pecuaristas do município, e o Caixeral dos comerciantes. Juntamente aos clubes, nas primeiras décadas do século, alguns grupos se organizavam numa forma artística menos formal, muitas vezes sem sede própria e aglutinados apenas para dos desfiles de rua: os blocos carnavalescos. Entre eles, marcaram época: Bloco dos Marinheiros, Bloco infantil Espia Só, Sociedade Filhos do Trabalho, e Bloco Pierrot, Bloco Pichichê, o Pif-Paf e o Big Bem.

Entre as décadas de 1930 e 1940, os dois maiores clubes carnavalescos que rivalizavam em Uruguaiiana eram: a Sociedade Carnavalesca Cordão de Ouro e a Sociedade Recreativa Laço do Amor. Ambas as sociedades tinham orquestras próprias e se aliavam a blocos e sociedades menores para disputarem a hegemonia nos concursos carnavalescos nos desfiles nas ruas centrais da cidade.

Como descreveu o pesquisador José Da Nova Filho²¹, no final da década de 1940 em Uruguaiiana, os blocos, como o “Cordão de Ouro”, já começavam a mudar os instrumentos das suas orquestras de percussão, no intuito de reproduzir os gêneros musicais que vinham do centro do país a partir das ondas do rádio. As pancadarias, como eram chamadas essas orquestras, passaram a adquirir ou construir instrumentos para a melhor execução das marchas e sambas que seguiam um desenho rítmico cada vez mais acelerado e sincopado, a moda musical da época.

Foi na década de 1950 que uma grande novidade surgiu em Uruguaiiana causando grande furor, fazendo com que os blocos de carnaval começassem a se reagrupar no intuito de se adaptar à nova forma artística trazida de longe pelos militares que chegaram: a fundação dos “Os Filhos do Mar” em 1951, a primeira Escola de Samba da Fronteira.

São dois os grandes processos de transformação e expansão das Escolas de Samba em Uruguaiiana que impulsionaram a multiplicação das culturas carnavalescas em toda a região da tríplice fronteira ao sul do Brasil: o primeiro, a escolarização dos grupos carnavalescos com o surgimento dos Filhos do Mar dos fuzileiros navais da Marinha em 1951; e o segundo, a mudança de datas do carnaval no calendário

²¹ DA NOVA FILHO, José. “Origens das Escolas de Samba de Uruguaiiana”. Caderno de Cultura. Sem data.

uruguaianense, a realocação do carnaval para três finais de semana após o feriado nacional a partir de 2005. Ambos os processos, o da escolarização e a inauguração do carnaval fora de época ou temporão, nos trouxeram grandes transformações na forma artística dos carnavais e nos modelos de organização e preparação das Escolas de Samba. Vamos nos ater agora aos detalhes desses processos com mais minúcia.

1.4.1. Os Filhos do Mar e a escolarização dos grupos carnavalescos

Foram nos primeiros anos da década de 1950 que chegaram à região os fuzileiros navais da Marinha do Brasil. Eles foram sediados em Uruguaiana na guardamoria²² que já estava instalada à beira do rio, junto à ponte internacional que estava em início de construção para a ligação dos dois países. Ainda tinha repercussão no período o final da Segunda Guerra Mundial, por isso, a vigilância das fronteiras e a repressão do contrabando de mercadorias demandava o investimento de uma nova política de resguardo dos limites nacionais pelo Estado brasileiro. Algumas centenas de soldados chegaram a Uruguaiana partindo dos principais quartéis da capital, o Rio de Janeiro. É certo que, entre os novos instalados na região, existiam não apenas cariocas, mas baianos, pernambucanos e de outros estados brasileiros. Já no primeiro ano de estabelecimento dos fuzileiros nos Pampas, alguns soldados começaram a realizar encontros nos fundos do prédio do Destacamento dos Fuzileiros Navais, onde cantavam, batucavam e rememoravam sambas dos carnavais cariocas.

Desses encontros, os fuzileiros navais criaram um bloco de percussionistas para sair no carnaval de 1951. Atribuíram ao grupo a categoria de Escola de Samba e não de bloco, como de costume na fronteira, conforme a nomenclatura que era utilizada no Rio de Janeiro. Batizaram-no, sugestivamente, como “Filhos do Mar”. Segundo o jornalista Francisco Alves que estudou o período²³, um dos fuzileiros chamado Alberico Ramos costumava contar em depoimentos que o soldado Derli Prado organizou o grupo e montou uma comissão para o carnaval. O comandante da unidade militar, contrariado com a ideia do bloco, chamou Derli para uma audiência na sede do Quartel dos fuzileiros. Derli argumentou com o comandante o convencendo de que os Filhos do Mar seriam parte da contribuição dos militares à cidade, e se colocou como responsável pela

²² Repartição aduaneira regida pelo Guarda-mor, título militar do oficial chefe das alfândegas portuárias.

²³ ALVES, Francisco. “Samba: Uma das Heranças dos Fuzileiros Navais”. Revista da Liesu, março de 2009.

conduta e disciplina dos soldados nas suas apresentações, prometendo disciplina e proibição de brigas e arruaças entre civis e militares.

E assim desfilou naquele ano, num grupo de cinquenta ritmistas e um porta estandarte masculino, a histórica Escola de Samba que apresentou pela primeira vez nos Pampas o ritmo do samba à maneira carioca. Os Filhos do Mar existiram por três anos, até o fim do Destacamento dos fuzileiros navais em Uruguaiana, quando muitos militares foram deslocados para outras regiões ou retornaram ao Rio de Janeiro. Alguns soldados permaneceram e fixaram residência em Uruguaiana, e passaram a participar das Escolas de Samba locais que foram surgindo nos anos subseqüentes, como o baiano Manoel Conceição Silva (o “Veludo”) que foi personagem referência por décadas na Escola de Samba “Os Rouxinóis”.

Daniel Fanti era uma referência local quando se tratava da história do carnaval. Ele escreveu dezenas de colunas sobre o carnaval da cidade, assim como o surgimento das primeiras Escolas de Samba após os Filhos do Mar²⁴. Fanti era uruguaianense, professor de artes plásticas e pesquisador dos temas relacionados à região. Conversei com ele numa tarde de muito calor em Uruguaiana, faltando uma semana para o carnaval 2014. Ele me convidou a conhecer o seu espaçoso escritório na sua casa, que funcionava como sede de suas pesquisas e contava com um grande acervo de notícias de jornal, revistas, documentos oficiais, além de seus desenhos de carnaval e de seus livros sobre a história de Uruguaiana e da região. Morador do Bairro Mascarenhas de Moraes, espremido entre a beira do rio e a rodovia de acesso à ponte internacional, Fanti também havia sido alegorista e carnavalesco por anos a fio entre as décadas de 1980 e 1990, além de duas vezes presidente da Escola de Samba que tinha o codinome do bairro, na forma que ele era popularmente chamado: Unidos da Ilha do Marduque.

Fanti assistiu aos primeiros desfiles dos Filhos do Mar na Rua Duque de Caxias em Uruguaiana, e testemunhou o ritmo mais ligeiro e sincopado dos fuzileiros, assim como os novos tipos de instrumentos que eles utilizaram no seu primeiro desfile. A novidade deslumbrou os rapazes de sua época, que passaram a tentar reproduzir nos seus grupos carnavalescos aquela maneira de tocar dos soldados da Marinha.

Nos anos subseqüentes ao primeiro desfile dos Filhos do Mar, surgiram novas Escolas de Samba em Uruguaiana, composta pela população local interessada em reproduzir a forma artística carnavalesca dos militares, seu ritmo, a performance da

²⁴ FANTI, Daniel. Colunas do Jornal Hoje em 2008.

batucada e suas músicas. Assim, iniciou-se o processo de escolarização dos grupos carnavalescos, já que antes eles se reuniam em blocos para carnavais de salão nos clubes e para os desfiles nas ruas. Para o carnaval do ano de 1953 surgiram os “Manda-Chuva” e “Os Rouxinóis”.

No final de 1952, Fanti com dezoito anos de idade foi convidado a participar de uma nova Escola de Samba organizada por gente de Uruguaiana. A família Miranda, conhecida na cidade, decidiu criar um grupo carnavalesco com batucada ao estilo daquilo que era visto e que foi iniciado pelos fuzileiros navais. Esse grupo, que não passava de algumas dezenas de pessoas, se apresentava nas ruas e nos clubes de carnaval que abriam as portas para os concursos de salão. Foram os “Manda-Chuva da Folia”. O grupo contava apenas com a batucada e um estandarte, a mesma forma artística apresentada pelos soldados da Marinha. Fanti contou como foi a fabricação dos primeiros instrumentos para as apresentações:

“Mas assim, era só homem. Era uma bateria e cada um levava um instrumento. Eu mal sabia tocar. Eu pegava, assim, caixinha e fazia de goiabada, quadradas eram as caixinhas de goiabada. Tirava o fundo, botava uma pele de um mondongo. Comprava um mondongo e tirava aquela parte branca do mondongo. Bem fininha. Esticava ali e depois prendia com as tachinhas, e depois quando secava ficava bem durinha. Pá-pá-pá, pá-pá-pá-pá. As caixinhas que lá no Rio se chamavam tamborim. E aí tinham as alas de caixinhas, ala de tarol, tinha os do bumbo que vinham sempre atrás. E a gente vinha cantando as marchas de carnaval. Tarol e bumbo. (...) A gente se fazia tudo com pele. Mandava pegar uma espécie de eucatex, uma coisa assim. Um compensado macio, girava, botava os troços. Fazia também. O carpinteiro fazia aquilo ali e botava uma pele de mondongo. Tudo agora tem de plástico, antes não existia. E aí tinha gente que depois se especializou para comprar a pele de ovelha. Pele de ovelha também fininha. E começaram a se especializar em fazer isto daí. E a gente salgava a pele de ovelha, tirava a parte de lã, de carneiro, se chamava pele de carneiro. E botava, não sei como era o nome. Era o nome de uma árvore... Tanino! Curtia com tanino, um líquido que saía da árvore, depois esticava. Então, tem um samba assim que dizia assim: cala boca oh, de madrugada/ Tá na hora, pela rua não tem mais nada/ Nem a cinza de esquentar os tamborins, estão na calçada... A cinza, então quando chegava a tal hora, aquela pele com sereno ela ficava flácida. Aí tinha que fazer uma fogueirinha com papel, pra crescer, pra ficar boa de novo”²⁵.

No carnaval de 1953, Os Manda-Chuva já tinham rival em Uruguaiana. Outro grupo carnavalesco fundado por foliões uruguaianenses nasceu na mesma época: “Os Rouxinóis”. Com o passar dos anos, os Manda-Chuva e os Rouxinóis começaram a implementar na sua forma artística alguns papéis no desfile que existiam nos antigos blocos, como a eleição de uma rainha anual. Também eram inseridas aos poucos as

²⁵ Entrevista com Daniel Fanti em 21 de fevereiro de 2014.

posições existentes nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, que a cada ano eram mais conhecidas e se transformavam no parâmetro a ser alcançado pelos uruguaianenses. Um casal de mestre-sala e porta-bandeira surgiu já no segundo ou terceiro ano, assim como a eleição de um enredo ou tema anual coeso para apresentação do grupo.

O pesquisador também lembrava como as Escolas de Samba locais introduziram modificações no carnaval de acordo com as informações obtidas no carnaval carioca. Além das rádios, existiam as informações trazidas pelos uruguaianenses que viajavam ao Rio e Janeiro e retornavam recheados de novidades:

“Não tinha televisão, tinha rádio. E vinham revistas, revistas de rádio. Vinham revistas que vinham. O Cruzeiro trazia muita reportagem do carnaval, dos carros alegóricos. Muita gente viajava daqui pra lá, e trazia as novidades de lá. Muita gente viajava... De trem. Antigamente era de vapor. De trem, trem era o veículo né. Depois que veio o aeroporto. Aí viajava. Os caras que eram ricos vinham de lá. E traziam as novidades. Participavam dos carnavais lá do Rio. As revistas traziam muita coisa, estas informações né”.

Fanti lembrou que as nascentes Escolas de Samba de Uruguaiiana implementaram com o passar dos anos a divisão dos componentes em alas e fantasias conforme a temática. As agremiações utilizavam marchinhas de carnaval afamadas na época do rádio e em voga nos bailes como “A Jardineira” e “Toureiro de Madri” para as apresentações. As revistas davam ideias de figurinos e dos trabalhos plásticos produzidos no carnaval carioca.

Os Rouxinóis é a Escola de Samba mais antiga ainda em funcionamento na cidade, e que ostenta grande número de títulos do carnaval municipal (são vinte e oito no total). Muitos dos seus fundadores eram integrantes da Sociedade Carnavalesca Cordão de Ouro, que deixou de existir poucos anos após do surgimento da Escola de Samba. Antes do início da década de 1960, já havia sido adotado nos desfiles o uso de uma comissão de frente tradicional²⁶, uma ala em trajes de gala composta pela diretoria para apresentar a Escola e saudar o público. Os carros alegóricos também eram presentes, eles já existiam nos desfiles de préstitos das sociedades e clubes de outrora, e foram novamente adaptados pelas Escolas de Samba assim como se fazia no carnaval carioca.

²⁶ As comissões de frente tiveram grande transformação nas últimas décadas, passando da tradicional abertura da Escola de Samba pela diretoria para a apresentação do enredo com encenações e coreografias de alta complexidade executada por bailarinos.

Nos primeiros desfiles, as rádios que faziam a cobertura do carnaval (apoiadas pelo público que assistia das calçadas) expressavam suas opiniões e realizavam enquetes na definição das melhores agremiações que passaram pelas ruas centrais. Um pouco mais tarde, formou-se uma comissão de julgadores com a divisão de quesitos de avaliação: as fantasias, a bateria, o samba, etc. A comissão era composta por profissionais do rádio e da imprensa, assim como artistas, músicos e professores de prestígio na cidade que definiam a cada carnaval as melhores do ano.

Depois dos “Manda-Chuva” (já extinto) e dos “Rouxinóis”, as décadas vindouras viram se multiplicar o número de grupos carnavalescos com a denominação de Escola de Samba, que se enquadravam na forma de apresentação e nas obrigatoriedades do concurso de carnaval. A Escola que detêm a maior quantidade de títulos e de torcida nos anos recentes só veio a ser fundada quase duas décadas depois das primeiras Escolas de Samba de Uruguaiana, a Cova da Onça.

Fundada em janeiro do ano de 1970, o nome “Cova da Onça” foi dado em homenagem à região de sua localização, na Rua 24 de Maio (hoje, a Rua Eustáquio Ornazabal) numa baixada às margens do Rio Uruguai, lugar de classes populares. Se dizia que na virada do século XIX para o XX havia um bordel famoso localizado nesta região que cobrava uma “onça” (apelido da moeda de ouro corrente na época) como entrada aos seus frequentadores. A “casa da onça” logo foi apelidada de “cova” de forma jocosa, e virou a alcunha do lugar²⁷. A residência da família Matias Abreu foi a primeira sede, e os membros dessa família foram os primeiros organizadores da Escola.

Um ano depois da fundação, a Unidos da Cova da Onça já se estabelecia no local da sua sede atual, na Rua Bento Martins com a Rua Marechal Deodoro, próximo ao local de sua fundação. Com dezesseis títulos conquistados no carnaval de Uruguaiana, a Escola é a maior rival dos Rouxinóis. Ambas passaram a dividir a hegemonia das competições de carnaval, que só foi quebrada com o fortalecimento de uma terceira Escola proveniente da região da baixada, próxima à rodovia e à ponte internacional: a Unidos da Ilha do Marduque, que venceu seus primeiros campeonatos no início da década de 1990. Apesar da existência na atualidade de treze Escolas de Samba em competição na cidade, em três grupos ou divisões hierárquicas²⁸, essas três

²⁷ Esta versão popular é contada por Ivone Pancich, uma antiga frequentadora da Escola, num manuscrito antigo sem data encontrado no Arquivo Público Municipal.

²⁸ No carnaval de Uruguaiana do ano de 2016, as agremiações estarão assim divididas por grupo de competição: no Grupo Especial, Bambas da Alegria, Ilha do Marduque, Os Rouxinóis, Cova da Onça,

Escolas se destacavam no carnaval da cidade, sendo as maiores, mais populares e de maior investimento nas suas apresentações anuais²⁹.

1.4.2. *Os Rouxinóis e o carnaval fora de época de Uruguaiana*

O segundo grande período de transformação do carnaval de Uruguaiana é muito mais recente. No ano de 2005, uma contenda judicial atrasou os preparativos e ensaios da Escola de Samba mais badalada da época. A Prefeitura e os carnavalescos, ameaçados pelo cancelamento da festa, ajustaram a data dos desfiles para três semanas após o feriado nacional. Assim, com a mudança de datas o carnaval passou a ser fora de época ou temporão, como também é chamado. A mudança de datas, a princípio não intencional, trouxe uma série de inovações na produção estética e artística das Escolas de Samba locais. O sucesso do modelo foi conquistado de forma acachapante o que fez com que a Liga promotora do carnaval com o apoio da Prefeitura, definisse para os anos seguintes o carnaval fora de época como regra. Vamos entender os motivos.

Naquele ano, a associação carnavalesca “Os Rouxinóis”, na época pentacampeã do carnaval, teve sua quadra interditada por ação judicial no Ministério Público devido a denúncias de seus vizinhos por transgredir o limite de produção de ruídos durante seus ensaios noturnos diários. A ação judicial produziu grande tensão na cidade e a Liga das Escolas de Samba de Uruguaiana (a LIESU), a entidade que organizava o carnaval na época, reuniu a maior parte das Escolas em protesto ao decidirem não desfilar no Carnaval de 2005.

A contenda foi resolvida através de uma Lei Municipal, estabelecida em comum acordo entre a nova administração Municipal (com o recém eleito Prefeito Sanchotene Felice) com a Câmara de Vereadores, numa rápida solução do problema³⁰. Foi tramada uma estratégia para que o carnaval acontecesse em 2005. A negociação entre a Prefeitura e a Liga das Escolas de Samba concluiu com sucesso a remarcação do evento numa nova data no mês de março, alguns finais de semana após o feriado oficial em fevereiro. O que poderia parecer uma derrota das Escolas de Samba inaugurou um

Deu Chucha na Zebra e Pérola Negra. No Grupo de Acesso: Império Serrano, São Miguel, Imperadores do Sol e Apoteose do Samba. No Grupo 2: Unidos da Mangueira, Toca do Lobo e Aliança do Samba.

²⁹ Uma quarta Escola de Samba vem crescendo exponencialmente em Uruguaiana, e no ano de 2015 se sagrou campeã do Grupo Especial da cidade pela primeira vez ficando a frente das três maiores e mais consolidadas agremiações, os Bambas da Alegria.

³⁰ “Um projeto de lei resultou na modificação de uma Lei Municipal ambiental que prevê o aumento no limite de decibéis quando em eventos carnavalescos”. (Jornal da Cidade, 18/01/2005, p.7).

formato de Carnaval baseado na possibilidade de contratação de destaques³¹ do mundo do samba de outras cidades, e a compra de objetos carnavalescos de outros polos de produção. Em poucos anos, o carnaval de Uruguaiiana alcançou um novo patamar nos desfiles quanto aos aspectos plásticos e a atração de sambistas cariocas que tiveram grande repercussão na sua passagem por Uruguaiiana.

Já para o ano de 2005, a Escola de Samba “Os Rouxinóis” a partir de esforços de seu presidente de então, Jair Rodrigues (figura destacada em Uruguaiiana como veremos no próximo capítulo) contratou para seu desfile Neguinho da Beija Flor, como intérprete, e Valéria Valenssa, como destaque de chão³². A Ilha do Marduque também trouxe uma comitiva de sambistas do Rio de Janeiro. Essas contratações foram as primeiras de dezenas de outros artistas, músicos, ritmistas, coreógrafos e celebridades que partiriam para Uruguaiiana depois de suas atividades nos seus carnavais de origem a partir daquele ano. A mudança de datas acabou por alavancar Uruguaiiana à fama de grande atração de sambistas e estrelas do carnaval carioca para a cidade durante sua festa, com um grande crescimento de sua visibilidade na mídia especializada e na atração de turistas nos anos posteriores, sobretudo do Rio Grande do Sul e dos países vizinhos. A fórmula assegurou para o carnaval da cidade a possibilidade de não concorrer contra outros grandes polos de carnaval na atração de profissionais do samba, tais como: Rio de Janeiro, São Paulo, e mesmo, Porto Alegre. Esses centros carnavalescos produtores de carnaval passaram de alguma forma a contribuir com sambistas, fantasias, esculturas, júri de avaliadores e profissionais que trabalhavam na plástica das Escolas – carnavalescos, decoradores, alegoristas, escultores e costureiras.

O mesmo formato de sucesso foi adaptado para outras cidades da Região, que também passaram a transferir a data de seus carnavais por intermédio de suas Ligas ou Comissões Organizadoras, numa nítida tentativa de repetir o sucesso do maior evento da

³¹ Os destaques das Escolas de Samba são papéis ou postos de grande relevância para a agremiação no seu desfile, como o intérprete, os músicos do carro de som, o casal de mestre-sala e porta-bandeira, o coreógrafo da comissão de frente, o diretor ou mestre de bateria (entre outros) que normalmente são responsáveis diretos ou indiretos por algum quesito de julgamento (ou mais de um concomitantemente) avaliado na competição carnavalesca. Pelo posto ser na maior parte das vezes ocupado por homens utilizei o artigo masculino, “o(s) destaque(s)”, e também como forma de diferenciá-los de um posto em especial: as destaques de chão que aparecerão recorrentemente no texto. Grifarei “a(s) destaque(s)” ao longo dos capítulos quando se tratar especificamente das “destaques de chão”, o posto de desfile ocupado por componentes com trajes individuais, normalmente de luxo, posicionadas em frente a alguma ala com espaços exclusivos para sua exibição ou fixadas nos carros alegóricos, as “destaques de carros alegóricos”. Por se tratarem majoritariamente de mulheres, utilizei o artigo definido ou indefinido feminino para as indicarem nesses papéis, quando de forma generalizada.

³² Valéria Valenssa, a mulata que por anos a fio foi um dos ícones do carnaval carioca com a personagem Globeleza, protagonista da vinheta de divulgação do carnaval pela Rede Globo, detentora dos direitos exclusivos de transmissão do carnaval dessa cidade.

Fronteira. A partir dessa época, o carnaval de Uruguaiana passou a exibir como slogan do evento uma auto atribuição arrojada: “o terceiro maior Carnaval do país” (Imagem 2). O mote passou a ser destaque nos materiais de promoção do evento com a divulgação das estrelas visitantes em cada ano. Até os dias de hoje, o slogan causa contestação por parte de visitantes e sambistas que desconfiam da sua veracidade. Mesmo que se subentenda que o terceiro melhor carnaval do país que a Comissão organizadora se orgulha em ostentar fazia referência apenas à forma artística das Escolas de Samba, haveria muitas outras cidades que poderiam disputar essa distinção, como Vitória, Manaus e mesmo outras capitais ou cidades no interior do país³³. É claro que ninguém ousava questionar os dois maiores polos de carnaval de Escolas de Samba no Brasil com grande destaque, o Rio de Janeiro (o polo internacional do samba), seguido por São Paulo, respectivamente.



IMAGEM 3 – Panfleto do carnaval de Uruguaiana de 2010

A ascensão do carnaval de Uruguaiana como uma festa que envolvia o comércio, a rede hoteleira, um grande número de visitantes, atrações nacionais e um suposto aumento de circulação de recursos econômicos, permitia aos seus organizadores, a Prefeitura Municipal em conjunto com as Escolas de Samba,

³³ Os desfiles das Escolas de Samba nos carnavais de Manaus e Vitória são dois eventos de grande porte no Brasil. Em Manaus, as oito agremiações do primeiro grupo desfilam no maior sambódromo do país, com capacidade para cem mil pessoas e com transmissão para o estado do Amazonas. Em Vitória, as seis Escolas de Samba do primeiro grupo desfilam uma semana antes do feriado nacional do carnaval. Suas apresentações são transmitidas para todo o Brasil por uma rede da televisão aberta. Ambos os carnavais também possuem um importante mercado para os profissionais especializados num intenso circuito de trocas com a mão de obra carnavalesca de outros polos de produção da festa.

promoverem uma forte legitimação do Carnaval destacando seu potencial social e econômico. A festa passou a ser tratada como uma empresa cultural do município, como um espetáculo ligado à ideia de uma indústria cultural de grande importância no desenvolvimento social e econômico.

A valorização do que se considerava popular, a partir do campo político que alçava as práticas populares como o carnaval a um status elevado socialmente, fazia parte das estratégias da modernidade latino americana no contexto da ascensão das indústrias culturais. Canclini (2008) nos demonstrou como o popular passa a ser almejado a partir da leitura do mundo culto, e da extrema valorização da expansão ou democratização do mercado de cultura a um público amplo, instigando assim as novas condições de produção e consumo no âmbito cultural.

“(...) a reorganização industrial do cultural não substitui as tradições nem massificam homogêaneamente, mas transformam as condições de obtenção e renovação do saber e da sensibilidade. Propõem outro tipo de vínculos da cultura com o território, do local com o internacional, outros códigos de identificação das experiências, de decifração de seus significados e modos de compartilhá-lo.” (p. 262-3).

O que é considerado popular não se definia como algo delimitado, uma essência permeada de códigos culturais a serem observados e preservados, como era prática de antropólogos clássicos e parte folcloristas no passado. Por isso, Canclini nos instigava a pensar mais nos movimentos de transformação cultural do popular do que aquilo que se extinguiu ou permanecia como prática nos contextos locais. Desta forma, pensamos no carnaval dos Pampas, e mais à frente no carnaval de Escolas de Samba em Notting Hill em Londres, como objetos de investigação destacados porque nos possibilitavam a abertura de diferentes perspectivas de análise do popular. Assim como previu o autor, é primordial incorporarmos na análise de práticas e projetos dimensões atualmente urgentes da pesquisa sobre cultura popular, que serão pontuadas no trabalho etnográfico ao longo dos capítulos. São elas: os processos de significação do cultural (Grímson, 2011), os modos de fazer (Decerteau, 2008); novos tipos de bens, objetos e coisas (Kopytoff, 2010; Miller, 2013; Ingold, 2012); os processos de circulação, os circuitos, os fluxos nas configurações culturais (Appadurai, 2010; Hannerz, 1997); e por fim, novos tipos de apropriação, negociações, usos e traduções (Bhabha, 2010; Zelizer, 2006).

Dentro desse escopo teórico que cruza interculturalidade, os circuitos e as hibridações, propomos a noção de *economia estética do espetáculo* como a conjunção de fatores para legitimação dos carnavais. O conceito nos abre possibilidade de se pensar na fabricação do jogo heterogêneo de mescla entre as escalas globais e locais, até chegarmos à confecção desses eventos nos personagens, objetos e situações etnográficas que serão articulados na pesquisa.

1.5. A economia estética do espetáculo e o paradigma carioca

Nas últimas décadas, o carnaval das Escolas de Samba cariocas atingiu um patamar de um grande espetáculo ao integrar vários elementos artísticos e plásticos numa das mais importantes festas populares do Brasil e do mundo. Na medida em que o evento avançou em monumentalidade artística e nos aspectos que o transformaram em grande espetáculo visual, os sambistas das Escolas de Samba do Rio de Janeiro começaram a discutir os limites de sua comercialização e engessamento. Na mesma medida no mundo do samba, começaram a surgir contraposições à acelerada espetacularização, e a multiplicação de recentes grupos de discussão que articulavam ideias de resistências a um prenúncio de crise decorrente da excessiva modernização em sua forma artística e de organização. Os indícios constatavam uma pretensa perda de suas características atrativas de ludicidade, espontaneidade, da sua produção artesanal e de sua forma de organização tradicional menos formal e complexa.

Entre o final da década de 1970 e início da década de 1980 surgiram em sequência: o início do televisionamento (com a multiplicação das imagens do evento, primeiramente para todo o Brasil, hoje com a recepção de mais de cento e quarenta países no mundo³⁴); a inauguração do sambódromo (com o redimensionamento artístico dos desfiles); e a fundação da Liga das Escolas de Samba (Liesa), com a administração do espetáculo tomado por esta nova entidade, que era comandada pelos líderes contraventores do jogo do bicho, em parceria com a Riotur – os bicheiros levaram à organização dos desfiles sua expertise administrativa (Cavalcanti, 2010). Esses foram os principais fatores que possibilitaram a transformação do carnaval num megaevento de grande interesse nacional e destacado prestígio. Não é à toa que a partir desse período, a forma artística das Escolas de Samba foi apropriada e reproduzida em várias partes do

³⁴ Dados fornecidos pela Liesa em várias publicações próprias.

globo em locais muitas vezes inusitados: como a destacada Liga das Escolas de Samba na Finlândia, os festivais de samba na Alemanha e os desfiles das agremiações de Kobe no Japão, como exemplos.

Na distante década de 1930, as nascentes Escolas de Samba eram compostas por pequenos grupos da população que viviam nos subúrbios cariocas, nas franjas do centro do Rio de Janeiro, com grande predomínio da população negra. Essas incipientes agremiações preparavam seus desfiles de carnaval de forma bastante artesanal nos terreiros de suas lideranças, almejando a apresentação nos desfiles na região da Praça Onze. No início, elas não contavam com o apoio do poder público, tinham rara cobertura da imprensa e dos cronistas da época, além de serem marcadamente marginalizadas pela opinião pública (Cabral, 1996). Não demorou muito para que o samba, assim como o seu produto derivado mais cobiçado, o carnaval das Escolas de Samba, chamasse atenção das altas esferas do poder político.

Na sua aproximação com o Estado, o samba e o carnaval foram estrategicamente ajustados como importante símbolo de brasilidade. Durante o período do Estado Novo do Presidente Getúlio Vargas (1937-1945), o interesse de intelectuais e o governo pela manifestação permitiu que o samba, um símbolo étnico racial restrito às populações negras de ancestralidade africana do Rio de Janeiro, se tornasse o mais festejado gênero musical brasileiro; e o carnaval, a festa popular nacional por excelência. Essa operação intelectual sugeria reforçar a integração brasileira, o maior interesse dos movimentos nacionalistas, através de uma identidade singular que englobasse todo o território nacional, algo necessário para as pretensões políticas orientadas pelas ideologias nacionalistas da época.

Hoje, o espetáculo das Escolas de Samba carioca é ostentado no Brasil e no mundo como um dos mais importantes símbolos nacionais. Chegamos à virada do século XX para o atual, numa situação em que o espetáculo dado anualmente pelas Escolas de Samba é pautado como um produto inscrito na indústria cultural, sendo mais uma manifestação artística regida pela lógica do mercado, marcadamente pela posição de seus dirigentes. Há uma destacada sobrevalorização dos códigos e dos arranjos discursivos voltados à qualificação do espetáculo das Escolas de Samba ligados numa urgente e necessária mercantilização e abertura dos novos mercados. O que nem sempre é compatível com as práticas internas da agremiação, e também não se tratando, obviamente, de um consenso unânime e generalizado entre seu corpo social.

Mas o que entendemos por *espetáculo*? Quando chamamos algum evento de grande porte de espetáculo, como o carnaval das Escolas de Samba atual, estamos constatando que nele há múltiplas dimensões de análise: há o grupo que dele participa ativamente, e que é formado a partir de uma comunidade com algum tipo de relação social duradoura, seja por laços sociais, afetivos, profissionais; e o público, que em geral desembolsa uma quantia em dinheiro para estar lá e desfrutar do acontecimento. Há a dimensão da indústria cultural, as transmissões de televisão, a cobertura de uma mídia especializada que produz narrativas anteriores e posteriores ao evento. Há a dimensão econômica, já que há transações e trocas monetárias e não monetárias para a preparação e realização do evento (os contratos, a compra de materiais, a infraestrutura da sede social, os ensaios, venda de produtos, ingressos e atividades que o condicionam a estar atrelado à sucessiva mercantilização). E há a dimensão racional das regras, a delimitação do que pode ser feito e apresentado, a regulamentação dos procedimentos para o melhor controle do que é ou não é permitido na sua forma artística competitiva.

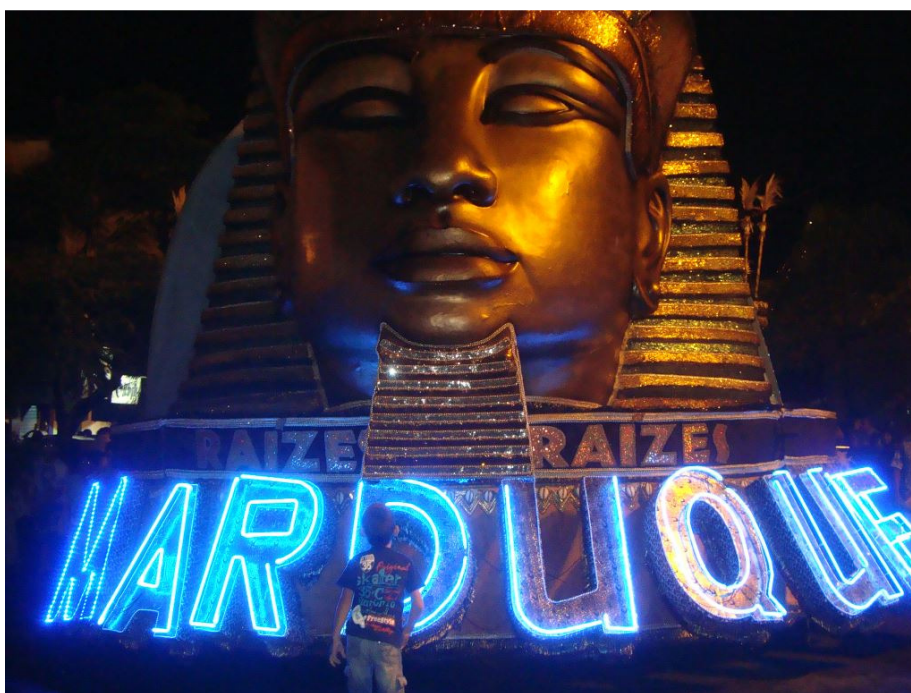


IMAGEM 4 – Parte frontal do carro abre-alas da Unidos da Ilha do Marduque no carnaval de 2013

O espetáculo e suas múltiplas dimensões também podem ser correlacionados a outras esferas que o complementam e dele participam: sua demanda e sua justificativa cultural, suas negociações com os órgãos públicos e com os patrocinadores privados, com os políticos, com as configurações culturais locais e com as comunidades que o

integram e dele fazem uso (desde suas atividades recreativas às de trabalho ou profissionais).

Faremos uso de outra noção importante para entendermos as relações entre carnavais de acordo com a multiplicidade de fluxos e circuitos que reúnem os contextos locais das Escolas de Samba, a *economia estética do espetáculo*. Concordamos com a noção de uma primazia do visual arregimentada no carnaval das Escolas de Samba (Cavalcanti, 1999), que está diretamente concatenada à evolução do espetáculo. A primazia do visual é a concentração dos gastos e esforços de preparação da Escola de Samba na sobrevalorização do luxo e da grandiosidade das artes plásticas carnavalescas (presente nas esculturas, alegorias e fantasias) ante os elementos ligados ao samba, sua música, dança, técnica corporal e rítmica. Uma supremacia do barracão de produção de fantasias, alegorias e dos elementos plásticos das Escolas de Samba preparados pelos carnavalescos e artistas plásticos sobre as habilidades dos passistas, da dança dos componentes das alas em conjunto das Escolas de Samba, da criatividade e desempenho dos músicos, ritmistas e compositores na condução rítmico-musical da festa.

A economia estética do espetáculo acontece numa conjunção de fatores que condiciona a preparação e realização para o evento, envolvendo uma série de procedimentos e arranjos discursivos na qual o objetivo é a manutenção da hegemonia do polo visual sobre o polo do samba. A economia estética significa neste caso a obtenção pela troca e cálculo dos meios materiais para ser atingido um fim: o sucesso do espetáculo promovido a partir da sua leitura pelo polo visual. Para a sua realização é necessária uma série ampla de engajamentos das Escolas de Samba: consenso com o seu público na extrema valorização dos carnavalescos responsáveis pela plástica (práticas de adesão e legitimidade social das Escolas de Samba); necessidade cada vez maior de patrocinadores individuais e aumento das negociações econômicas entre indivíduos e agremiações (enredos patrocinados, contratações, trocas e negociações nos mercados carnavalescos entre associações carnavalescas, investimentos e infraestrutura para ensaios); e cada vez uma maior dependência das parcerias ajustadas com o Poder Público e seus representantes (subsídios públicos, Leis Municipais, articulações entre lideranças sobre verbas).

Sabemos que a dimensão econômica era a preferida nos discursos de legitimação do carnaval, principalmente entre as lideranças políticas e seus dirigentes, que entendiam o crescimento dos valores investidos na festa como um sinônimo de progresso e de uma racionalidade técnica administrativa, onde quase sempre o aumento

de recursos significava um maior espetáculo e um maior retorno turístico e comercial esperado.

Devemos argumentar que a economia do espetáculo não compreende somente os índices referentes à circulação monetária. Partimos do pressuposto de que mesmo a economia mais arraigada aos cálculos quantitativos está fortemente vinculada às práticas culturais que conjugam valores, estilos de vida e escolhas individuais dentro de um quadro sócio cultural mais amplo e anterior, desqualificando a tese dos mundos hostis que separam a economia das relações sociais afetivas (Zelizer, 2005). A ampla e sempre intrincada relação entre práticas econômicas e/ou culturais estruturadas em esferas imaginadas como distintas não podem ser detalhadamente separadas, nem mesmo para a análise. Devemos considerar as articulações inseparáveis entre os arranjos econômicos, políticos ou culturais que resultam na produção do evento, o espetáculo a ser visto e vivido e a configuração cultural local e seus pontos de encontros e fluxos com carnavais de outras localidades.

A partir daí, uma forte dimensão de translocalidade baseada nas trocas e circulação de indivíduos e objetos nos circuitos de carnavais, se constituía como dado primordial nas teias carnavalescas pelos lugares em que se desenrolou a pesquisa. Pensando nas escalas instáveis e nos constantes fluxos e deslocamentos entre carnavais, a compreensão de uma cultura carnavalesca global nos era ensejada. Ela era baseada na forma artística das Escolas de Samba, e era assentada na noção de uma economia estética do espetáculo, para além dos contextos locais.

No caso dos carnavais dos Pampas, a eficácia do carnaval fora de época estava diretamente ligada a um consenso geral de sua qualidade e beleza, daí a dimensão estética sempre reforçada: por ser belo plasticamente e com atrações trazidas de outras regiões, ele merecia ser visto e era autorizado por boa parte da sociedade local, mesmo que ele dependesse de vultosos investimentos públicos.

O carnaval das Escolas de Samba de Uruguaiana pretendia a cada ano reproduzir na Fronteira o luxo, a beleza plástica e a excelência técnica e artística numa aproximação desejada das principais características do carnaval do Rio de Janeiro como modelo paradigmático imaginado de festa, adaptado ao contexto local. E que tipo de referência era essa, como se desdobrava essa idealização vinculada ao carnaval do Rio de Janeiro?

O carnaval do Rio de Janeiro, desde as primeiras décadas após o surgimento das Escolas de Samba, serviu de modelo para os carnavais na forma artística das

Escolas de Samba em outras regiões do Brasil. Como vimos no caso de Uruguaiana, o seu ponto de virada com a escolarização do carnaval aconteceu na década de 1950 tendo por base o carnaval carioca. Com o processo acelerado de espetacularização carioca, principalmente após a inauguração do sambódromo e do televisionamento na década de 1980, ele passou a ser ainda mais referencial e trouxe à tona um movimento de expansão e alargamento de seu modelo artístico em novos contextos. Entendemos o modelo idealizado da Escola de Samba nos Pampas, assim como nas Samba Schools em Londres que fazem parte dessa pesquisa, como um sistema cultural imaginado de organização eficiente e de uma forma artística básica que passam a ser considerados como o padrão, e estimulados a serem reproduzidos em contextos carnavalescos diversos: o *paradigma carioca*.

Compreendemos que a aplicação desse modelo nunca era completa, nem mesmo homogênea, mesmo que fosse esta a primeira intenção de quem vive o carnaval além do Rio de Janeiro. O modelo artístico e a cultura organizacional das Escolas de Samba cariocas e seus desfiles sempre eram aplicados nos contextos locais de forma acrítica, formando um senso comum entre dirigentes e sambistas de acomodação da fórmula considerada unívoca aos seus carnavais. Mesmo sob o paradigma carioca, entendemos que esses carnavais possuíam diferentes significados para os grupos que dele compartilham valores, assim como para o público espectador e a população local, além de comportarem elementos artísticos próprios, regulamentos e regras particulares, características locais de produção e consumo de carnaval, memórias e historicidade singulares, etc. Em resumo, eles sempre foram divergentes e não similares entre si, mesmo com a existência do modelo carioca. O paradigma carioca é um sistema simbólico de compreensão e adaptação da forma artística global das Escolas de Samba do Rio de Janeiro em outros contextos locais, nas regras das configurações culturais e das diferentes culturas carnavalescas baseadas nas Escolas de Samba³⁵.

O paradigma carioca, por ser um ideal imaginado, ignorava os conflitos e transformações que dinamizavam o carnaval carioca nos seus ciclos carnavalescos anuais. Ele apreendia e qualificava todas as inovações e a capacidade técnica artística do evento como um ideal a ser seguido e apropriado pelas diferentes culturas carnavalescas, ao realizarem uma reelaboração do carnaval carioca a partir de suas

³⁵ Aprofundaremos mais as culturas carnavalescas locais nos capítulos posteriores deste trabalho, quando o carnaval de Uruguaiana, os carnavais de Paso de Los Libres na Argentina, Artigas no Uruguai e de Notting Hill na Inglaterra serão apresentados de forma etnográfica mais completa.

práticas nos contextos locais. Os carnavais de Escolas de Samba tratados nesta tese promoviam suas soluções e sua adaptação às configurações culturais locais de forma heterogênea, instável e dinâmica. Eram adotadas medidas, informações e modelos extraídos do mais importante carnaval do país, o que os condicionava a se suporem integrados a uma cultura em comum, numa suposição de homogeneidade, da existência de uma cultura global do samba no seu formato institucionalizado no carnaval.

O que tratamos por paradigma carioca nas Escolas de Samba no Brasil, e mais recentemente fora do país, era a potencialidade da repetição de sua forma artística em escalas translocais, o que condicionava a possibilidade de sua reprodução, a compreensão das suas regras e regulamentos e dos seus sentidos estéticos. O paradigma estava flexivelmente ligado ao carnaval carioca a partir de uma imaginação instaurada nas culturas carnavalescas locais que tinha a preocupação de promover na prática a cultura carnavalesca do samba, na sua forma autêntica. Ou seja, quando se supunha sua adaptação às singularidades locais, sempre as ressaltava de forma secundária, já que o âmago das iniciativas dos carnavais locais sempre recaía na tentativa de reprodução de uma suposta cultura carnavalesca das Escolas de Samba legítima. Cultura carnavalesca que se supunha difundida numa forma global, que fluía desde seu centro produtor mais destacado, o carnaval carioca, aos seus locais de reprodução adjacentes, através da crença nas identidades móveis e na dessemelhança entre cultura e espaço concomitantes no entendimento tácito dos sambistas das periferias carnavalescas (Gupta; Ferguson, 2000).

O debate sobre autenticidade e cópia no campo da cultura não é novo. Ele acontece desde as buscas pela origem e pureza cultural dos folcloristas, às noções de cultura enquanto sistema simbólico delimitado a uma população e um território específico, num versão culturalista mais radical. Compreendemos que a possibilidade de se pensar nas dinâmicas entre as escalas locais e globais nos auxilia a desdobrar a questão das suposições da existência de uma forma cultural autêntica. Por mais que uma ideia de autenticidade se reproduzisse entre os promotores das culturas carnavalescas, e que ela ainda seja uma ferramenta discursiva politicamente importante no mundo do samba, são facilmente contestáveis as versões sobre a existência da cultura carnavalesca primordial ou autêntica.

O carnaval carioca, assim como todos os carnavais nos seus contextos locais, não era encerrado em si mesmo nem se esgotava nos contextos locais. Num olhar mais apurado, conseguimos observar a extrapolação de seus supostos limites locais.

Recorrentemente, o carnaval era assim visto já que as competições entre agremiações se davam dentro dos limites do município, ou no máximo, da mesma região metropolitana. Ao longo da história de transformações do carnaval carioca, podemos perceber e aprofundar uma série de situações e acontecimentos que nos levavam a refletir num transbordamento do carnaval local em fluxos e escalas que dialogam com fatos, personagens, objetos e circuitos indicando uma heterogeneidade e uma multiplicidade de culturas carnavalescas em contato para a produção de um megaevento.

Tinha forte importância na origem do carnaval das Escolas de Samba cariocas os migrantes baianos, com as tias líderes religiosas e sociais das zonas periféricas da cidade. Também vale destacar a antiga adaptação de elementos de outros folguedos brasileiros na sua forma artística (Gonçalves, 2007), e o constante uso dos profissionais e de novos elementos artísticos de outros contextos (Boi Bumbá de Parintins, danças clássicas, arte circense). A grande quantidade de profissionais de várias partes do Brasil que tiveram importante trajetória no Rio de Janeiro, e que são cada vez mais presentes no espetáculo carioca. Os materiais carnavalescos atuais, que em sua boa parte são fabricados na China e importados por empresas brasileiras. A grande quantidade de turistas que, como espectadores esporádicos ou aficionados por carnaval, vinham de todos os cantos do Brasil. A expansão do samba pelo mundo, com muitos novos atores participando, opinando e se envolvendo com a festa carioca, mesmo que apenas através das mídias. Com a circulação da mão de obra carnavalesca carioca em eventos e carnavais de outros contextos surgia a possibilidade de levar para o Rio novas técnicas, materiais e formas de fazer a arte carnavalesca, que era atualizada a partir desses intercâmbios cada vez mais acentuados.

A expansão dos circuitos globais do fenômeno das Escolas de Samba estava cada vez mais presente no mundo do samba, ressaltando assim a interculturalidade e a repercussão das culturas carnavalescas antes desconhecidas do carnaval carioca, dando conta de uma heterogeneidade antes pouco compreendida. Veremos nos próximos capítulos as diversas facetas desses arranjos, as políticas da festa nos contextos locais dos Pampas, e o desdobramento dos circuitos e da circulação dos interlocutores nos encontros etnográficos traduzidos em campo. Eles nos darão conta de demonstrar que o carnaval das Escolas de Samba no Brasil e no mundo seguia sendo vivenciado e produzido para além das fronteiras do local. As culturas carnavalescas das Escolas de Samba eram consolidadas nas suas trocas, da mesma forma que, nas relações entre carnavais eram constituídas sua potencial globalidade.

CAPÍTULO 2 – É o Tempo do Carnaval na Fronteira Sul do Brasil: os carnavais fora de época e a mão de obra carnavalesca

Na primeira década deste século, os carnavais das Escolas de Samba de muitos municípios na Fronteira sul do Brasil se reformularam com a mudança das datas dos desfiles, não mais se concentrando unicamente no final de semana anterior ao feriado carnavalesco oficial (a terça-feira de carnaval). Uruguaiana inaugurou essa fórmula com bons resultados em 2005, como foi explicado no primeiro capítulo. Ao longo da última década, outros municípios brasileiros na região que possuíam carnavais de menor porte, também passaram a agendar seus desfiles em datas não coincidentes.

No ano de 2014 o Município de Alegrete, por exemplo, situou novamente seu carnaval duas semanas após a data oficial, um final de semana antes de Uruguaiana. Itaqui, outro município vizinho³⁶, preferia manter o carnaval de suas Escolas de Samba no domingo e na segunda-feira do feriado de carnaval. Em Artigas no Uruguai, as Escolas de Samba desfilaram na sexta-feira e no sábado de carnaval. No município argentino de Paso de Los Libres, os desfiles se estenderam em quatro sábados anteriores ao feriado, desdobrando-se ao longo de todo o mês de fevereiro. No ano de 2014, para a pesquisa de campo, estive presente em quase todos os carnavais da região pelo menos uma vez (com exceção de Itaqui). Lembrando que o feriado carnavalesco oficial se prolongava entre o sábado do dia 1º de março ao dia 4 de março, podíamos seguir o cronograma das festas de acordo com o quadro abaixo:

Município	Datas dos desfiles	Número de grupos carnavalescos (primeira divisão)	Quantidade de desfiles de cada agremiação por carnaval
Paso de Los Libres	1º, 8, 15 e 22 de fevereiro	3	4
Artigas	1º e 2 de março	4	2
Itaqui	1º, 2, 3 e 4 de março	6	2
Alegrete	14 e 15 de março	4	2
Uruguaiana	20, 21 e 22 de março	6	2

TABELA 2 – Os desfiles de carnaval nos Pampas segundo o calendário da festa nos municípios em 2014.

³⁶ Alegrete e Itaqui são municípios que possuíam limites territoriais com a cidade base da pesquisa: Uruguaiana. Alegrete tinha uma população em torno de 78 mil habitantes (segundo Censo de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE) e ficava a cerca de 150 quilômetros de Uruguaiana à leste pela Rodovia BR-290. Itaqui possuía uma população em torno de 40 mil habitantes e estava a 100 quilômetros da mesma cidade ao norte, junto à fronteira com a Argentina, pela Rodovia BR-472.

A possibilidade de ajustar um calendário carnavalesco, que cobria os meses de fevereiro e março na região, permitia o crescimento de uma marcante característica que compunha o cenário dos desfiles das Escolas de Samba: a circulação de mão de obra carnavalesca e de objetos (como esculturas e fantasias). Essa circulação entre carnavais formava um sólido circuito de carnaval nos Pampas, e fomentava a possibilidade das trocas materiais e culturais. Assim, aumentavam as chances de cruzamentos de coisas e pessoas que se deslocavam entre esses municípios com o longo calendário. O processo de produção carnavalesca dos Pampas estava completamente atrelado à existência deste tempo ritual estendido que se excedia dos espaços e das competições circunscritas aos locais e suas culturas carnavalescas, que mesmo com suas características próprias e diferenças, condicionava a possibilidade dos encontros e negociações entre os carnavais já que eles tinham elementos e linguagem artística em comum.

2.1. O tempo do carnaval nas culturas carnavalescas dos Pampas

Para que pudéssemos compreender o carnaval das Escolas de Samba, na sua forma artística global, era necessário nos distanciarmos da ideia de que a sua repetição representava uma homogeneidade nas formas de aplicar seu modelo. Por mais fiel que fossem os regulamentos e as formas de desfiles, o carnaval de cada cidade apresentava muitas particularidades e formas de fazer que só poderiam ser compreendidas nos contextos locais. Por se tratarem de carnavais muito distintos na sua produção e consumo, podíamos considerá-los marcados por condições díspares, tais como: formas de participação e identificação dos indivíduos com os valores promovidos pela festa, promoção de identidades e alteridade, estilos de vida e formas de sociabilidade ligadas às práticas, grau de valorização e prestígio social da festa no local, formas de financiamento e atravessamentos das esferas políticas e sociais, etc..

Compartilhamos com Comaroff (2003) a ideia de que os fenômenos não podem mais ser entendidos com recortes limitantes de realidades (geográficas, culturais, étnicas, nacionais). Existem elementos transversais à cultura que são produzidos em escala global, para além dos recortes contextuais. A questão da Antropologia não é somente estudar na sua escala específica, seja a microanálise das situações locais ou as macroestruturas sociais globalizantes. O intuito é questionar como são produzidos os locais, dando-se conta de que no mundo atual são raríssimas as situações onde não

encontramos atravessamentos de escalas que complexificam a perspectiva da paisagem local, do espaço restrito onde as agências humanas atuam como se estivessem num palco fixo e inerte.

Os carnavais dos Pampas só poderiam ser tratados se considerarmos seu potencial de cultura híbrida envolvida no jogo dinâmico da mescla entre o local e o global, e as suas particularidades em cada contexto, ou seja, as diferenciações entre suas *culturas carnavalescas* específicas. Assim, usamos o substantivo plural em culturas carnavalescas, e não o singular para cultura, porque o carnaval possuía uma ampla variedade de formas de identificação e produção em cada contexto; mesmo que fosse também correto afirmar que os carnavais comportavam características e conhecimentos translocais em comum.

Os carnavais nos locais onde ele existia como ritual de prestígio e paroxismo da vida social anual, na integração e divisão entre grupos com base na competição municipal, servia como fomentador de culturas: atreladas à memória e ao contexto histórico da festa, aos costumes e características peculiares dos participantes e dos eventos, aos usos do corpo e dos símbolos, as redes de amizade, compadrio e parentesco, nas linguagens e práticas comuns nos seus tempos determinados. Os indivíduos eram mais ou menos engajados às culturas carnavalescas de acordo com sua posição e suas experiências anteriores (memórias), e sua forma de adesão às agremiações no presente (cargo, ocupação, importância social). Os participantes mais engajados conjugavam sua vida pessoal às referências e símbolos dos grupos de carnaval que eram participantes, o que estamos chamando de forma geral por *sambistas* ou *carnavalescos*: indivíduos que eram envolvidos ou identificados com a produção social carnavalesca, o que se intensificava no tempo da festa pelas marcas, gostos e estilos de vida compartilhados. Os personagens que serão analisados nos próximos capítulos da tese eram sambistas ou carnavalescos porque inscreviam o carnaval nas suas trajetórias de vida de forma a construírem uma identidade duradoura no tempo, com grande significado nos seus projetos pessoais e nas suas redes de relação afetiva (Velho, 2012).

Durante um ciclo anual carnavalesco, havia uma oscilação de atividades de carnaval nas agremiações. Normalmente, após o desfile, a Escola de Samba entrava num período de redução drástica de atividades, e apenas as direções das agremiações trabalhavam na escolha de um novo enredo para o próximo carnaval, além das contratações e dos pagamentos administrativos. Como se fosse um longo período de

hibernação do carnaval, que poderia durar de seis a nove meses, dependendo do local. O período de crescimento das atividades nas agremiações, com o reinício dos ensaios e os preparativos plásticos, e a multiplicação dos eventos e do interesse da cidade pelos desfiles de carnaval das Escolas de Samba variava em cada caso. Em geral, a fase quente do carnaval cobria um período de trinta a sessenta dias anteriores aos desfiles.

No caso do carnaval fora de época em Uruguaiana, a fase de reinício das atividades normalmente se dava logo depois das festividades de fim de ano, com o natal e a festa de ano novo. Em janeiro, a maior parte das Escolas de Samba iniciava seus ensaios, assim como retomava seus trabalhos nos barracões na confecção ou reciclagem de materiais para o desfile que se aproximava. Algumas agremiações iniciavam seus trabalhos de limpeza de barracão e construção de alegorias com alguma antecedência, como forma de adiantar ou otimizar o trabalho na fase onde o carnaval ainda era um assunto subterrâneo. Quando o carnaval era marcado apenas no final do mês março, o reinício dos ensaios e do interesse social pela festa poderia vir a acontecer apenas em fins de janeiro ou início de fevereiro. Ainda se tinha o risco da data trazer à região o início do frio de outono nos dias do carnaval, o que aconteceu no ano de 2014 com as temperaturas próximas aos dez graus celsius nas madrugadas dos desfiles.

O período ápice dos preparativos para a festa, onde todas as Escolas de Samba da cidade estavam em ritmo acelerado nos seus ensaios de quadras e trabalhos de barracões, e quando o carnaval passava a ser o assunto mais importante e comentado em Uruguaiana, só se iniciava com o passar do feriado carnavalesco oficial. Apenas depois dos desfiles do Rio de Janeiro que o tema do carnaval local passava a ser contemplado em Uruguaiana com maior importância e repercussão. Era quando os ensaios ficavam lotados, as bandeiras e cores das agremiações começavam a tomar conta da decoração em frente às casas e os comércios de rua, quando os primeiros sambistas contratados do Rio de Janeiro chegavam à cidade, e quando o sambódromo improvisado já entrava em fase final de montagem. Depois do feriado de carnaval em todo o Brasil, Uruguaiana entrava em fase de maior tensão para a sua festa. Era quando todos os níveis de organização das agremiações vivam arduamente cada hora que se passava, numa quase inevitável corrida contra o tempo, para se finalizar fantasias, comprar materiais que estavam em falta, acertar os detalhes da bateria, os patrocínios para uma derradeira contratação, e a mobilização final dos componentes da agremiação para a disputa. Dava-se início o *tempo do carnaval*.

O ápice do período de carnaval era vivido plenamente em Uruguaiana num espaço curto de tempo, assim como em toda a região dos Pampas. O carnaval era classificado como um evento do extracotidiano, com características que faziam dele um evento popular de grande alcance social delimitado num tempo específico. Nesse intervalo de tempo, ele acabava por incluir todas as camadas e classes sociais da cidade no jogo em disputa, na concorrência dos grupos carnavalescos organizados para a conquista do título, além de fazer um reordenamento das relações sociais do dia a dia que podiam se suspender ou se fortalecer pela participação individual nas agremiações carnavalescas. O período auge dos preparativos para a festa era um tempo social disponível para todos os desdobramentos mais importantes relacionados à cultura carnavalesca nos seus contextos locais. Ele se encerrava no domingo de apuração das campeãs, na festa da vitória na quadra da vencedora.

Relacionamos a ideia do tempo do carnaval com a noção de tempo da política de Moacir Palmeira (2002): o período eleitoral marcante para a vida social do município onde tudo se convertia em política, já que as suas facções organizadas em partidos, chefes políticos e seus apoiadores estavam reunidas e podiam ser identificadas facilmente. Um rearranjo de posições sociais podia ser analisado nesse tempo, que não era linear nem cumulativo, mas sim, um tempo ritual, onde um conjunto de atividades e uma temporalidade própria marcavam os momentos vividos, de divisão e rearranjo. Para o autor, as divisões sociais no município poderiam ser investigadas a partir dos tempos, transitórios e excepcionais, de comunhão e de separação de grupos e indivíduos. As facções políticas entravam em conflito nos contextos locais ao passar a determinar o ritmo social de adesão e ruptura de vínculos pessoais para a conquista do poder local, instaurado na partilha dos cargos públicos disputados a cada pleito. Já o tempo das festas investigado pelo mesmo autor seria diametralmente oposto. A festa marcava no seu tempo a aglutinação, a comunhão social, a pretensão de harmonia.

Pensamos no carnaval dos Pampas como um tempo híbrido ao mesmo tempo aglutinador e divisor de facções e grupos. Diferentemente da comunhão do tempo de festas na etnografia de Palmeira, o tempo do carnaval na Fronteira também era um tempo de divisão de forças sociais, de duelos entre personagens e grupos de poder nos jogos sociais. O tempo do carnaval era um tempo de concentração das relações sociais vivenciando o evento de forma ambivalente porque havia disputas, conflitos, competição, mas também havia coesão, solidariedade e ludicidade.

O ressurgimento dos vínculos estabelecidos nas Escolas de Samba acompanhava um movimento cíclico de ampliação da participação para a sociedade nas adesões e no acúmulo de indivíduos e seus laços sociais nas agremiações. Os meses de calmaria, e de suspensão das atividades carnavalescas, se tornavam irreconhecíveis quando o carnaval vinha novamente à tona. Iniciava-se o período de demanda irrefreável de atividades, com excesso de excitação, emoção e o vertiginoso aumento das ações em coletividade no *tempo do carnaval*. Naquele curto espaço de tempo tudo deveria ser preparado, e todos deveriam ter a vitória como objetivo comum, como as facções políticas para as eleições de Palmeira.

Em Uruguaiana, o tempo de carnaval marcava uma época de disputas não só entre as agremiações que disputavam o título, mas entre os principais promotores da festa. Desde 2005, o ano da mudança de datas do carnaval, quando ele se tornou fora de época, foram grandes os conflitos entre a Prefeitura, capitaneada pelo prefeito na época Sanchotene Felice³⁷, e a Liga das Escolas de Samba. A queda de braço rendeu anos de disputas, e em 2009 se saiu uma vitoriosa: a Prefeitura Municipal assumiu a festa com a nomeação de uma Comissão de Carnaval própria, ligada diretamente a sua gestão. Não é novidade que as festas públicas e populares são alvos de profundos confrontos políticos. No próximo ponto, vamos contar em maiores detalhes alguns personagens e situações de conflitos entre alianças políticas em Uruguaiana na disputa pela festa de carnaval do município.

2.2. A política na festa em Uruguaiana: conflitos e disputas entre a Liga e a Prefeitura

No ano de 2005, o Carnaval de Uruguaiana estreou sua sequência de carnavais foras de época, o que marcou sua nova fase de consolidação e de seu modelo de preparação para o carnaval³⁸. Naquele momento, a organização dos desfiles de carnaval se dividia numa parceria entre dois órgãos: a Prefeitura Municipal de Uruguaiana, que assumia a montagem da infraestrutura do sambódromo e suas necessidades físicas e operacionais (arquibancadas, acessos, segurança, unidades móveis de atendimento de saúde, instalação de banheiros); e a Liga das Escolas de Samba, que tinha como

³⁷ O ano de 2005 inaugurou a primeira gestão de Sanchotene Felice na Prefeitura Municipal de Uruguaiana. Filiado ao Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), Felice cumpriu dois mandatos entre os anos de 2005 e 2012 à frente da Prefeitura, sendo que foi reeleito em 2008 com mais de 61% dos votos válidos no primeiro turno. Ele tem formação em Ciências Econômicas pela UFRGS e foi professor dessa Universidade no Departamento de Sociologia.

³⁸ Discutido no ponto 1.3.2 do primeiro capítulo.

responsabilidade a organização da parte artística do evento, em suma, o bom andamento dos desfiles.

A Liga das Escolas de Samba de Uruguaiana (na sigla, Liesu) foi fundada em meados de 1991 com a participação das principais Escolas de Samba daquele período: Rouxinóis, Cova da Onça, Ilha do Marduque, Deu Chucha na Zebra e Império Serrano. A Liesu tinha o objetivo em estatuto de organizar os desfiles carnavalescos, realizar os eventos do pré-carnaval, fomentar o fortalecimento das suas entidades associadas, contratar o júri do carnaval, os horários dos desfiles, e promover a interlocução das agremiações com o poder público, a câmara municipal e a promotoria pública. Ela também elaborava os regulamentos e normas técnicas do carnaval em reuniões periódicas com os presidentes das entidades. A associação das Escolas de Samba elegia uma diretoria por meio de voto direto dos presidentes das agremiações de todas as Escolas de Samba de Uruguaiana, independente da divisão que separavam as agremiações em hierarquias. Tinham voto os presidentes do Grupo Especial e do Grupo de Acesso.

No ano de 2005, as primeiras celebridades cariocas que desfilaram no sambódromo de Uruguaiana, contratadas pelos Rouxinóis, causaram um grave tumulto no desfile da Escola retirando muitos pontos no quesito “evolução” (em suma, a movimentação das alas e a passagem das alegorias). Fotógrafos de pista tiveram grandes dificuldades para flagrar nas suas lentes as celebridades cariocas, e uma grande quantidade de penetras que conseguiram se infiltrar na pista, acabaram por atrapalhar o desfile da Escola presidida por Jair Rodrigues. Jair foi o principal responsável por levar a Uruguaiana os primeiros sambistas cariocas, e desde então se orgulhava em ser o responsável pela contratação dos destaques, sempre frisando que ele havia utilizado recursos próprios para tal realização. Ele veio o último presidente eleito pela Liesu em 2008, antes da Liga deixar a organização do carnaval. No primeiro ano do carnaval fora de época, a campeã foi a Cova da Onça, quebrando a sequência de cinco títulos seguidos dos Rouxinóis.

Os problemas no carnaval de 2005 deflagraram uma proibição estabelecida pela Liesu no Carnaval 2006: nenhum fotógrafo de pista e nenhum representante da imprensa poderiam pisar dentro na avenida por medida de cautela, em razão do tumulto que ocorrera no carnaval anterior. No mesmo carnaval de 2006, houve uma grande polêmica envolvendo a apuração dos resultados das campeãs. Com os jurados da própria cidade avaliando os desfiles, a apuração acabou em grande confusão e protestos

contra a Liga e Jair Rodrigues, então presidente dos Rouxinóis. A Unidos da Ilha do Marduque era considerada a provável campeã pelos espectadores que estiveram nos desfiles, e declarada grande favorita pela maioria dos jornais de circulação na cidade. O atraso de algumas horas no início da apuração fez com que o grande contingente de torcedores da Escola favorita se dispersasse do entorno do Clube Caixeral, local de divulgação das notas. A conquista do título era acreditada pela direção da Escola, devido ao grande investimento nas alegorias e fantasias que ajudaram a consolidar um desfile considerado impecável, sem falhas, que fizeram com que a presidente Vera Camargo da Escola de Samba Cova da Onça saudasse o campeonato da rival com antecedência: “A Cova foi prejudicada pela quebra do abre-alas. Vamos brigar pelo segundo lugar e esperamos que o título seja entregue à Marduque³⁹”.

Com o início da abertura dos envelopes, as avaliações registradas pelos jurados não correspondiam às expectativas dos torcedores da Marduque e da Cova. As notas concedidas às duas Escolas eram divulgadas com graves descontos. Uma sucessão de notas dez para Os Rouxinóis fizeram com que a Escola de Samba de Jair se sagra-se campeã do carnaval. A partir daí, o boato de que o resultado foi manipulado, com a compra de parte dos jurados pela diretoria dos Rouxinóis, ressurgiu com força numa forte acusação das Escolas que se sentiram lesadas.

A confusão dentro do Clube Caixeral acabou em brigas entre torcedores das Escolas rivais do lado de fora, e um grande tumulto entre presidentes e diretorias no lado de dentro. Jair Rodrigues saiu escoltado pela polícia por uma porta lateral do clube. Como conta a matéria de um jornal local:

“A porta principal do Caixeral foi alvo de depredações. Alguns vidros foram quebrados e a porta do clube quebrada com garrafas. Com medo de agressão, Jair Rodrigues permaneceu encerrado dentro do Caixeral, fazendo tempo, sob constante vigília dos seguranças que buscavam, inclusive, uma saída alternativa para o presidente da verde e branco. Na entrega dos troféus, a provocação das Escolas rivais. Ao receber a premiação de 5º lugar pela Cova da Onça, o advogado Ricardo Pinto, protestou: “estou recebendo um prêmio tendencioso e incompetente”. Jair Rodrigues, de Os Rouxinóis, alfinetou: Ele (o troféu de campeão) volta para a casa de onde nunca deveria ter saído⁴⁰”.

Não demorou muito para que um protesto fosse chamado pelas duas Escolas de Samba que se sentiram prejudicadas na apuração do carnaval da cidade. Na semana

³⁹ Diário da Fronteira, “Ilha do Marduque Perde Título e Torcedores se Revoltam com o Resultado”, 14/03/2006.

⁴⁰ Jornal Hoje, “Marduque e Cova da Onça vão às Ruas Protestar Contra o Resultado”, 15/03/2006.

posterior aos desfiles de carnaval, representantes da Cova da Onça e da Unidos da Ilha do Marduque realizaram uma caminhada no Centro da cidade. Todos estavam vestidos de preto e ao som de um surdo que batia compassadamente, como se estivessem numa marcha fúnebre, atraindo o olhar dos transeuntes e sob a escolta de agentes de trânsito que fecharam as principais vias com destino à Prefeitura Municipal. Os líderes dos protestantes se reuniram numa audiência extraordinária com o prefeito Sanchotene Felice, (que estava no seu primeiro mandato iniciado em 2005), pedindo providências e esclarecimentos junto à Liga das Escolas de Samba. Contou o periódico Diário da Fronteira:

“O Prefeito informou que nada poderia fazer, pois caberia exclusivamente à Liesu tomar qualquer decisão. De um carro de som, Carla Conte relatava que, 30 dias antes do carnaval o presidente da Ilha, Augusto Conte, e a presidente da Cova, Vera Camargo, teriam procurado Felice e anunciado qual seria o resultado das apurações. “Nós já sabíamos. O carnaval já estava comprado e todos já estavam avisados. Na oportunidade, o prefeito prometeu fiscalizar o que acontecia, dizendo que não iria aceitar injustiças na sua administração. Agora a injustiça está estampada e ninguém vai fazer nada”, concluiu Carla. O protesto seguiu pelas ruas, com os manifestantes indo ao encontro do presidente da Liga, Newton Gomes. Em reunião fechada com os presidentes das duas Escolas, Newton disse entender o protesto e confessou que a Ilha do Marduque havia sido roubada. “Não posso alterar nota de jurado. Cabe às Escolas apresentarem provas e ingressar judicialmente contra os julgadores. A Ilha do Marduque merecia e foi roubada pelos jurados”, disse o presidente da Liesu⁴¹”.

Em agosto de 2006, A Prefeitura Municipal e a Liesu organizaram um evento para debater especificamente o carnaval da cidade no meio do ano, o “1º Seminário de Carnaval de Uruguaiana”. Pesquisadores e sambistas cariocas palestraram no evento, intercalados por uruguaianenses ligados à festa. Um dos principais convidados do seminário foi um jornalista de Porto Alegre, que trabalhava em um importante grupo de comunicação⁴², e era bastante consagrado na mídia especializada em carnaval por suas décadas de envolvimento e cobertura da festa em Porto Alegre e no Rio de Janeiro: Cláudio Brito. Ele havia sido convidado pelo presidente da Liga, Newton Gomes, que em anos anteriores tinha o procurado numa tentativa de contratar a cobertura da rádio para o carnaval de Uruguaiana, além de pedir ajuda para a realização de um arrojado projeto de construção de um sambódromo fixo na cidade (algo ainda não conquistado).

⁴¹ Diário da Fronteira, 15/03/2006.

⁴² O grupo RBS tevê, sucursal da Rede Globo no Rio Grande do Sul, é considerado a maior empresa no setor no sul do Brasil. A Rádio Gaúcha é uma das mais importantes emissoras do grupo, uma das maiores do Brasil.

A cobertura da rádio não podia ser realizada, já que o carnaval antes de 2005 acontecia no final de semana do feriado oficial de carnaval, e Brito alegou seus compromissos contratuais de transmissão do carnaval carioca. Em 2006, com uma nova aproximação, e o carnaval já fora de época, o caminho estava aberto para uma nova tentativa.

Com a aproximação de Brito foi planejada pela Prefeitura e pela Liga a transformação completa do quadro de jurados do Carnaval de Uruguaiana. A Prefeitura assumiu parte da responsabilidade sobre o júri, contratou Cláudio Brito que faria a cobertura com a Rádio Gaúcha e seria um dos responsáveis pela indicação de jurados que viriam do Rio de Janeiro, em parceria com Newton Gomes da Liesu, que já realizava viagens periódicas ao Rio para participar de eventos da Liga carioca. Assim, Brito se consolidou como um dos principais divulgadores do Carnaval de Uruguaiana, dedicando a ele na Rádio Gaúcha uma pauta específica no seu programa nas madrugadas de domingo. E Brito também virou o locutor oficial na apuração do carnaval na avenida nos anos que se seguiram, tendo grande influência na indicação do júri de avaliação, considerado o principal problema a ser resolvido na época.

Newton Gomes e Cláudio Brito dividiram a tarefa da indicação e nomeação dos jurados cariocas para o carnaval de 2007, em parceria com o diretor cultural da Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, Hiram Araújo. Foram vinte e dois jurados trazidos do Rio de Janeiro para Uruguaiana como responsáveis pela avaliação do Grupo Especial da cidade, numa tentativa de dar maior credibilidade ante os contestados resultados anteriores.

Em 2008 e em 2009, um novo conflito entre a Liga e Prefeitura produziu uma nova e derradeira crise, a divisão dos espaços para serem comercializados na planta baixa do sambódromo. Newton Gomes, quando presidente da Liga, lembrava que até poucos anos anteriores a estrutura da passarela era montada de forma bastante precária e improvisada. A maior parte da receita das agremiações era proveniente da venda de camarotes e lugares na arquibancada para os dias de desfile. Antes do carnaval se tornar fora de época, os camarotes eram feitos em madeira barata de eucalipto, as arquibancadas eram reduzidas e emprestadas por parceiros do evento. Era comum a ajuda de apoiadores na montagem das arquibancadas, como uma sorveteria de Paso de Los Libres que fornecera uma arquibancada para três mil lugares em algumas ocasiões, e a ajuda da sociedade maçônica DeMolay de Uruguaiana, na força tarefa de montagem do sambódromo. Newton lembrava com mais detalhes as dificuldades da Liga em conseguir instalar provisoriamente um espaço para o carnaval da cidade:

“Porque 2004 e 2005 nós alugamos a arquibancada, mas nós alugávamos arquibancada de circo. Mas arquibancada de circo ela tem um modelo circular. E se tu espichar ela horizontalmente, ela fica com um assento caído para a parte da frente. Redonda ela fica. E inclina, e é muito incômodo. Eu aluguei da Companhia Los Mexicanos. Um circo que tinha, não sei que cidade foi que eu consegui. E partir dali nós começamos a montar as estruturas e depois a Prefeitura entrando né. *Antes disso, não existia as estruturas?* Não tinha, nós tínhamos sessenta e cinco camarotes de ferro que foi doado pela Colônia Árabe Palestina, e duas arquibancadas para mil pessoas cada uma doada também pela Colônia Árabe Palestina. Essas duas arquibancadas, uma caiu na Califórnia da Canção Nativa lá na Pastoril. E a outra caiu lá no colégio Saviano, também foi emprestada e ela foi mal montada né. E depois a Prefeitura vendeu por sucata as nossas arquibancadas, como se fosse da Prefeitura e não era da Prefeitura. Pertencia à Liga e era doada pela Colônia Árabe Palestina. Foram os Palestinos que nos deram. E tudo isto fez com que o carnaval tivesse altos e baixos, não é. Depois a gente conseguiu trazer estes jurados do Rio, e conseguiu fazer, depois a Prefeitura chamou tudo para ela” (Entrevista com Newton Gomes em 12 de março de 2014).

No final da gestão do prefeito Caio Riela (entre 2000 a 2004 pelo Partido Trabalhista Brasileiro, o PTB), anterior a de Felice, a Prefeitura pela primeira vez pagou parte do aluguel das arquibancadas. A proposta de assumir a montagem do sambódromo provisório continuou na gestão de Felice. O número total de camarotes⁴³ construídos no projeto da Prefeitura era rateado entre partes: dez por cento para a Liga pagar sua estrutura física de organização (em geral, o escritório da Liga ficava instalado nas empresas ou nos escritórios particulares dos seus presidentes), uma parte para a Prefeitura doar a projetos sociais e montar um camarote para as autoridades, e a maior parte era destinado às agremiações, que revendiam os lugares e daí tiravam sua maior receita para a produção dos desfiles.

No carnaval de 2007, o presidente da Liesu Newton Gomes anunciou sua demissão da entidade logo depois da apuração das notas das Escolas de Samba. As muitas reclamações e o questionamento a respeito da entidade o fizeram desabafar sobre a prestação de contas: “a entidade só faz para mostrar transparência, mas não é obrigada”⁴⁴, considerando a Liesu uma entidade independente e que só deveria prestar esclarecimentos aos seus associados. Newton questionava seus detratores com o argumento de que ninguém da Liga era remunerado, e nem mesmo os gastos pessoais da

⁴³ Dado o sambódromo improvisado, os camarotes em Uruguaiana nada mais eram do que as próprias arquibancadas de madeira a céu aberto divididas por grades de contenção transversalmente aos lances, compreendendo um espaço privativo para uso de seus compradores. Alguns camarotes, de acordo com a organização de seus compradores, podiam improvisar uma cobertura para a proteção contra a chuva, ou disponibilizar alimentação ou bebidas alcoólicas. Existiam camarotes para quarenta ou sessenta pessoas.

⁴⁴ Jornal Hoje, “Brito Pede que Newton Fique”, 07/03/2007.

organização do carnaval conseguiam ser pagos com a arrecadação dos camarotes pela Liga. Cláudio Brito interferiu no seu pedido de demissão e o fez voltar atrás, selando uma paz provisória entre as entidades naquele ano.

Para o carnaval de 2009, uma nova direção da Liga colocou à presidência da entidade o ex-presidente dos Rouxinóis Jair Rodrigues. A Prefeitura continuava a administrar o projeto de planta da montagem do sambódromo que cada ano aumentava e se tornava mais confortável, assim como o rateio dos espaços da passarela entre as entidades. Há alguns anos Jair Rodrigues batia na mesma tecla, a dificuldade de manter o patamar de luxo e investimentos das Escolas de Samba, reclamando das verbas repassadas que seriam insuficientes para o espetáculo. “O que não pode é deixar nosso carnaval cair, já que chegou a este patamar de grandiosidade, precisamos que os políticos de nossa cidade também ajudem o nosso carnaval, não venham aqui somente aparecer e pedir voto em época de eleição⁴⁵”. Mesmo que as críticas na coluna tenham absolvido o Prefeito, “que tem feito de tudo para o nosso carnaval”, o teor do texto expõe um insurgente conflito entre as duas instituições que organizavam o carnaval fora de época: a Liga e o poder público.

Com o final do carnaval de 2009, a crise entre as duas entidades se tornou insustentável. Jair Rodrigues da Liesu e o prefeito Sanchotene Felice trocaram acusações públicas em programas de rádio e em jornais. Jair denunciou em entrevista para a jornalista Valéria Del Cueto do Jornal Diário a Fronteira⁴⁶ uma intromissão do prefeito na direção artística das Escolas de Samba, que seria responsabilidade exclusiva da Liga. Além disso, uma alteração no projeto original aprovado da planta baixa do evento, já que existiam oitenta camarotes da Prefeitura instalados no sambódromo, dezenas deles não previstos. Muitos ingressos desses camarotes foram doados pela Prefeitura Municipal a seus funcionários, estudantes de escolas públicas e para instituições de caridade. Esse fato resultou em forte prejuízo às Escolas de Samba que vendiam cada lugar de seu camarote a cem reais, enquanto muitos ingressos distribuídos pela Prefeitura eram revendidos a vinte reais por cambistas nas semanas anteriores ao evento, e até mesmo no entorno do sambódromo nos dias dos desfiles. Para o presidente da Liga, as Escolas de Samba não conseguiram vender todos os seus ingressos devido a doação de ingressos excedentes da Prefeitura, intimando o Prefeito Felice a realização

⁴⁵ O Jornal de Uruguaiana, “Eleições da Liga de Carnaval” – coluna Jair Rodrigues, 29/04/2006, p.3.

⁴⁶ Tribuna de Uruguaiana, entrevista de Jair Rodrigues realizada por Valéria Del Cueto em 23 de março de 2009.

de uma prestação de contas da Prefeitura à Liga, antes mesmo da prestação de contas que era padrão da Liga à Prefeitura após o carnaval.

Uma Comissão Parlamentar de Inquérito foi instaurada logo depois do carnaval pela Câmara de vereadores, a partir de uma formalização de denúncias do presidente da Liesu contra a Prefeitura para apurar regularidades no uso dos recursos do carnaval (a CPI do Carnaval). A Liga questionava a administração municipal no caso dos ingressos doados e dos camarotes adicionados à planta baixa original. A Prefeitura solicitou esclarecimentos sobre as contas da Liga nos anos anteriores. A Prefeitura Municipal de Uruguaiana cobrava da Liga a prestação de contas dos subsídios públicos prestados no rateio da venda de ingressos, aumentando ainda mais a crise e a troca de acusações entre as duas entidades.

O carnaval de 2009 foi o último carnaval em que Liesu e a Prefeitura Municipal dividiram funções na organização do Carnaval de Uruguaiana. O Prefeito Felice, justificando a melhor distribuição da verba pública, regulamentou a venda de ingressos repassando para a Associação Comercial e Industrial de Uruguaiana (a Aciu) essa tarefa sem compensação pecuniária, já que a comercialização era vedada a órgãos públicos. A diretoria da Aciu era composta por aliados políticos de Felice, como o vice-prefeito também do mesmo partido, Luiz Augusto Schneider (do PSDB).

A manobra possibilitou o exclusivo controle da Prefeitura dos projetos de planta baixa do sambódromo provisório, da comercialização dos ingressos e distribuição dos cachês para as agremiações. Os subsídios do rateio das receitas dos ingressos cresceram substancialmente nos anos posteriores, já que uma nova política de faixas preços e de redefinição de áreas nobres foi implementada pelos organizadores, a setorização dos espaços da avenida. A Prefeitura tomou para si a tarefa de não só assumir a montagem e manutenção da infraestrutura da festa, mas também da organização artística dos desfiles com a nomeação de uma Comissão de Carnaval ligada ao Gabinete do Prefeito em agosto de 2009. A CPI do carnaval acabou resultando num relatório final apresentado em julho do mesmo ano; o relator entendeu que não houve intenção e mau gerenciamento na organização do carnaval, e a investigação foi arquivada por três votos a favor (da bancada do governo) a dois contrários (vereadores da oposição) entre os membros da CPI⁴⁷. A crise estava encerrada, O poder público

⁴⁷ Votaram favoráveis ao parecer: o relator Adalberto Silva, vereador do Partido Progressista (PP), e dois vereadores do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB). Os dois votos desfavoráveis ao relatório

havia vencido temporariamente a batalha pelo controle do carnaval, afastando a Liga da realização do evento a partir do carnaval de 2010.

2.3. A Prefeitura toma o espetáculo: a instituição da Comissão de Carnaval de Uruguaiana

Toda festa é um evento coletivo de comunhão, de espaço privilegiado de encontros e de articulação temporal de grupos sociais, seja em harmonia ou em confronto. Nos seus momentos de preparação e de acontecimento, a festa, enquanto evento de alta importância em determinados contextos sociais, apresenta intrinsecamente uma vasta articulação de ações políticas que dela se multiplicam. Entendemos a ação política na festa não apenas no sentido da política formal do Estado e dos agentes públicos, seus cargos e partidos políticos, mas nos processos envolvidos no uso do poder nas relações sociais entre os indivíduos e coletivos, relacionados a determinados objetivos e interesses.

Christine Chaves (2003) na sua etnografia sobre a interação entre o espaço político e a população da pequena cidade de Buritis, no interior do estado de Minas Gerais, percebeu a trama da política municipal interseccionada com a abundância e importância social das festas. A festa realizava a política por condensar representações e práticas sociais, valores e também as relações entre os representantes da política formal e os cidadãos. As festas locais davam a possibilidade do fazer político porque nelas as relações de poder daquela sociedade se representavam, discorriam e eram vividas intensamente, como num espelho analítico que permitia a compreensão dos cenários políticos e dos valores das culturas locais, ampliados nesses rituais públicos (noção também importante em DaMatta, 1997). As transformações históricas também repercutiam nas festas. Na pequena cidade mineira, num passado não muito distante, as festas operavam no registro da tradição familiar, e, em tempos presentes, elas estavam cooptadas sobre o forte controle do poder público municipal, o que nos dizia muita coisa. Exatamente como se sucedeu em Uruguaiana e o seu carnaval fora de época:

“Carregadas de significados, com enraizamento social profundo e um histórico vínculo político, as festas proporcionam uma leitura das mudanças operadas nas relações e valores políticos. Disseminadas por todo o município, as

foram da oposição ao governo: um vereador do Partido dos Trabalhadores (PT) e de um vereador do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB).

festas tornaram-se uma responsabilidade quase sempre assumida pela prefeitura. A mudança na direção das festas indica o fortalecimento do poder público na esfera municipal e o declínio do poder privado dos proprietários, mudança de seu âmbito de significação do recôndito familiar para a esfera das instituições estatais” (p.26).

A mudança no controle do evento, que passou da Liga das agremiações para o poder público de Uruguaiana, fazia parte de um projeto político de poder para o município de acordo com o interesse de seus representantes públicos. Ao almejar o controle da maior festa da região, com ampla repercussão na construção da identidade local e da participação popular, o poder público deixava claro sua intenção de comandar o carnaval de Uruguaiana fazendo valer sua grande potencialidade.

A tomada do carnaval pelo poder público se sustentava através de um repertório discursivo próprio que se ancorava no potencial modernizante da festa, seguindo os sentidos compartilhados e as noções sobre o avanço da espetacularização. Mesmo que na maior parte das vezes, no cenário político das pequenas cidades brasileiras, as ações políticas eram realizadas com práticas amparadas nas relações de personalismo (Buarque de Holanda, 1986) baseadas na marginalização do acesso ao bem público e na dependência dos laços pessoais dos cidadãos, a antítese dos preceitos da política moderna.

Desenvolvimento econômico, incremento turístico e gestão financeira eram palavras chaves para a legitimação do poder público frente aos munícipes. A festa se tornava eficaz porque veiculava mensagens, e enquanto acontecimento, “ela dá lugar à conjunção de representações e práticas” (Chaves, 2003, p.66).

Assim, entendemos que a Prefeitura Municipal de Uruguaiana, nas ações de seus gestores e representantes eleitos, delineou um projeto social de controle do carnaval, vendo nele uma possibilidade de comunicar-se com a população local e tirar do evento os rendimentos e vantagens políticas que foram visualizados com o amadurecimento do carnaval espetáculo e seus preceitos. Velho (2012) nos demonstrou que um *projeto social* englobava diferentes projetos individuais e interesses comuns. Ele dependia da sua “capacidade de estabelecer uma definição de realidade convincente, coerente e gratificante – em outras palavras, de sua eficácia simbólica e política propriamente dita” (p.36-7). O projeto interpenetrava domínios, manipulando o instrumental simbólico e os paradigmas culturais difusos, e estava diretamente ligado à organização social e aos processos de mudança. A Prefeitura aglutinou seus interesses

na promoção de um carnaval de sua administração e convocou um grupo de aliados para a execução dessa tarefa pública, explicitada e planejada.

Desde o carnaval de 2010, a Prefeitura Municipal de Uruguaiana instituiu, por decreto anual enviado pelo Gabinete do prefeito, uma Comissão de Carnaval que tinha por objetivo exclusivo cuidar de toda a organização do evento: direção artística, regulamentos e normas, júri da competição, montagem e desmontagem da infraestrutura do sambódromo, pessoal de apoio, iluminação, sonorização, trânsito, eventos do pré-carnaval, comercialização dos ingressos e subsídios para as Escolas. Uma sede provisória da Comissão era instalada próxima à Avenida Presidente Getúlio Vargas, principal via da cidade, onde as estruturas provisórias do sambódromo eram montadas nos mais de setecentos metros de pista de desfile, quase a mesma extensão do sambódromo carioca, a longa Marquês de Sapucaí.

O arquiteto Carlos do Canto era o presidente da Comissão de Carnaval e responsável pela estrutura do sambódromo (junto ao arquiteto Alexandre Giorgi), cargo que acumulou de 2011 a 2014. Além do projeto do sambódromo provisório montado anualmente, Do Canto havia sido contratado para elaborar a “engenharia financeira” do evento, como ele mesmo salientava.

Para Carlos do Canto, a Comissão de Carnaval comprovou o fato de que o evento da cidade dependia inevitavelmente do município para acontecer devido ao seu alto custo de realização, apesar das reclamações dos seus detratores e da disputa com a Liga. O espetáculo, com o incremento dos cachês pagos às Escolas depois da tomada da Prefeitura, em tese, se tornaria mais qualificado. O patrocínio para as agremiações do Grupo Especial havia pulado de cinquenta mil reais em 2009 para cerca de duzentos e sessenta mil reais para cada Escola de Samba do Grupo Especial em 2013, o que indicava para ele um vigoroso sucesso de gestão e uma aprovação da organização entre as Escolas de Samba.

No ano de 2013, a receita da venda dos cerca de 19.400 ingressos para as três noites de desfiles já havia sido alavancada para um milhão e oitocentos mil reais (três vezes mais que há cinco anos), sendo que este valor era dividido entre as Escolas de Samba do Grupo Especial e os de Acesso (com grande diferença nos valores do rateio dependendo do Grupo, observando a hierarquia e o porte das Escolas). Os ingressos foram colocados à venda em junho de 2012, mais da metade deles já havia sido vendido

na primeira semana⁴⁸. Cada Escola de Samba do Grupo Especial de Uruguaiiana arrecadava cerca de duzentos mil reais apenas em subsídios provenientes dos ingressos, segundo informações da Comissão de Carnaval da Prefeitura. A infraestrutura do sambódromo estava orçada em cerca de um milhão e meio de reais, com os equipamentos licitados e contratados a partir dos procedimentos administrativos controlados diretamente pela Prefeitura.

Carlos comparava o carnaval da cidade com os shows de grandes artistas nacionais e internacionais. Com o aumento do cachê desses artistas acreditava-se numa produção mais requintada, numa atração com melhor performance e num espetáculo mais bem elaborado, por isto, mais caro. O planejamento financeiro da Comissão esperava sempre entregar um maior cachê às Escolas de Samba a cada ano, contratadas para produzirem um “show” cada vez mais arrojado. Foi na sua gestão que a Comissão de Carnaval idealizou a setorização das arquibancadas do sambódromo, a escala de preços entre espaços mais nobres e mais populares, multiplicando assim, gradativamente, a receita de comercialização dos ingressos que acabaram por aumentar os cachês das Escolas de Samba.

A festa tratada por Carlos do Canto nada tinha de irracional, de extravasamento coletivo, de desordem e liminaridade (Turner, 2008). Para o presidente da Comissão de Carnaval, o evento era extremamente planejado, racionalizado e administrado como uma empresa. Um modelo de gestão ligado aos números, planilhas, licitações e resultados. O carnaval admitido pela Comissão poderia ser esquadrihado, e seus objetivos ajustados às necessidades de crescimento e manutenção da sua qualidade e das suas principais características a serem exaltadas: atender os anseios da comunidade carnavalesca de Uruguaiiana, e trazer turistas, conforme a capacidade de absorção pela estrutura da cidade.

“O espetáculo é para as pessoas virem, se sentirem bem, e gostarem do tipo de carnaval que a gente faz. Então este é o objetivo principal. Porque quando a gente monta o projeto a gente tem que ter uma filosofia, dentro do projeto, tem que ter um objetivo, justificativa, mas tudo isto tem que ter informações, este é o pensamento que a gente tem de evento e de carnaval. Nós temos tudo isto que a gente acabou montando, e para nós, e para mim principalmente, o carnaval de Uruguaiiana é um bebê. Para mim ele tem quatro anos, apesar de ele ter como todo mundo diz, cem anos. Para mim tem quatro anos nesta metodologia, porque ele nunca foi aplicado a isto. Pelo menos eu não sei se isto foi aplicado. Mas, quando

⁴⁸ Os preços dos ingressos do Carnaval de 2013 em Uruguaiiana, para as três noites de desfile, eram: camarote vip (2 andares, 45 lugares, R\$13.500,00); camarotes de 60 lugares (três setores, de R\$6.120,00 a R\$9.000,00); camarote de 40 lugares (três setores, de R\$4.080,00 a R\$6.000,00); frisas (quatro setores, de R\$1.200,00 a R\$3.000,00); arquibancadas (dois setores, R\$54,00 por pessoa).

chegou nas minhas mãos, eu não vi nada disto. Não vi estas questões de preocupação, de ter objetivos, de ter significado, de ter linha, e também colher informações e praticar ações para ele, porque às vezes é fácil chegar em cima do morro, difícil é se manter lá. E a ideia é que não adianta a gente subir, subir, subir, e não saber até onde tem que subir. E depois ficar ali, e manter-se num padrão. Melhorando algumas coisas, suprimindo algumas coisas ou não. Mas o que eu vejo como arquiteto neste evento, é que a gente tem um objetivo e este objetivo tem que ser alcançado e ser preservado. Para que o evento não se perca durante o tempo. Hoje é o que acontece muito em alguns eventos, que eles acabam aumentando, aumentando, e não sabem, e acabam não sendo⁴⁹.”

Carlos do Canto entendia que para o Carnaval de Uruguaiana manter-se como maior evento da região, existia a necessidade de alguns cuidados. Uruguaiana tinha pouco mais de três mil vagas na sua rede de hotelaria, e não existia a possibilidade de aumentarem os investimentos e o número de vagas em hotéis somente com um grande evento por ano. Na sua concepção, a cidade deveria ter um calendário anual de grandes eventos. Três ou quatro grandes eventos poderiam estimular o crescimento da rede hoteleira da região, o que até então era um sonho muito distante.

Outra possibilidade para forçar o aumento da arrecadação poderia ser a de expandir a capacidade do sambódromo, já que os ingressos eram esgotados cada ano com maior antecedência. Carlos não concordava com o crescimento da capacidade do sambódromo. Para ele, o limite atual seria o ideal, vinte mil pessoas atendidas com algum conforto e segurança. E sobre os boatos de um suposto projeto da Prefeitura para a construção de um sambódromo fixo, ele dizia ser contra a ideia. Já que no Centro da cidade não existia disponibilidade de área disponível para construir uma grande estrutura, a ideia de transferir o carnaval para outras áreas remotas com espaço para a construção acabaria por sacramentar um distanciamento, não somente físico, da população do carnaval. A realização do evento no coração da cidade, e a montagem das arquibancadas na avenida mais importante de Uruguaiana, fazia com que as pessoas fossem aos poucos entrando no clima da festa. “O caldeirão vai fervendo aos pouquinhos” segundo o arquiteto, e a população ia participando mais ativamente da festa quando as arquibancadas iam subindo, na medida em que se anunciava o tempo do carnaval.

O sucesso que o carnaval de Uruguaiana atingiu superava os limites regionais. No mundo do samba brasileiro, a festa nos Pampas já era consolidada no calendário carnavalesco devido a sua grande atração de sambistas de todo o Brasil. O Município de

⁴⁹ Entrevista com Carlos do Canto, 28 de janeiro de 2013.

Uruguaiana projetava-se anualmente pela festa, atraía o maior número de turistas no ano, tinha repercussão nas mídias, era visitada por celebridades nacionais do mundo do samba e tinha o potencial de interligar carnavais de várias cidades. Uruguaiana durante uma semana do ano deixava de ser uma pequena cidade do extremo sul do Brasil, muito distante dos grandes centros culturais e econômicos, e passava a se comportar como a capital nacional do samba nos seus desfiles fora de época.

A grande festa nos Pampas implicava uma reversão do imaginário social (Baczko, 1985) compartilhado no cotidiano pelos uruguaianenses: “o lugar longe de tudo”, “o fim do Brasil”, “o lugar distante dos centros”, como se comentava. O Pampa era o lugar de cenários bucólicos, das longínquas planícies verdes, da presença maior do gado e das lavouras de arroz sobre as culturas humanas. O sentido metafórico produzido pela imagem do Pampa é do vazio social, da antimodernidade. O Carnaval de Uruguaiana revertia este estigma, produzindo um cenário de transbordamento cultural, intensidade social e relevância nacional. O carnaval tirava Uruguaiana do anonimato e a tornava, temporalmente, um lugar central da cultura carnavalesca.

A migração da mão de obra carnavalesca do Rio de Janeiro, como participantes do desfile ou como jurados, trazia simbolicamente para Uruguaiana uma das formas de acesso ao centro do país. Os elementos constitutivos de uma brasilidade imaginada a partir do carnaval, ritual nacional que é endossado como símbolo festivo e chave para compreensão do Brasil, eram remontados em Uruguaiana, dando sentido ao orgulho local pelo que era considerado “o terceiro melhor carnaval do país”. Mote que era sistematicamente repetido e acreditado pelos participantes do Carnaval da Fronteira.

Se estar na Fronteira era estar no limite, nas margens do Estado Nação, em contato direto com os vizinhos da bacia do Prata, um intrincado jogo de relações de pertencimento e de diferenças se estabelecia a partir da produção de lugares e discursos representados nas Escolas de Samba. As identificações baseadas no samba e na festa carnavalesca na região antecipavam o estabelecimento dos limites, uma costura de posições e contextos, que se traduziam constantemente nas estilizações apreendidas no mundo do samba, nas sincronizações entre cariocas e os do local, nos engajamentos que atravessavam fronteiras culturais entre os grupos de indivíduos (Hall, 2009). A conjunção entre os de fora e os de dentro, entre as camadas sociais do município, entre os uruguaianeses e os librenhos da cidade vizinha argentina, era exacerbada no tempo do carnaval da fronteira sul do Brasil. Nosso foco a partir de agora é de chegarmos aos

personagens que nos permitiram investigar as situações de confluências nos circuitos dos carnavais nos Pampas.

2.4. Do centro ao sul: a chegada da mão de obra carnavalesca em Uruguaiana

A crescente contratação de sambistas cariocas para o calendário fora de época na fronteira sul do Brasil, com marco temporal no carnaval de 2005 em Uruguaiana como vimos, alavancou um processo de migração entre os centros de produção de carnaval para os Pampas. Chamaremos de *migração carnavalesca* o processo de deslocamento de indivíduos em busca de trabalhos temporários oferecidos pelos diferentes mercados carnavalescos em outras regiões. Essa migração, além de sazonal - os trabalhadores retornavam para suas cidades de origem - muitas vezes também era flutuante, nos casos em que os profissionais percorriam a região nos trabalhos em diferentes carnavais. Podemos falar de um vigoroso *circuito carnavalesco* entre o Rio de Janeiro e os Pampas que se fortalecera nos últimos anos, sobretudo, a partir da consolidação do carnaval fora de época.

O circuito carnavalesco dos Pampas não se realizava apenas entre Rio de Janeiro e Uruguaiana, apesar de ser o elo mais forte dos fluxos. Existiam também os circuitos de trocas entre carnavais dos Pampas, no percurso de pessoas e objetos em escala regional. O carnaval de Uruguaiana fornecia para outros carnavais mão de obra carnavalesca, assim como objetos carnavalescos (fantasias, esculturas, adereços), que depois de utilizados por uma Escola de Samba local poderiam ser negociados entre as Escolas de Samba e seus representantes para outros carnavais, tais como: Alegrete, Itaqui, Artigas, Paso de Los Libres, Bella Unión, Santana do Livramento, Santa Maria.

Da mesma forma, muitos sambistas cariocas aproveitavam sua estadia na região e eram contratados para trabalhos pontuais em carnavais que aconteciam durante o período. Eram profissionais dos mais diferentes setores de uma agremiação: desde intérpretes, músicos, mestres salas e porta-bandeiras, celebridades, artistas plásticos ou carnavalescos, e também os ferreiros, aderecistas, compositores e bailarinos de comissão de frente. A mão de obra carnavalesca uruguaianense também se destacava na região. Como o carnaval de Uruguaiana poderia ser considerado o de maior porte e o mais consolidado entre os carnavais dos Pampas, muitos uruguaianenses entravam no circuito carnavalesco regional ao negociarem seu trabalho e sua expertise técnica em outras cidades.

Utilizaremos a noção de *circuito* em Viviana Zelizer (2006) como parâmetro para o nosso circuito carnavalesco, porque essa noção nos propicia analisar criticamente o entrelaçamento de indivíduos e coisas em contato através de interações negociadas em diferentes locais. A ligação entre os contextos espaciais, que no nosso caso se desdobrava nas culturas carnavalescas, era imprescindível para descrevermos os vínculos entre indivíduos, agremiações, carnavais e entidades. Os circuitos são compostos por vínculos dinâmicos, são recheados de significados compartilhados e são também instáveis, porque incessantemente negociados. Eles cruzam fronteiras comunitárias, de grupos sociais, dos limites geográficos e se sustentam através de transações econômicas (empregando transações de vários tipos, não somente as monetárias), a partir de laços interpessoais e de limites culturais estabelecidos.

Pensar nas interconexões entre os lugares passava por perceber os fluxos migratórios e de objetos carnavalescos nos carnavais do sul do Brasil. Hannerz (1997) nos indicava que os *fluxos* deveriam ser analisados em duas dimensões inevitáveis: na sua dimensão temporal e no seu deslocamento territorial, sucintamente, nas categorias de tempo e espaço. A cultura é um processo social que mescla os deslocamentos que podem ser percebidos por essas duas categorias, por isso a importância de destacar a recriação, a reelaboração, a invenção incessante da cultura. Os fluxos e as incessantes interpenetrações entre o centro e a periferia se combinavam com os contrafluxos, os fluxos entrecruzados, as assimetrias nos sistemas culturais em processo. Vejamos os mapas que simulavam os fluxos carnavalescos entre o Rio de Janeiro e o sul do Brasil, e os fluxos entre carnavais da própria região da Fronteira sul do Brasil:

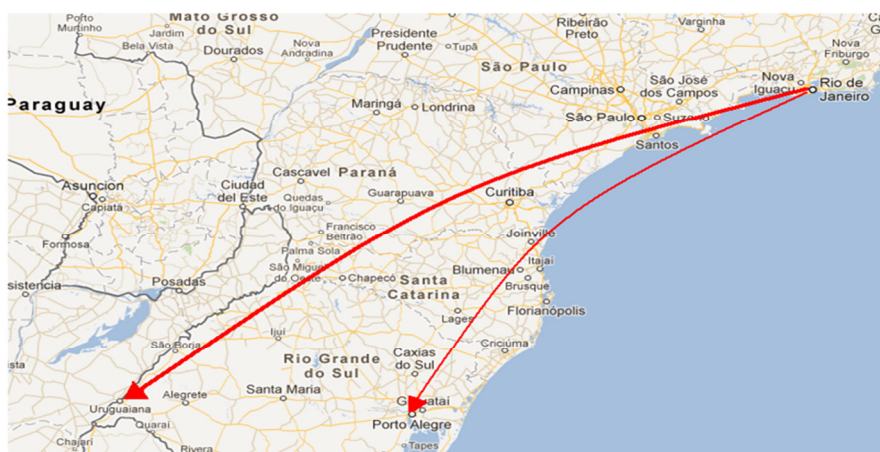


IMAGEM 5 – Circuito carnavalesco do Rio de Janeiro ao Rio Grande do Sul (polos de carnaval em Porto Alegre e Uruguaiana). (fonte: Google Maps).

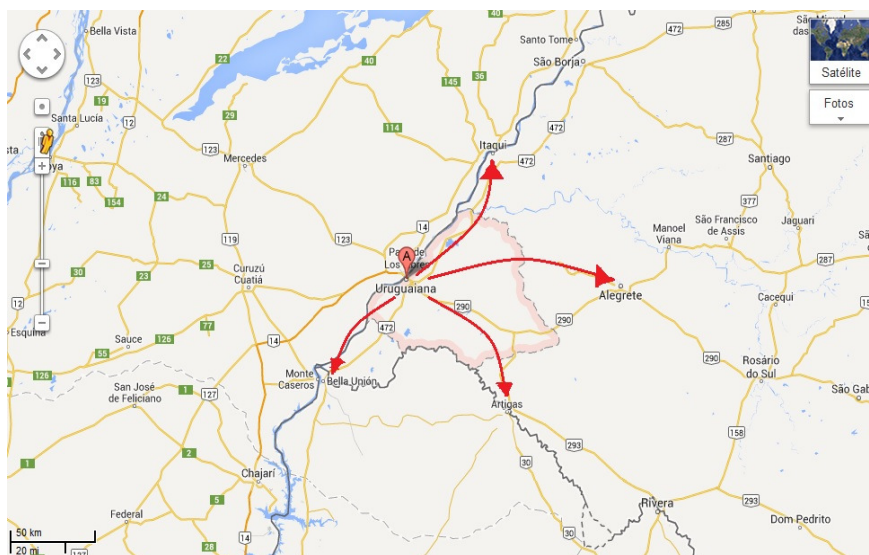


IMAGEM 6 – Circuito carnavalesco nos Pampas. (fonte: Google Maps).

Uma carnavalesca de Uruguaiana vivenciou diretamente parte do processo de consolidação dos fluxos carnavalescos entre o Rio de Janeiro e os Pampas. Rita Maidana, que residia desde seu nascimento no bairro Mascarenhas de Moraes (o Marduque), foi responsável pela produção plástica da Escola de Samba do bairro por anos a fio, já foi também diretora geral de ala, pesquisou e escreveu enredos, e trabalhou como voluntária no barracão improvisado da Escola confeccionando fantasias e carros alegóricos⁵⁰. Sua trajetória no carnaval se iniciou na Escola de Samba Unidos da Ilha do Marduque nos anos 90 (alcunha que se estende ao bairro). O seu marido, Cláudio Maidana, já foi presidente da Escola e também participou em diversos setores, da organização dos eventos até a produção de materiais de comunicação da agremiação.

Quando Rita assumiu como carnavalesca (a direção artística) em 2004, a função em Uruguaiana ainda não existia. Foi numa reunião da direção da Escola no mesmo ano que Rita tentou apresentar mudanças na concepção de carnaval da agremiação. Achava que Guto, o figurinista na época, estava sobrecarregado de tarefas com as alas fantasiadas. Apesar dele comandar todo o desenho e confecção de figurinos, a Escola precisava de um coordenador geral dos setores plásticos juntamente às alas da Escola, na confecção de alegorias, desenvolvimento do enredo, supervisão do trabalho da comissão de frente e dos destaques, entre outras articulações, o que Guto não fazia.

⁵⁰ Na época em que o carnavalesco da Ilha do Marduque era Daniel Fanti, historiador e professor de artes de Uruguaiana que foi citado no Capítulo 1, que também vivia no bairro. Rita citava Fanti como seu grande mestre nas artes plásticas do carnaval.

Para Rita, cada setor da Escola trabalhava muito distante dos outros, por isso, ela compreendia que a Escola poderia adotar esse novo ofício que considerava essencial.

Nessa reunião, muitas pessoas a indagavam, “o que de fato faziam os carnavalescos?”. Rita explicou a eles que a ideia veio baseada no seu conhecimento e pesquisa do carnaval carioca, sendo o carnavalesco aquele personagem importantíssimo para a festa que fazia a mediação entre setores da Escola antes não comunicáveis: o figurinista, a equipe de trabalho para a confecção de carros alegóricos, o enredo e sua pesquisa, as alas e a diretoria. Na opinião de Rita, o trabalho dos carnavalescos só viera a ser completamente reconhecido nas Escolas de Samba em Uruguaiana há cerca de cinco anos.

Rita ofereceu-se para assumir esse cargo, já que havia trabalhado em quase todos os setores da Escola de Samba desde 1996 quando começou a participar do carnaval. E foi no meio da preparação para o carnaval de 2005 que ela foi enviada pela diretoria da Ilha do Marduque para o Rio de Janeiro. Rita tinha o contato do ateliê de fantasias de Marcos Koppke, o Marcão, que já havia confeccionado fantasias de destaques⁵¹ para os Rouxinóis de Uruguaiana.

As duas maiores rivais da Escola de Samba Ilha do Marduque, a Cova da Onça e os Rouxinóis, já acessavam o mercado carnavalesco carioca para a compra de fantasias, normalmente para as destaques. Para Rita, isso causava uma grande diferença de apuro visual, o que chegava a causar certo embaraço para a Escola tentar concorrer contra as fantasias luxuosas e de bom acabamento que vinham dos ateliês cariocas. A diretoria a enviou para o Rio de Janeiro no intuito de quebrar esse monopólio das duas grandes de Uruguaiana, e forçar uma apresentação em pé de igualdade com as concorrentes. “Isto tudo tu imagina assim, até 2005, muita dificuldade de material, conhecimento, muito... Tu entendia muito de papel machê, arame, cola. Era um universo muito restrito, entende. Nós não tínhamos a menor ideia de como era o carnaval do Rio de Janeiro, as técnicas, não tínhamos conhecimento, nenhum⁵²”.

No Rio Grande do Sul o Fábio, novo figurinista da Marduque, havia feito alguns desenhos muito simples das alas que desenvolveriam o enredo “Água” de autoria da carnavalesca para o ano de 2005. Rita levou na bagagem para o Rio de Janeiro esses

⁵¹ Fantasias de destaques eram trajes de luxo individuais, não repetidas em série como nas alas. Os destaques normalmente representavam um personagem no enredo contado pela Escola de Samba naquele carnaval. Os destaques podiam vir no chão, desfilando de forma individualizada em frente às alas ou nos carros alegóricos, onde também eram chamados de “composição de carros”.

⁵² Entrevista com Rita Maidana, 1º de fevereiro de 2013.

desenhos para apresentá-los na reunião com Marcão. Ela sentia-se acanhada no primeiro contato, devido a simplicidade dos traços que ela trazia, assim como a necessidade de negociar os valores da parceria com um profissional do mais importante carnaval brasileiro para um carnaval do interior do país, ainda completamente desconhecido. Rita observou Marcão estudando os desenhos um por um, e refletindo sobre a possibilidade de dar vida aos figurinos. Com os valores negociados com Rita, ela ligou dali mesmo para a diretoria em Uruguaiana e confirmou a contratação de Marcão para a confecção de todas as alas da Marduque naquele carnaval, exceto comissão de frente e velha guarda. Foi inaugurada ali a parceria que se estenderia por mais quatro anos.

As fantasias do enredo “Água” quando chegaram em Uruguaiana causaram frisson no bairro. Elas eram muito distintas no uso de materiais e de técnicas de confecção daquelas que eram produzidas comumente no sul do Brasil. Rita avaliava que aquele momento marcante pode ser considerado um ponto de virada na forma de fazer carnaval em Uruguaiana. Nos anos que se seguiram seria muito difícil a Escola de Samba deixar de optar pela fórmula, já que o considerado aumento no luxo e na qualidade dos objetos trazidos do Rio se tornaria insubstituível, dado o aumento do nível geral dos projetos plásticos de todas as Escolas em competição que também passaram a usar o expediente. Os uruguaienses passaram a se acostumar com as fantasias consideradas “importadas”.

“E, quando chegou, ligaram e disseram, as fantasias estão chegando do galpão, estão indo para o bairro. Chegam hoje no bairro. Daí a gente foi buscar no galpão, tinham descarregado e tal. Aí tu não tem ideia da emoção quando entrou no bairro o caminhão com as fantasias do Rio de Janeiro. Aí tu imagina né. Então foi muito, muito, aquele ano todo foi muito diferente, muito especial para todo mundo da Escola de Samba. (...) Para ter uma ideia era assim, aqui o sistema era muito artesanal. Enquanto, no Rio de Janeiro batiam a placa (acetato). Por exemplo, tu precisava de uma borboleta. Quarenta por quarenta. Tu precisava bordar aquela borboleta no vestido. No Rio se batia a placa, contornava com material por metro e pronto. Aqui, tu levava dias bordando à mão aquela borboleta com lantejoulas. Então, esta era a maior diferença que eu via, entende. Acesso de material, até hoje é muito difícil né. Materiais, não têm, não tem em Uruguaiana. Tecidos, pedraria, tu não consegue. Tu vai em Libres. Até tem uma ou duas lojas aqui, mas não. Então quando a gente viu as fantasias tinha um universo de material que a gente não conhecia. As técnicas, sabe. O sistema até de arame era muito diferente. (...) Porque era limitado, tu conhecia o cetim, o paetê, entendeu, tudo muito básico. E quando chegaram as fantasias foi um mundo novo. Tudo era novo né, descobrimos todo um carnaval diferente.” (entrevista realizada pelo autor em 1º de fevereiro de 2013).

Além das fantasias para 2005, Rita voltou do Rio com mais contatos. Depois de um bate papo com Marcão no seu ateliê, Rita contou sobre a dificuldade de encontrar bons compositores de samba em Uruguaiana e a dificuldade de ter acesso aos compositores cariocas. Marcão ao levá-la a um ponto de táxi, apresentou-a a um taxista amigo chamado Wanderlei Novidade. Wanderlei era compositor de sambas-enredos, naquele ano estava concorrendo na Beija Flor, enredo que homenageava os sete povos das Missões no Rio Grande do Sul. Ele a levou ao hotel e temperou o trajeto com um bom bate papo sobre samba. No meio do trajeto, Rita se divertia com a conversa e num certo momento desafiou: “você não faria um samba para minha Escola lá de Uruguaiana? Um trabalho simples”. Wanderlei ficou de pensar sobre o assunto.

Dois dias depois ele ligou para Rita, que ainda estava na cidade. No encontro marcado, ele entregou uma cópia de cd com o samba já composto para o carnaval de Uruguaiana. Wanderlei não cobrou pelo trabalho já que queria abrir um novo mercado para suas composições. Ela levou a cópia à Fronteira, e ao ouvi-la, ficou muito contente com o resultado. A diretoria da Marduque ao conhecer o samba dias depois, encantou-se com a letra e a melodia, declarando-o unanimemente, e sem concurso, o samba-enredo da Escola para 2006. Wanderlei Novidade, junto a outros compositores parceiros, acabou vencendo pela primeira vez o concurso de sambas-enredos da Beija Flor no mesmo ano. Após o carnaval carioca, ele foi convidado para desfilar pela Marduque com todas as despesas pagas, juntamente a uma espécie de comitiva carioca que contava com músicos, um casal de mestre-sala e porta-bandeira contratado da Portela (Ana Paula e Róbson) e Marcão.

Nos anos que se seguiram, Marcão acabou por se envolver cada vez mais na Ilha do Marduque. Para o carnaval de 2006 ele já trazia mais coisas. Marcão contratou um figurinista próprio do Rio de Janeiro, que desenhava as fantasias de alas a partir do projeto de enredo escrito e pesquisado por Rita em Uruguaiana. Marcão também passou a fazer contato com barracões de Escolas de Samba para comprar esculturas e adereços usados para carros alegóricos, que depois eram enviados de caminhão para os Pampas. De acordo com a *sinopse do enredo* e o *organograma do desfile*⁵³ criados por Rita,

⁵³ O texto do enredo contendo um resumo da narrativa a ser contada se chama *sinopse*, e normalmente é o pontapé inicial de todo o carnaval para uma agremiação. O *organograma* de desfile é um projeto em forma textual que detalha a organização da Escola em alas, destaques e carros alegóricos na ordem sequencial crescente, de acordo com a narrativa do enredo que será contado na avenida. Compete ao organograma a descrição dos elementos que serão vistos, assim como uma justificativa ou defesa de cada item que será apresentado. A sinopse e o organograma são peças que dão início aos trabalhos para o próximo carnaval, e eles surgem antes mesmo da composição dos sambas-enredos, que devem se adequar

Marcão fazia buscas no Rio de objetos carnavalescos para carros alegóricos que se encaixavam na proposta do enredo do ano da Ilha do Marduque. Encontrando esculturas que pudessem ser aproximadas à proposta de enredo da Marduque, Marcão tinha a permissão de tentar negociá-las e comprá-las para a Escola. Muitas dessas peças eram usadas eram restauradas antes do uso. Ele também comprava materiais novos no mercado de carnaval carioca, com mais variedade e menor preço, como galões, pedrarias e outras miudezas, e depois remetia para à Fronteira juntamente com as esculturas para serem recicladas e as fantasias confeccionadas no seu ateliê.

O carnaval da Marduque foi se tornando ano a ano cada vez mais caro. Em 2007, a direção da Escola já tinha dificuldades para fazer os pagamentos destinados a Marcão. Sua presença na cidade se dava apenas faltando uma semana para o carnaval, para o acerto dos detalhes e o acompanhamento final dos trabalhos no barracão que já deveriam estar em fase de finalização. Segundo Rita, com graves dificuldades financeiras em 2009, a Escola de Samba teve graves problemas no pagamento da dívida com Marcão. Na época, ele recebera uma boa proposta da Cova da Onça para assinar como carnavalesco deixando a Marduque, logo depois de ter conquistado o bicampeonato na Escola nos anos 2008 e 2009. Até o carnaval 2015, Marcão trabalhou para a Cova da Onça e nela acumulou quatro títulos em sequência, de 2010 a 2013, logo depois dos dois na Marduque. Para Rita, certamente o ateliê de Marcão e seus trabalhos com as Escolas foram indispensáveis para as vitórias das agremiações. A figura de Marcão para o crescimento do carnaval fora de época de Uruguaiana era considerada fundamental pelas pessoas ligadas ao carnaval na cidade.

No primeiro ano da vinda da comitiva do Rio de Janeiro na Marduque, o casal de sambistas Cizinha e Patrícia estava entre os primeiros cariocas dos oito que desembarcaram no Rio Grande do Sul para trabalhar no carnaval de Uruguaiana. Dois anos depois, eles estavam se mudando para os Pampas no intuito de trabalhar com o mercado de música na região, sobretudo com o gênero samba.

A trajetória de Cizinha e Patrícia era interessante para se pensar num movimento raro de fixação de residência a partir do carnaval. Em geral, a mão de obra carnavalesca sazonal que trabalhava em Uruguaiana não vivia mais de uma ou duas semanas na região, deslocando-se para trabalhos pontuais ou passeios turísticos nas cidades vizinhas neste período. Cizinha e Patrícia trabalharam no carnaval de

a essa mesma sinopse para serem aprovados. Tanto a sinopse quanto o organograma são peças obrigatórias e devem ser entregues aos jurados com alguns dias de antecedência aos desfiles.

Uruguaiana em 2005 e 2006, e no ano posterior, já estavam planejando estender a temporada no sul nas semanas após o carnaval, analisando a possibilidade de montar um negócio próprio e de passar a viver na cidade como músicos e produtores musicais.

Cizinha e Patrícia tinham um estúdio de gravação no Rio de Janeiro, e segundo eles, devido a grande concorrência o mercado para músicos e estúdios estava bastante saturado na cidade. Em Uruguaiana, eles perceberam que existia apenas um estúdio profissional de gravação para músicos, que não era especializado em samba, mas sim em música regional. Outra constatação foi a de que existiam pouquíssimas bandas no gênero musical samba e pagode na Fronteira, o que lhes abria a possibilidade de investir também na montagem de um grupo para apresentações em festas privadas e nos bares e restaurantes com música ao vivo. No começo, os uruguaianenses incutiam a ideia no casal de que eles não aguentariam viver no extremo sul. A cidade de Uruguaiana era muito pequena e pacata durante o ano, o inverno era muito rigoroso para os cariocas e não havia empregos ou espaço para trabalho com música na região.

Quando eles chegaram às vésperas do carnaval em 2005 encontraram um cenário bastante envolvente. Cizinha não tinha muitas informações sobre o carnaval no extremo sul. Os contratantes da comitiva carioca avisaram na época que se tratava de um “carnaval pobre”, e a Marduque uma “favela perigosa”. Eles não viram nada disso, pois se depararam com um carnaval intenso, com muita participação e grande impacto visual. Os primeiros cariocas chegaram em 2005 e tiveram tratamento de luxo. Um bom hotel, seguranças particulares, carro e motorista à disposição, presentes, convites para passeios e compras nos free shops das cidades vizinhas. Não pagavam absolutamente nada. A “favela” Marduque, que os uruguaianenses insistiam na sua fama de perigosa e violenta, era considerada um pacato bairro popular para os visitantes acostumados com a metrópole carioca.

A compreensão que os uruguaianenses da Marduque tinham dos cariocas que chegaram em 2005 era de que eles se tratavam de “celebridades” do mundo do samba. A pouca informação que tinham sobre o carnaval carioca e a vida no Rio, fazia com que os anfitriões de Cizinha e Patrícia em Uruguaiana sobrevalorizassem a importância de sua origem. Inseridos no deslumbrante carnaval carioca, um mega espetáculo que na maior parte das vezes era cultuado nas transmissões da televisão, também nos conteúdos e reportagens das mídias que tratavam da fama e do estrelato de supostos grandes artistas, ajudava a consolidar ainda mais uma fantasiosa imaginação sobre eles. Como me explicou Patrícia:

“O pessoal vem de lá, pela simples fato de ser carioca, chegou aqui na época de carnaval, eles não querem saber a origem da pessoa, a capacidade da pessoa. Basta ser carioca. Aí tu chegou, e ah, você vem lá do Rio. Ah, que bom, quer ficar na minha casa? Te levam em Libres. Aí tiram o que elas não podem, para poder levar em tudo que é canto, dá todos os presentes, e faz questão de mostrar o que é bonito. E você pensa que eles são ricos. E daí pegam o salário e contam na tua frente. Se você precisar de alguma coisa você me pede que eu compro? Ah, vou comprar cigarro. Peraí que eu peço para alguém; compra um pacote de cigarro para o convidado. O carioca sai da pior, acha que aqui só tem gente rica, o povo joga dinheiro na rua. Aí começa a conversar com uma meia dúzia que resolve contar vantagens para os cariocas, que ainda piora a situação. Que aqui só tem gente rica, que aqui todo mundo planta arroz, que aqui todo mundo é grande empresário, fazendeiro. Então o povo sai achando que pode cobrar o que for. O cara sai de lá como empurrador de carro, e chega aqui como diretor de sei lá o que. Pede cinco mil aqui, enquanto lá não ganha nada para empurrar o ano inteiro”. (entrevista realizada pelo autor em 25 de fevereiro de 2013).

Por outro lado, segundo Patrícia, os sambistas cariocas contavam inúmeras vantagens sobre sua vida de sucesso no Rio de Janeiro. Não raro, eles mistificavam ainda mais sua posição social, ao inventarem histórias de encontros e amizades com o mundo dos artistas famosos, a localização fictícia de sua residência próximo da praia e dos bairros de classe média alta, e suas trajetórias recheadas de fama e sucesso no carnaval.

Aos poucos o mundo do samba no Rio de Janeiro começava a conhecer o carnaval dos Pampas. Os primeiros que se aventuraram em Uruguaiana contavam maravilhas da experiência de estar no carnaval fora de época, e constatavam, de acordo com o tratamento de como foram recebidos, um lugar de gente “muito rica”. Havia espaço para ser ocupado no mercado carnavalesco da Fronteira, e o retorno monetário do período era considerado excelente por Cizinha, comparado ao que muitos recebiam no Rio por muitos meses de trabalho.

Não demorou muito para iniciar-se uma ferrenha disputa entre os cariocas para estar em Uruguaiana, numa competição que se tornou agressiva. Muitos que nutriam fortes laços de amizade entre si no Rio de Janeiro acabaram por disputar cargos e contratos, já que o número de sambistas interessados se multiplicou. Cizinha contou-me como a primeira turma de oito sambistas cariocas se afastou, houve brigas e rompimentos das amizades devido às disputas em relação aos trabalhos em Uruguaiana. Mesmo que a maior parte dos envolvidos continuava a migrar para os carnavais da Fronteira, poucas amizades de longo tempo resistiram, como explicou Cizinha com um caso específico:

“No primeiro ano que eu vim para cá veio o *Mauro*⁵⁴, e nós chamamos o *Delmar* fazer com gente, que era da Mangueira. E ele pediu a passagem e tal e veio, mas me lembro até hoje, naquela época o cachê que tinha para dar para o pessoal era trezentos pila. Tava lá mesmo, de bobeira, acabou o carnaval, vamos pegar os trezentos pila. Não pagava nada. Quando chegou em cima do dia, um dia antes de viajar, o *Delmar* disse para a gente, eu não vou. Tu tem tua palavra se tu vai ou não? E a passagem já estava comprada. Nós tivemos que ir atrás do *Dudu Maravilha*. Dudu Maravilha veio com a maior boa vontade, deu um show aqui no sul, arreventou na avenida. Em 2006, começou o tombo. Porque o *Delmar* e o *Mauro* já não queriam que eu viesse. Porque eu falei para ele na cara dele, por mim tu não vai porque em 2005 tu não quis vir porque era pouco dinheiro. Como a galera se deu bem aqui e deu mídia, entendeu, mídia e presentes que acontecem aqui, tu ganha um monte de coisa, passeios e tal... Aí ele cresceu o olho. E eu falei por mim tu não vai, vai o *Dudu*, e eles fizeram uma campanha e tiraram o *Dudu Maravilha* da jogada. Começaram as amizades a se desestruturarem. O cd que era gravado comigo no estúdio, eles pegaram o dinheiro aqui, levaram para lá e procuraram outro estúdio para fazer e me tiraram de jogada. Só que nós recebemos um telefone aqui que o Júnior tava lá para fazer o disco. E eles tiveram que trazer de volta o dinheiro. Nem tomei conhecimento da gravação que eles estavam fazendo. Eles tiveram que pagar lá, e trazer o dinheiro de volta para fazer aqui. Aí foi feito no meu estúdio a gravação, e as amizades foram se desfazendo, desfazendo, hoje, ninguém fala com ninguém. Dentro do Rio de Janeiro hoje, se você disser que dá um cachorro quente para vir para Uruguaiana, o sujeito mata o outro para vir”. (Entrevista com Cizinha e Patrícia, 25 de fevereiro de 2013).

O certo exagero final de Cizinha ao comentar sobre as brigas por contratos em Uruguaiana entre os cariocas, que chegavam quase às agressões físicas, não diminuía a importância que o carnaval fora de época foi tomando para a mão de obra carnavalesca. Buscava-se nele uma oportunidade de assegurar mais um espaço de trabalho que se ampliava no período posterior ao término do carnaval carioca, época de poucos trabalhos no Rio de Janeiro.

Cizinha e Patrícia montaram um estúdio de música no bairro do Marduque, e mesmo não mais participando da vida social da Escola de Samba do bairro, dedicavam-se à produção de músicos e álbuns o ano inteiro. No estúdio, eles gravaram mais de cem sambas-enredos e fizeram composições para Escolas de Samba de outras cidades da região, entre elas, Alegrete, Bagé e Itaqui. Eles também fundaram uma banda de samba chamada “Conexão Rio Uruguaiana”, fazendo shows em eventos particulares.

A expansão do carnaval na Região da Fronteira nos últimos anos trouxe novos elementos para este cenário festivo. Os sambistas cariocas foram idealizados como grandes “celebridades”, e Uruguaiana por sua vez era considerada uma cidade ideal para

⁵⁴ Optei por utilizar nomes fictícios, por considerar a situação enredada em conflitos pessoais ainda vigentes.

os sambistas após o carnaval, onde os recursos eram abundantes e o prestígio era garantido. Novos contextos de significados foram configurados nessas relações de aproximação, de encontros culturais, tradução entre culturas carnavalescas distintas, assim como nos estereótipos e nas estratégias de identificações dos sambistas nas hibridizações nos carnavais da Fronteira.

CAPÍTULO 3 – Do Rio de Janeiro a Uruguaiana: os profissionais e as fantasias que fazem o espetáculo

Foram muitos os sambistas cariocas que circularam nos carnavais dos Pampas ao longo dos quatro anos de etnografia no carnaval de Uruguaiana. Boa parte da mão de obra carnavalesca contratada para Uruguaiana tomava o rumo do sul do Brasil logo após os desfiles do Rio de Janeiro, e chegavam à região para o carnaval fora de época faltando poucos dias para o início da festa.

Por cumprirem diferentes papéis em cada agremiação, alguns sambistas viajavam a Uruguaiana ao longo do ano para participarem de importantes eventos das Escolas de Samba, como, por exemplo, o lançamento do enredo do próximo carnaval ou um ensaio de apresentação do samba realizado pela agremiação. Alguns intérpretes e músicos poderiam ser trazidos à cidade nesses eventos ao longo do ano, e se transformavam na grande atração no pré-carnaval. No caso de alguns carnavalescos que trabalhavam com os quesitos plástico-visuais, quando não habitantes de Uruguaiana, comumente viajavam mais de uma vez por ano até à fronteira para organizar o projeto plástico-visual, iniciar os trabalhos de barracão e orientar o início do projeto dos carros alegóricos com alguns meses de antecedência da festa.

O que mais chamava a atenção no trabalho da mão de obra carnavalesca nos Pampas era perceber de que forma os carnavalescos cariocas e os carnavalescos locais interagiam nos preparativos para o carnaval. O encontro entre indivíduos, que compartilhavam na forma artística das Escolas de Samba um estilo de vida e uma cultura em comum, nos possibilitava investigar os processos de crescente interconexão global e a multiplicação das relações interculturais híbridas nas culturas populares.

O carnaval de Escolas de Samba, pensando em qualquer das formas de participação dos indivíduos - como um ofício remunerado ou voluntário, e como uma prática que estabelece identidades e a possibilidade de trocas culturais intensas ao longo de determinados períodos - podia ser um evento fascinante para se pensar na noção de cultura e nos processos de identificações dos indivíduos na dimensão instável da interculturalidade.

Na nossa análise, a noção de *configuração* é de grande importância para a compreensão das relações de interdependência e a dinâmica nos processos sociais. Sabemos que Norbert Elias (2010) foi o autor que nos trouxe a força desse conceito ao tratar sobre a formação do Estado moderno num longo período de transformações das

sociedades feudais. A partir dos mecanismos de centralização do poder e de entrelaçamento de sistemas (como os controles territoriais, econômicos, de divisão do trabalho, de disputa pelo poder e autoridade), a configuração social imanente necessária para as novas regulações do sistema político foi lentamente sendo formatada e equilibrada para o surgimento das situações históricas na fundação de novas instâncias de controle da vida social. A configuração em Elias foi o conceito-chave que substituiu a noção de estrutura em voga na sua época, que por trazer as ideias de fixidez, imobilismo e longa duração, essa foi deixada de lado como base de seu pensamento.

Um novo uso do conceito de configuração foi feito por Grímson (2010). O autor insistiu na ideia de *configurações culturais* em contraposição à concepção essencialista de cultura que se definia nos limites e divisões dos grupos, desconsiderando os conflitos, as interconexões e as diferenças. Numa palavra, a configuração cultural tentou se distanciar da ideia da homogeneidade que pressupunha a ideia anterior de cultura. Sua ideia de cultura inclui “os hábitos, as crença e os rituais, mas que vai mais além e nos permite pensar mais adequadamente as desigualdades, a história e o poder dentro de cada cultura e entre culturas” (p.43), como havia pensado Norbert Elias sobre as formas sociais.

Existem elementos essenciais para se atentar em campo. Nas relações interpessoais entre carnavais devemos sempre levar em conta a desigual distribuição de poder entre as pessoas, a sedimentação de processos sociais que nos remetem à historicidade das configurações, a heterogeneidade cultural (mesmo dos grupos que constroem identidades homogêneas) e a distribuição socioeconômica. A configuração cultural imbricava numa ideia de multiposicionalidade das pessoas, ou seja, os indivíduos participavam simultaneamente de diversas configurações que se encontravam superpostas no mundo contemporâneo, muitas vezes em diferentes escalas sociais ou espaciais.

O carnaval nos Pampas entremeado a uma cultura própria, formatado na sua forma artística amparada no paradigma carioca, nos levava de pronto a pensar numa escala global drenada nos seus circuitos de trocas, como se fossem artérias interligadas por caminhos capilares cada vez mais ramificados para os carnavais de menor porte. Seria correto levar também em conta a contingência histórica da cultura, a inter-relação entre as partes, as tramas simbólicas em comum e a cultura compartilhada para a existência das trocas, como descreve as configurações em cada local em Grímson.

O instável jogo da balança entre global e local depende das situações de trocas intersubjetivas, das interações efêmeras, do embate cultural performativo no próprio ato interpretativo (Bhabha, 2010). Ao nos pautarmos nas práticas pontuais dos carnavalescos, sempre analisadas no presente etnográfico na vivência do campo, no momento da ação, nos abria a possibilidade de perceber as dinâmicas de acomodação e transformação das culturas carnavalescas nas configurações culturais em movimento. Por isso, os limites da cultura do carnaval não eram únicos, claros, muito menos fixos, mas sempre estavam sendo tencionados pela intersecção das experiências intersubjetivas nas negociações nos circuitos entre os carnavais.

Visando detalhar os personagens em fluxo no universo festivo de Uruguaiana e dos Pampas, vamos acompanhar as trajetórias e os trabalhos de alguns personagens nesses contextos de trocas culturais. Igor Sorriso e Wantuir são intérpretes consagrados no Rio de Janeiro que há alguns anos se deslocavam até Uruguaiana para cantar os sambas que iam para avenida nas Escolas de Samba Ilha do Marduque e Rouxinóis, respectivamente. O diretor de harmonia Marcos Antônio, o Marcão, desenvolvia o trabalho bastante complexo de planejar e liderar uma equipe em que todos os setores do desfile fossem organizados, assim como o andamento das alas e carros alegóricos. No Rio de Janeiro ele era vinculado a Estácio de Sá, e na Unidos da Cova da Onça em Uruguaiana. O trabalho diário do ateliê de fantasias da família Pagani, que tem uma longa história com o carnaval de Uruguaiana, será apresentado no último ponto. De que forma as técnicas e materiais que vinham do Rio de Janeiro impactaram a forma de fazer carnaval nos Pampas? Arlete Pagani teve participação ativa em muitos carnavais da Ilha do Marduque, e viveu as transformações dos desfiles da região confeccionando fantasias para diversas agremiações, e tendo inúmeros contatos com carnavalescos de outros polos de carnaval.

3.1. Sambistas cariocas em Uruguaiana: Igor Sorriso, Wantuir e Marcão

3.1.1. Igor Sorriso e os estúdios de gravação no Rio

Igor desde os doze anos de idade já participava de apresentações de um grupo musical. Ele se apresentava com um grupo de pagode que tocava em festas e fazia algumas apresentações em casas noturnas cariocas. Um dos amigos o levou para as quadras de Escolas de Samba ainda muito jovem, e desde esse momento algumas

peessoas já o incentivavam a cantar sambas enredo, dando conta de seu talento precoce percebido na potência de sua voz compatível com o ofício.

Ainda muito jovem em 2004, ele começou a cantar na Escola de Samba mirim Aprendizes do Salgueiro (ligada a Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro). No mesmo período, ele foi o primeiro microfone da Mocidade Unida do Santa Marta, uma Escola de pequeno porte que competia em divisões distantes do Grupo Especial. Dois anos depois, ele passou a integrar o grupo de apoio⁵⁵ da São Clemente, Escola de Samba no Grupo de Acesso na época também da zona sul da cidade.

Igor nas Escolas de Samba por onde passava já era conhecido por um apelido que o acompanhava desde 2006: Sorriso. Quando começou a cantar, ele vinha planejando compor sua marca, um estilo de performance no palco pensando em conquistar sua audiência. Investiu na empatia com o público aperfeiçoando um personagem que sempre tentava demonstrar a alegria em cantar e o envolvimento com os componentes da agremiação que trabalhava. O riso aberto e a cordialidade no trato constituía uma das suas armas para ser bem aceito no mundo do samba, e Igor Sorriso não demorou muito para conquistar seus primeiros trabalhos solo no carnaval carioca.

Em dezembro de 2009, quando Igor tinha apenas vinte e dois anos, ele foi convidado a ser o intérprete oficial da Escola. No seu primeiro carnaval como primeira voz em 2010, a São Clemente se sagrou campeã subindo para o Grupo Especial do carnaval do Rio de Janeiro. Tudo foi muito rápido na sua carreira. Quando assumiu como intérprete em 2009, ele tinha apenas sessenta dias de preparação para o carnaval. E ouvia muitos comentários negativos, de que ele era muito novo, de que faltaria experiência, de que a São Clemente, uma das favoritas do Grupo de Acesso naquele ano, precisava de um cantor mais tarimbado para o carnaval assim que foi confirmada a sua nova posição.

“Carnaval é um mercado” e se sabia que espaço era bastante disputado e restritivo, assim que Igor entendia a competição para os poucos bons postos entre os intérpretes. E era comum no começo de sua carreira, quando ainda era muito inseguro com seu trabalho, ouvir boatos de amigos da Escola de que um intérprete estava

⁵⁵ Grupo de apoio ou somente apoio é o time de cantores que participava do carro de som de uma agremiação no desfile de carnaval. É composto pelo coro de vozes que acompanhava o intérprete oficial. Normalmente o número variava de uma dúzia a dez cantores coadjuvantes. O intérprete ou cantor oficial (popularmente chamado de puxador de samba) era a voz principal dos ensaios, da gravação do álbum anual das Escolas de Samba e do desfile oficial. Mais recentemente, algumas Escolas estavam apostando em mais de um intérprete oficial, uma dupla, ou mais raramente, um trio de vozes principais, além do grupo de apoio.

almejando sua vaga. Eles entravam em contato com a direção, visitavam a quadra nos ensaios para dar uma “canja”, ou seja, ser convidado a cantar no palco de improviso sem nenhum tipo de remuneração, numa tentativa de se colocar na vitrine na disputa pela vaga. Com a competição por espaço entre cantores do carnaval carioca, alguns intérpretes sem colocação nas maiores Escolas visitavam os ensaios da São Clemente no intuito de especular sobre a possível saída de Igor, já que se supunha que a São Clemente ainda não tinha consolidado um intérprete oficial.

Eram apenas doze Escolas de Samba no Grupo Especial, um pouco mais do que esse número o Grupo de Acesso (devido a sucessivas reestruturações do segundo grupo, o número variava de ano a ano). Todos os cantores de samba-enredo no Rio de Janeiro disputavam um mercado com pouca renovação, com apenas uma dúzia de vagas se considerarmos apenas o primeiro grupo, composto pelas maiores Escolas de Samba, por isso, com as melhores possibilidades de cachês anuais e maior visibilidade profissional. Fora isso, muitos intérpretes trabalhavam anos em Escolas de Samba de grande porte se tornando referência no carnaval, deixando ainda mais complicado o ingresso de novos talentos.

Fora a vida como músico, Igor Sorriso trabalhou nos Correios até 2009, poucos meses antes de ser convidado pelo presidente da São Clemente para assumir como primeira voz no carnaval da Escola, com um significativo aumento financeiro no contrato. Desde muito tempo, ele queria se dedicar exclusivamente à música. Nos primeiros meses tudo foi muito complicado. Como ele fazia trabalhos esporádicos nos shows em casas noturnas com o grupo de samba e pagode, ele dependia muito da ajuda da família para complementar sua renda. O convite da São Clemente possibilitou que ele começasse a viver do trabalho como músico. Passou a ter um contrato firmado anualmente com a Escola em 2010 no Grupo Especial, e voltou toda a sua atenção para o samba a partir de então.

O trabalho com uma das doze Escolas de Samba do carnaval carioca o levava a ter uma série de atividades a partir do mês de junho de todo ano. Ele costumava dizer que quando as pessoas percebiam que estava começando a época do carnaval, notavelmente quando as vinhetas dos sambas-enredos das agremiações começavam a serem inseridas na grade de programação da televisão - faltando pouco mais de um mês para os desfiles, os intérpretes estavam encerrando os seus trabalhos depois de um longo e cansativo período. Toda a preparação para o desfile já estava pronta, o que seria dito ou cantado e o trabalho com o samba-enredo já estava finalizado (acerto na melodia,

entonações, ensaios de estúdio, encaixe das passagens da bateria, entre outros ajustes da harmonia musical). Era hora de concentrar-se no trabalho do sambódromo, reduzindo os ensaios com a proximidade do evento para o melhor desempenho da voz, que precisava estar resguardada.

O intérprete começava a trabalhar no meio do ano com as gravações e apresentações de sambas-enredos para compositores que disputavam festivais eliminatórios de inúmeras agremiações (o que era permitido e dava um período de cachês extras aos intérpretes). Havia o próprio festival de escolha de samba-enredo da sua Escola, os ensaios do grupo de vozes, a gravação do samba, os ensaios e eventos de quadra que varavam as madrugadas, etc. Diferente do trabalho na época da banda de pagode, a Escola de Samba o exigia mais, como ele mesmo explicou:

“É uma responsabilidade absurda, entendeu? Guiar o canto da escola, uma hora e vinte cantando sem parar. Uma coisa é você cantar uma música. Você faz um show, você canta uma música, e para. Aí você conversa com o seu público, bebe água e você vai cantar outra música, daí para, manda a galera cantar o refrão. Aí volta, canta outra música... Samba-enredo não! Samba-enredo você vai cantar o tempo inteiro até o desfile acabar. Se a escola atrasar, você tem que continuar cantando, entendeu? Então é muito desgastante” (Entrevista com Igor Sorriso em 28 de novembro de 2013).

Ao longo do ano, Igor tomava muitas medidas para exercer sua profissão. Além de consultas com fonoaudiólogas, ele não consumia bebidas alcóolicas e não se permitia tomar líquidos gelados. Seus cuidados com as cordas vocais o permitiam aceitar trabalhos em outros carnavais e apresentar bons desempenhos nas avenidas, como o estandarte de ouro⁵⁶ que ele recebeu pela sua atuação no carnaval de 2011 na categoria de revelação (o ano de sua estreia no Especial).

Igor Sorriso, mesmo com pouco mais de vinte anos, já havia cantado numa Escola de Samba do carnaval de Brasília, no carnaval de San Luís na Argentina, e no carnaval de São Paulo, onde era intérprete oficial desde o carnaval de 2013 (passou por Acadêmicos do Tucuruvi e pela Mocidade Alegre, onde foi campeão em 2014). Os desfiles do carnaval de São Paulo aconteciam na sexta-feira e no sábado de carnaval, seguido pelos desfiles de domingo e segunda-feira do carnaval carioca do mesmo final de semana. Igor trabalhava duas das quatro noites em dois desfiles no eixo Rio – São Paulo, que variavam de acordo com a ordem das Escolas no sorteio, o que tornava seu

⁵⁶ O prêmio Estandarte de Ouro era concedido pelo jornal O Globo desde 1972 e era a distinção individual mais cobiçada pelos sambistas no carnaval.

final de semana de carnaval uma grande maratona de trabalho chegando na quarta-feira de cinzas completamente exausto.

O carnaval de 2013 foi o seu primeiro nos Pampas, quando foi contratado pela Escola de Samba de Uruguaiana Unidos da Ilha do Marduque. A possibilidade de trabalhar no carnaval da Fronteira o trouxe a perspectiva de abrir novos mercados, onde ele encontraria boa receptividade, fãs de sua carreira, e, principalmente, um cenário absorvente dedicado ao carnaval: “É um calor humano absurdo, o público ali perto, ali do lado, chegando junto, cantando, vibrando, balançando bandeira. Você ali naquela liberação. No segundo dia cara... Eu acabei o desfile sem fôlego, de tanto que eu pulei e que eu vibrei junto com a galera”.



IMAGEM 7 – Igor Sorriso no desfile da Unidos da Ilha do Marduque em 2014.

Igor compreendia que era no seu trabalho com o carnaval carioca que a projeção de sua carreira se concretizava o impulsionando para outros trabalhos. Mas havia uma particularidade no carnaval da Fronteira que era motivo de comparação de suas experiências. No Rio de Janeiro, as sessenta mil pessoas assistiam o espetáculo com larga distância dos componentes devido as grandes proporções do sambódromo. O alto valor dos ingressos também afastava o contingente participante dos ensaios das Escolas de Samba ao longo do ano do evento, sobretudo as camadas populares que ocupavam os espaços mais periféricos do sambódromo. A Sapucaí, quando recheada de turistas nos dias de desfiles, tinha a peculiaridade de acomodar um público que nem sempre conhecia ou entendia os meandros do mundo do samba, seus critérios de

juízo, a rivalidade entre as agremiações e o funcionamento de uma Escola de Samba. Isso fazia com que muitas partes do sambódromo ficassem frias, com um público menos contagiado pelo clima de competição nos dias de desfile. A aproximação dos sambistas de seu público ocasionada por um sambódromo menor, além do maior engajamento do espectador, fazia com que a experiência em carnavais como o de Uruguaiana fosse ainda mais marcante para os sambistas cariocas, que sempre destacavam como fatores positivos a forte participação do público e a importância que as Escolas de Samba tinham na vida social da cidade.

Numa tarde em novembro de 2013, tive a oportunidade de acompanhar Igor Sorriso numa dupla jornada de gravação de sambas em estúdios no Rio de Janeiro. Naquele dia, ele gravaria para duas Escolas, a Ilha do Marduque onde também era intérprete oficial, e a Carumbé, Escola de Samba de Paso de Los Libres. Ao longo do segundo semestre, surgiam diversas gravações para os intérpretes colocarem a sua voz em sambas-enredos em festivais competitivos, ou os já definidos de agremiações de outras cidades. Igor recebia um cachê por cada trabalho em estúdio. Muitas vezes, Escolas de Samba de outras cidades gravavam seus sambas no Rio de Janeiro, e para a valorização de seu hino anual, contratavam músicos cariocas reconhecidos no mundo do samba dessas cidades como ferramenta de valorização de suas músicas.

Quando chegamos ao estúdio no bairro de Marechal Hermes, zona norte da cidade, a presidente da Ilha do Marduque, Daniela Carús, já estava presente para acompanhar os trabalhos. Estava previsto também a gravação de um vídeo que seria editado num clipe para o lançamento do samba-enredo da agremiação de Uruguaiana. O samba fora composto por um grupo de compositores de Nova Friburgo (região serrana fluminense), que também participavam das disputas de samba na Imperatriz Leopoldinense carioca, tendo obtido algumas vitórias no passado. Jéferson Lima liderava o grupo, já que ele fora contratado para projetar todo o carnaval da Ilha do Marduque. Ele escrevia o enredo, compunha o samba e levava até à Fronteira os objetos carnavalescos para serem adaptados ao desfile, como veremos no capítulo 5.

Os músicos contratados por Jéferson para a gravação se revezavam em trabalhos para diversas Escolas de Samba no pré-carnaval, desde o coral de vozes, os instrumentistas e os ritmistas da bateria. Vítor Alves, que tocava violão sete cordas e cavaquinho na São Clemente, também era contratado para Uruguaiana por Daniela, assim como Monstrinho, que era um dos apoios de Igor na Fronteira e cantava na Escola de Samba Grande Rio.

A gravação funcionava da seguinte forma. Dividia-se o samba em trechos, e em cada uma dessas seções os instrumentos eram gravados de forma individual. Primeiro, os instrumentos de corda, a bateria e no final o coro de vozes. O intérprete só colocava a voz por último, quando todos os outros elementos já tinham sido incluídos. A base do samba pré-gravada, com os instrumentos de cordas, bateria e vocais eram lançada no interior do estúdio como guias para o canto de Igor, que era orientado o tempo todo pelos músicos que acertavam sua entonação, as notas musicais a serem atingidas e o tempo da letra, que estava impressa num papel para ajudar o cantor. Depois de Igor gravar o canto base, ele ainda gravava mais uma passada do samba somente com os “cacos”, as palavras, bordões, gritos de guerra lançados ao longo do samba-enredo na gravação ou no desfile⁵⁷. Todas as etapas eram mixadas no final e resultavam no produto gravado.

No mesmo dia, Igor foi chamado pelo compositor André Diniz para a realização de mais um trabalho. Com a falta de um intérprete de grande destaque do Rio de Janeiro, um grupo de sete argentinos ligados à Escola de Samba Carumbé de Paso de Los Libres aprovou a substituição por Igor, o cantor recomendado por André para a gravação de seu samba-enredo. Os contratantes conheciam bastante o trabalho de Igor, não somente pela São Clemente, mas pela sua primeira passagem na Ilha do Marduque em Uruguaiana no ano anterior. Entre eles estavam alguns representantes da bateria (como Julián, o diretor) e o intérprete José Longhi. Os carumbeceros viajaram ao Rio de Janeiro para acompanhar a gravação, além de participar de alguns ensaios nas Escolas de Samba onde tinham contatos naquele mesmo final de semana⁵⁸.

Um detalhe chamava bastante atenção na gravação de Igor, dessa vez num estúdio em Vila Isabel: o samba-enredo fora composto em espanhol por André Diniz e parceiros, e o intérprete não o tinha escutado sequer uma vez. Novamente com a ajuda de uma folha impressa com a letra do samba nas mãos, os argentinos da Carumbé que finalizavam as vozes do coral orientaram Igor quanto à melodia da música e a colocação correta de sua voz.

⁵⁷ Os bordões e cacos normalmente eram executados pelo intérprete. O grupo de apoio cantava o samba sem pausas. Normalmente, cada intérprete tinha seus bordões que o identificava. Igor Sorriso tinha como bordões: “obrigado meu Deus”, “minha Escola é só felicidade”, “aí sim meus pretinhos”. Os cacos serviam como possibilidade de respiração do intérprete, lançando recursos como o contracanto, frases de empolgação ou recados de incentivo para setores da Escola. Os cacos poderiam ser improvisados, como “alô presidente fulano”, “tá bonito”, mas também poderiam identificar o cantor que tinha suas marcas sonoras, como “vem comigo São Clemente”, ou destacar partes do samba com antecedência para dar ênfase ao canto da Escola.

⁵⁸ Voltaremos a falar sobre o carnaval de Libres e a bateria da Carumbé no capítulo 4.

José Longhi (a segunda voz na faixa) e Julián passaram a acompanhar o canto de Igor, e repetiam com ele as frases e palavras de difícil pronúncia, que eram ensaiadas momentos antes da gravação. “Facón em la vaina”, o v quase se desdobrava num b; “nuestra gente”, o g quase virava um r; “las águas de la Ayuí”, o “y” quase virando um “j”; “dignidad”, a segunda vogal “i” era prolonga numa tônica, e o último “d” era mudo com a vogal “a” sendo pronunciada em aberto, quase como se tivesse um acento agudo. Nas primeiras tentativas de gravação da voz solo de Igor, a pronúncia de alguns versos o atrapalhou, não saindo de primeira. André Diniz pedia para o técnico de som repetir as pequenas seções da música que suscitaram mais erros. Do outro lado do vidro do estúdio, os carumbeceros passavam os macetes da pronúncia em espanhol. Igor se concentrava e repetia os pontos onde travava a língua.

Em menos de duas horas o samba estava pronto. Para encerrar, ele gravou uma passagem de bordões e cacos, como de praxe, só que desta vez em espanhol. Numa sugestão de Diniz, o bordão de início do samba que Igor mandava, “aí sim meus pretinhos”, foi substituído por “aí sim meus argentinos”; “é só felicidade” no fechamento do samba se transformou em “és solo felicidad”, numa tradução livre para sua nova audiência. Tudo num tempo recorde para os carumbeceros que se emocionaram com a primeira audição durante a mixagem no estúdio, destacando a potência vocal de Igor e sua monumental prática em aprender a cantar sambas em poucas audições, além de sua habilidade adquirida em espanhol. Ele nunca tinha estudado o idioma, seu aprendizado se deu na assimilação dos sons e frases dentro da música a ser gravada, demonstrando sua grande intimidade com os estúdios e gravações.

Para o carnaval de Libres Igor gravou apenas o samba-enredo. Na Fronteira ele seguia cantando para a Ilha do Marduque em Uruguaiana. Igor teve contrato na São Clemente por seis carnavais de 2010 a 2015, quando decidiu aceitar a proposta da Unidos de Vila Isabel ao ser contratado para o carnaval de 2016. Em São Paulo, ele seguia cantando na Mocidade Alegre.

3.1.2. Wantuir, um profissional do samba

Wantuir era o intérprete do carnaval carioca que tinha o mais longo período de trabalho em Uruguaiana. Desde 2006 ele assumiu o primeiro microfone dos Rouxinóis, logo depois da Escola de Samba ter desistido de levar mais uma vez para à Fronteira Neguinho da Beija-Flor, depois de um desacerto sobre o cachê a ser pago entre ele e a

diretoria dos Rouxinóis, comandada na época pelo presidente Jair Rodrigues (Neguinho havia cantado em 2005 na mesma agremiação).

Wantuir é mineiro, sua família se deslocou na sua infância para viver em Duque de Caxias, município do estado do Rio de Janeiro. O intérprete trabalhava como funcionário da Rede Ferroviária Federal quando começou a cantar e tocar num bloco de sua vizinhança, o Sabe Que Não Pode. Num concurso de grupos de samba promovido por uma rádio na cidade, ele conheceu Dominginhos do Estácio, que lhe abriu as portas do mundo do samba do carnaval carioca.

Ele passou a cantar no grupo de apoio de Dominginhos na Escola de Samba Estácio de Sá em 1987. Em 1992, foi convidado para o seu primeiro trabalho de intérprete na Cubango no Grupo de Acesso. A partir daí não parou mais. Cantou em sequência para Porto da Pedra, Unidos da Tijuca, Tradição, Império Serrano. Teve longas passagens em Escolas de Samba que lutavam por título no Grupo Especial, como na Unidos da Tijuca, onde esteve de 2005 a 2008, e na Acadêmicos do Grande Rio de 2009 a 2012. Em meados dos anos 2000, Wantuir solicitou a abertura de seu processo de aposentadoria na companhia ferroviária em que trabalhava para se dedicar exclusivamente ao samba. Em 2015 com cinquenta e seis anos, ele assinou contrato com a Portela, um dos maiores desafios da sua extensa carreira dada a importância da agremiação, uma das mais tradicionais do carnaval brasileiro.

Na sua intensa peregrinação pelo mundo a partir do samba, Wantuir cantou por seis anos no sambódromo em Belém do Pará, cantou no carnaval de Guaratinguetá em São Paulo, além de ainda ser a voz principal da Acadêmicos do Tucuruvi em São Paulo. E não parou nos limites territoriais brasileiros. Ao longo de sua carreira, ele cantou em agremiações do carnaval de Kobe no Japão, em Portugal, na Espanha, na Escola de Samba Mocidade Unida de Los Angeles nos Estados Unidos, fez show na Zum Zum, agremiação de Paso de Los Libres na Argentina, e também numa importante festa de carnaval em Toronto no Canadá, a Brazilian Carnival Ball. Wantuir em 2010 foi contratado para cantar na Paraíso School of Samba no carnaval de Notting Hill em Londres, a agremiação e o carnaval que serão tratados segunda parte da tese.

No período de diminuição do ritmo de trabalhos com o carnaval, Wantuir e outros cinco intérpretes com passagens no Grupo Especial do carnaval carioca formaram o grupo de samba chamado Setor 1⁵⁹, no intuito de fazer shows para terem

⁵⁹ O grupo Setor 1 formado em 2012 tinha como integrantes intérpretes das seguintes Escolas de Samba no carnaval 2015: Bruno Ribas (Mocidade de Padre Miguel); Gilsinho (Vila Isabel); Leonardo Bessa

maiores possibilidades de trabalho no meio do ano no formato de banda. Quanto suas possibilidades de viver dos cachês como intérprete de Escolas de Samba, Wantuir, um dos intérpretes com maior visibilidade no carnaval por ter longa carreira pelas maiores Escolas do Rio, entendia que o momento era bom. Ele afirmou: “No Brasil hoje, no samba, há bastante trabalho, acho que falta cantor para tanto trabalho”, detalhando as muitas possibilidades de viagens e cachês que ele recusou por não encontrar espaço na sua agenda, como o convite de uma porta-bandeira carioca para fazer shows em Genebra na Suíça, e um convite para ir a Dubai para cantar sambas brasileiros, nos Emirados Árabes.

Em Uruguaiana, Wantuir levava seu cavaquinista de confiança e trabalhava com um diretor de harmonia do carnaval carioca, que também eram contratados pelos Rouxinóis para “organizar a parte musical” e dar mais qualidade ao carro de som. A gravação do samba dos Rouxinóis acontecia num estúdio carioca nos últimos meses de cada ano, e o áudio, posteriormente, era enviado para Uruguaiana para os músicos da Fronteira ensaiarem e prepararem as apresentações, antes da chegada de Wantuir.

Os intérpretes cariocas monopolizaram os primeiros microfones em Uruguaiana nos anos da pesquisa. Dentre as Escolas de samba do Grupo Especial, quase sempre a totalidade dos primeiros cantores era proveniente do centro do país. Devido sua grande exposição nas mídias de carnaval, e seu ofício fundamental dentro de uma Escola de Samba (era tarefa dos cantores conduzir e animar uma multidão de adeptos nas gravações em áudio, nos ensaios e desfiles), eles eram os principais comunicadores dos valores e das agremiações perante seu público.

Dentre os profissionais do samba que se deslocavam aos Pampas nos seus carnavais fora de época, os cantores eram a ocupação com maior número de acesso ao mercado carnavalesco do extremo sul, ao levarmos em conta o número de vagas possíveis em relação ao massivo número de profissionais do Rio de Janeiro as ocupando. Por serem considerados celebridades do mundo do samba, os intérpretes tinham tratamento especial nas suas estadias na Fronteira. Muito assediados por fãs, os cantores recebiam cachês considerados sedutores, normalmente eram instalados nos melhores hotéis da região, e tinham a sua disposição uma trupe de seguidores para

(Salgueiro); Luizinho Andanças (sem Escola); Tinga (Unidos da Tijuca) e Wantuir (Portela). O nome do grupo era inspirado no setor da arquibancada do sambódromo que abrigava o público que pagava ingressos a preços populares e ficava instalado na concentração dos desfiles, antes da linha de início da pista.

passeios, visitas a quadras de outras agremiações ou viagens curtas para passeios e compras nos Pampas.



IMAGEM 8 – Wantuir no desfile dos Rouxinóis em 2014.

Em 2012, os Rouxinóis realizaram uma festa chamada “Os Tenores do Samba” com a apresentação de quatro intérpretes do carnaval carioca que estavam a trabalhar em Uruguaiana. Wantuir, Luizinho Andanças, Bruno Ribas e Gilsinho foram apresentados para o show (todos também integrantes da banda Setor 1). Os intérpretes, acompanhados pela bateria Galáctica⁶⁰ dos Rouxinóis em cima do palco, empolgavam uma quadra repleta de visitantes ao entoarem sambas-enredos clássicos e um pot-pourri dos sambas contemporâneos. O público cantava junto cada samba-enredo demonstrando grande intimidade com o carnaval carioca, mesmo os mais recentes estavam na ponta da língua entre os carnavalescos da Fronteira. Cada intérprete por sua vez cantava o samba do ano de sua agremiação no Rio de Janeiro, para o deleite dos uruguaianenses que atravessaram a madrugada num dos ensaios mais importantes e concorridos para a agremiação naquele ano. Wantuir ao final da sessão como de praxe, cantou o samba do ano dos Rouxinóis para o público em delírio, faltando poucos dias para o desfile.

No início da tarde do dia posterior ao ensaio, os quatro intérpretes estavam participando de uma reportagem sobre o carnaval de Uruguaiana num programa de notícias de bastante audiência da televisão local⁶¹. A repórter entrevistou ao vivo, num

⁶⁰ Era muito comum as baterias das Escolas de Samba batizarem seus grupos com algum nome que fazia referência à agremiação ou à exaltação de seu grupo liderado pelos mestres de bateria e seus diretores. As baterias eram grupos bastante fechados, e dentre as alas, normalmente era aquela com maior independência de organização numa Escola de Samba.

⁶¹ Programa Jornal do Almoço da RBS Tevê (filial da Rede Globo no sul do Brasil).

dos trechos do sambódromo, cada um dos intérpretes. De maneira geral, eles destacavam a importância de estar presente nos desfiles de Uruguaiana, local onde o carnaval se estendia um pouco mais no calendário para seus amantes no Brasil.

No encerramento da entrevista, munidos de violão, cavaquinho e pandeiro, os músicos executaram um dos sambas mais marcantes da era do rádio brasileira nos anos 1940. Eram tempos da consolidação dos elementos que compunham a brasilidade, e o samba exaltação “Isto Aqui o Que É” de Ary Barroso, composição que fizera estrondoso sucesso, agora ecoava no sambódromo depois de passar pelos ouvidos de muitas gerações. Sua execução pelos músicos cariocas na fronteira fazia uma direta e metonímica relação com o que eles percebiam e registravam no fenômeno arrebatador do carnaval nos Pampas, e a presença do samba nos limites geográficos do país:

“Isso aqui, ôô
É um pouquinho de Brasil iaiá
Desse Brasil que canta e é feliz, feliz, feliz
É também um pouco de uma raça
Que não tem medo de fumaça
Que não se entrega, não”⁶².

3.1.3. Marcão, a direção de carnaval e de harmonia na Fronteira

Marcos Antônio Lima, conhecido como Marcão⁶³, tinha uma família intimamente ligada ao carnaval. Quase a totalidade de sua família participava de alguma agremiação do carnaval carioca, como sua tia Zulma, que foi uma porta-bandeira conhecida do Salgueiro. Na infância, ele morou numa casa vizinha à quadra da Unidos de São Carlos, hoje a Estácio de Sá. Ele passou boa parte de seus primeiros anos brincando na quadra dessa Escola. Naquela época nos dias de ensaio, a participação das crianças era vedada. Ele ficava na janela de casa, que dava para os fundos da quadra da Escola, admirando a bateria e imaginando o dia em que poderia participar da vida social agitada daquela comunidade festiva.

Com dezesseis anos ingressou na bateria da São Carlos. Passou por diversas Escolas de Samba onde era convidado: Unidos do Leblon (hoje extinta), Cordovil, Tijuca, Unidos de Lucas, São Clemente, Salgueiro. Na Alegria da Zona Sul foi mestre

⁶² “Isto Aqui o que É” (Sandália de Prata) foi composta por Ary Barroso, mas ficou registrada na voz de inúmeros cantores brasileiros.

⁶³ O carnavalesco da Cova da Onça e dono de ateliê no Rio de Janeiro que foi citado no capítulo 2, também conhecido por Marcão, é Marcos Koppke, se tratando de outra pessoa.

de bateria por três anos. Retornou ao Estácio no início da fase adulta, dessa vez para trabalhar na “disciplina”, nome de uma antiga ocupação nas Escolas, uma espécie de segurança das quadras e do bom comportamento dos componentes nos ensaios e desfiles. Nessa mesma Escola, alguns sambistas o estimularam a ocupar outro cargo não tão distante do anterior, “harmonia” o que para ele seria um novo desafio.

Um amigo da diretoria da Beija Flor de Nilópolis investia todo ano na sua participação naquela agremiação como diretor de harmonia. O posto de harmonia de uma Escola de Samba era relacionado ao entrosamento das alas com o ritmo e o canto em desfile. A harmonia e seu corpo de integrantes tinha a missão de coordenar e supervisionar os componentes da Escola, principalmente das alas, ao observar o bom estado das fantasias e as condições de desfile do componente, além do entrosamento com o canto amplificado pelo carro de som e do andamento da Escola de Samba na pista de acordo com o tempo de desfile. Eram todos os detalhes de planejamento e execução de um desfile sem percalços por uma agremiação.

No seu primeiro ano na Beija Flor, Marcão trabalhou como auxiliar de um dos grandes nomes do carnaval carioca, Laíla, o diretor da comissão de carnaval da Beija Flor. Nos quinze anos de sua participação na Escola, Marcão considerou Laíla seu grande tutor e mestre no carnaval. Na Estácio de Sá, Marcão estava há dois anos como diretor de carnaval, um cargo um pouco mais complexo do que na harmonia. O diretor de carnaval era o responsável pela coordenação de todos os segmentos de uma Escola de Samba. Desde o acompanhamento dos ensaios, nas reuniões com os responsáveis pelas alas, as contratações, do trabalho nos ateliês de fantasias, a confecção dos carros alegóricos nos barracões, a compra de materiais, etc. Marcão assumiu os dois cargos em conjunto, a direção de carnaval e também a direção de harmonia (no total eram três diretores de harmonia na Escola). A Estácio de Sá, que disputava o Grupo de Acesso no carnaval de 2014, tinha uma comissão de carnaval formada por Marcão e mais três diretores de carnaval. Dos quatro diretores, apenas um deles era remunerado e com vínculo empregatício formal, com a assinatura de carteira de trabalho.

Marcão nunca tinha ouvido falar de Uruguaiana. Seu primeiro contato foi através de Serginho, um dos cantores do carro de som da Estácio, que desejava o apresentar a um representante de uma Escola do interior do Rio Grande do Sul que estaria no Rio de Janeiro para um dos ensaios. Serginho já havia cantado em Uruguaiana e tinha boas referências sobre o carnaval daquela cidade. Ricardo, largamente conhecido em Uruguaiana como Panela, fez o primeiro contato com Marcão

explicando sobre Uruguaiana e a possibilidade de o levarem para trabalhar na Escola de Samba Cova da Onça no carnaval fora de época. Alguns meses se passaram e Marcão foi contatado por Vera, na época a presidente da Cova.

Vera Camargo estava no início de 2009 no Rio de Janeiro em visita à quadra da Beija Flor, e procurou por Marcão para negociar sua contratação para o carnaval daquele ano. A presidente marcou uma reunião para o dia posterior ao ensaio que encerrou a altas horas da madrugada. Na conversa que tiveram, Vera questionou sobre o valor do cachê que ele cobraria para o trabalho. Marcão titubeou, e pediu para Vera declarar sua intenção de pagamento, caso achasse convincente a proposta aceitaria. Os valores foram coerentes com a pretensão de Marcão, que somente se certificou de que as diárias de sua hospedagem seriam cobertas pela Escola de Samba. Faltando uma semana para o carnaval fora de época de Uruguaiana do ano de 2009, Marcão desembarcava no sul do Brasil com poucas referências sobre o carnaval que iria trabalhar.

A primeira surpresa de Marcão na viagem para o desconhecido foi a penosa distância percorrida entre Porto Alegre a Uruguaiana. A chegada ao aeroporto da capital ocorreu conforme o previsto. Ao seguir orientações de Panela, que iria assessorar seu trabalho na Cova, Marcão seguiu de táxi para a rodoviária da capital. Embarcou no ônibus do meio dia para Uruguaiana, sem almoçar. Marcão não sabia que a sua chegada era prevista às oito e meia da noite. O ônibus parava em poucas cidades, somente para embarque e desembarque. “Era muito chão e boi”, como relatou. Em Uruguaiana, ele encontrou os diretores da Cova da Onça que queriam o levar direto para a quadra, onde o grupo de diretores de alas já estava o esperando para uma recepção num dos ensaios. Ele passou no hotel para tomar um banho e arrebatou sua fome insaciável, quase implorando por uma pausa mais longa.

“Cheguei à quadra, olhei assim, cheio de gente, falei, meu irmão, e agora? Não foi ninguém assim me acompanhando nem nada. Amigo daqui, um ou outro. Eu falei... A quadra lotada. Aí, parecia uma artista. Ele [o Panela] falou, este aqui é o Marcão, vai ser o nosso diretor de carnaval. Eu falei, caramba. Eu falei vamos ver o que é isto aqui, não conheço ninguém, não sei como é que os outros vão me aceitar lá. No Rio a gente sabe como se resolve as coisas, mas lá em Uruguaiana, eu falei, cara, onde fui me meter. Aí o Serginho do Porto e o Bruno Ribas iam cantar lá, mas eles iam na semana seguinte ainda. Daí eu comecei no outro dia lá, já marquei uma reunião com a harmonia. A primeira coisa que eu pedi foi o regulamento do carnaval de lá. Para saber como era, como é que é...” (Entrevista com Marcão em 28 de janeiro de 2014).

Marcão encontrou em Uruguaiana um regulamento de carnaval muito parecido com o do Rio na forma de julgamento dos quesitos. Eram onze quesitos, um a mais do que no carnaval carioca. Era o quesito “abre-alas”, o primeiro carro alegórico na abertura da Escola de Samba, julgado exclusivamente em Uruguaiana. Também existia o quesito “alegorias e adereços” que era destinado à avaliação dos demais carros alegóricos; no Rio, existia um único quesito para todo o conjunto. Marcão ainda teve que se acostumar a uma nova nomenclatura na região dada ao grupo de diretores da agremiação que tinha a função de organizar as alas e o entrosamento do canto dos componentes em desfile. Se no Rio de Janeiro era conhecido por “harmonia”, em Uruguaiana, o grupo era chamado por “coordenação” e seus membros eram os “coordenadores”. O quesito “harmonia”, que julgava indiretamente o trabalho dos diretores de harmonia ou coordenadores, seguia com a mesma nomenclatura em ambos os carnavais.

Marcão montou sua equipe reunindo aqueles que já estavam trabalhando na coordenação dos ensaios e desfiles da Cova, uma comissão de carnaval. No primeiro ano, ele sentiu um grande estranhamento nas particularidades do desfile na Avenida Presidente Getúlio Vargas. As arquibancadas provisórias eram muito próximas da avenida, o que fazia com que o componente tivesse maior contato com o público. No final dos quase setecentos metros de pista, havia um leve aclive que poderia retardar a passagem da Escola. Após o término da pista, havia a temida dispersão, lugar de vazão de todo o contingente das agremiações. Era um trecho com menor iluminação, e num certo ponto, um pequeno obstáculo para as alegorias: cruzava um trilho para trens de cargas que ficava incrustado no asfalto, o que minimizava sua saliência, mas mesmo assim, atrapalhava a passagem (nas noites dos desfiles não passavam os trens). Nas laterais, a presença de grande concentração do público no lado de fora do sambódromo que se instalava nas bordas da via, isolados por grades metálicas e seguranças. Na dispersão, a agremiação podia perder o ritmo de saída das centenas de componentes e atrapalhar o andamento da Escola de Samba ainda dentro da pista. Nesse ponto, algumas alas se desmobilizavam, enquanto outras seguiam dando seu show a um novo contingente de pessoas entre torcedores e curiosos⁶⁴. A saída das Escolas de Samba na

⁶⁴ Muitas pessoas não conseguiam ingressos por estarem esgotados, ou em razão de não terem condições financeiras de bancar o preço da entrada, fazendo com que a concentração e a dispersão dos desfiles fossem sempre muito movimentadas e bastante animadas nos dias dos desfiles. Existia um vasto comércio informal de alimentos e bebidas para os frequentadores do lado de fora, predominantemente das classes mais populares da Fronteira.

Presidente Getúlio Vargas formava uma espécie de funil, e podia facilmente atrapalhar a sequência cronometrada de saída dos mais de mil componentes da Cova da Onça, o que sempre era motivo de apreensão pelos diretores que não desejavam a aglomeração dos componentes e alegorias naquela zona.

Além do trabalho propriamente no desfile, Marcão e a equipe da Cova da Onça deveriam trabalhar com o roteiro do desfile ou organograma. Quem criava o enredo, assim como a sequência narrativa do desfile, que seria contado em alas fantasiadas, alegorias e destaques, era o outro Marcão do ateliê carioca, o carnavalesco. A comissão de carnaval revisava o roteiro e fazia alterações conforme entendesse necessárias.

As modificações eram constantes até o dia da entrega do roteiro para o júri. A inserção ou retirada de destaques de alas, alegorias, ou alteração do seu lugar de desfile, aconteciam de acordo com os problemas ou estratégias que podiam surgir. Também as mudanças de destaques que eram quesitos, como a alteração da colocação do mestre-sala e porta-bandeira, ou da ordem de entrada da bateria no desfile ou do segundo recuo. Todas essas modificações no roteiro deveriam ser previstas no organograma entregue, priorizando a coerência narrativa do enredo a ser contado, sem alterar sua clareza e a possibilidade de compreensão pelo júri. Depois de finalizado nas vésperas do desfile, o roteiro deveria ser rigorosamente cumprido na avenida. Toda a ordem das alas, carros alegóricos e destaques que vinha descrita no documento para o júri deveria ser contemplada, com risco de graves perdas de décimos pelo menos no quesito enredo, que poderia punir com o critério de alteração da ordem ou na dificuldade de compreensão do que estava planejado e definido com antecedência.

E o trabalho da comissão de carnaval seguia no barracão, local de confecção dos elementos plásticos da Escola. Como contou Marcão sobre suas demais atividades:

“Aí eu vou pro barracão, acompanho tudo no barracão. E aí se tem alguma coisa que eu não gosto eu ligo pro barracão, geralmente ele tá aqui no Rio [Marcão carnavalesco] fazendo as coisas para mandar pra lá. Ou então eu espero ele chegar, que ele já chega na semana do carnaval. Marcão, sabe que isto não vai dar certo. Ele é uma pessoa que ouve as pessoas. Não, tira isto daqui, isto não vai dar certo. E se quebrar vai ferrar tudo, não sei o que. Ele escuta e tira alguma coisa que não achar legal. Ele falou, Zaccaro [José Carlos Zaccaro, presidente da Escola], isto aqui e aqui, vou descer isto aqui, não vou descer, prefiro não arriscar, então tá vamos tirar. Ah, mas eu não quero que tire, eu gostei. Entendeu? E eu já chego lá, já tem tudo montado, só cuido alguma coisa ou outra e vou pro ensaio. Eu gosto muito de ensaio. Boto na rua pra eles cantarem [as alas], fico olhando, passo, não tá cantando porquê? Isto aqui não tá legal, isto aqui não tá certo” (Entrevista com Marcão em 28 de janeiro de 2014. Os grifos são meus).

Como podemos perceber, a direção de carnaval incluía uma equipe que cuidava desses detalhes, todos os segmentos da Escola deveriam ser estudados e trabalhados para o planejamento do desfile se suceder sem maiores imprevistos. Os erros descontariam notas da agremiação que poderiam lhe prejudicar no certame. Uma das maiores dores de cabeça de Marcão, assim como de outros diretores de carnaval do Rio de Janeiro que trabalhavam em Uruguaiana, era a existência de dezenas de destaques de chão com fantasias de luxo. Era uma característica marcante do carnaval dos Pampas que normalmente causava grande dificuldade aos cariocas.

Os destaques de chão eram em sua maioria mulheres que confeccionavam fantasias únicas, com recursos próprios, de acordo com algum motivo, cor ou personagem que era oferecido pelo carnavalesco⁶⁵. Elas ocupavam espaços exclusivos nos desfiles das Escolas, normalmente em frente a uma ala ou carro alegórico. Podiam vir sozinhas, em par ou até em trios. Claro que, as destaques individuais se destacavam frente às alas por terem espaço privilegiado de apresentação, o que as dava maior visibilidade. Por isso, só eram admitidas destaques que podiam investir pesado fantasias de luxo, normalmente com materiais muito valorizados como as plumagens e as pedras.

No entendimento de Marcão, assim como de muitos carnavalescos cariocas, o uso do destaque de chão deveria ser limitado. Já que além de quebrarem a sequência plástica-visual da Escola, por virem em espaços exclusivos em frente às alas ou alegorias – em decorrência disso ocorria a abertura de um espaço menos denso na pista durante o desfile - havia ainda o risco de elas atrapalharem a evolução da Escola, devido a sua movimentação pouco controlável.

“É porque, ainda mais porque você sabe que a destaque de chão são aquelas pessoas que têm vaidade. Então você não tem um diretor firme. Os caras ficam melindrados, pô, a mulher tem dinheiro, a mulher é de fulano, não sei o que? (...) Não sou ninguém, pô, depois o cara manda me fazer alguma coisa, manda me dar uma surra. Então você tem que chegar e passar isto, que não é nada disto. E eu faço uma reunião com elas e, eu quero um pedacinho só para cada destaque. Não quero isto, não quero aquilo, vocês podem cruzar de lá para cá, tem os dois lados da avenida. Entendeu, não tem este negócio ficar uma só do lado de cá outra do lado de lá. Eu quero o lado de cá, eu quero ser a central. Tem estas vaidades lá” (Entrevista com Marcão em 28 de janeiro de 2014).

As disputas pelas posições de desfile entre as destaque aconteciam frequentemente. O centro da pista era o espaço mais desejado. Normalmente a que se

⁶⁵ Havia os destaques de luxo dos carros alegóricos que ficavam fixos nas suas posições nas alegorias, e também os chamados de composição de carro que poderiam vir com fantasias menos pesadas. Os destaques de chão desfilavam pela pista, cumprindo papéis variados no desfile.

tornava o centro das atenções dependia de um grande investimento em fantasia, que podia chegar ao valor de cinquenta mil reais ou mais, numa destaque de alto luxo. Ficar próximo à bateria era outra área desejada. E existiam também mulheres que gostavam de influenciar na decisão de quem ficaria ao seu lado. Ficar ao lado de uma celebridade do carnaval carioca contratada para o desfile, dependendo da sua fantasia e de seu prestígio na cidade, poderia ter duas consequências: a positiva era ser colocada no mesmo patamar de visibilidade de quem viria para ser a estrela da festa; a negativa era ser ofuscada pela atenção voltada à celebridade. Essa disputa por posições e exigências deveria ser administrada pela comissão de carnaval.

Enquanto na Estácio de Sá carioca, Marcão tinha quatro destaques de chão para cerca de dois mil e duzentos componentes no desfile de carnaval, quando chegou a Uruguaiana eram cerca de cinquenta destaques para pouco mais de mil pessoas no desfile. Com a avaliação negativa dos jurados a cada ano que se passava, e com a influência dos diretores cariocas que insistiam em diminuir esse número, as destaques de chão da Cova da Onça no carnaval de 2014 foram restringidas a vinte e poucas (em sua absoluta maioria se tratavam de mulheres).

Os destaques de chão confeccionavam fantasias individuais, frequentemente com materiais mais caros que se distanciavam plasticamente das fantasias padronizadas das alas. Isso gerava um importante mercado para esse tipo de fantasias na Fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai. Nos carnavais fora de época da região, boa parte das fantasias de alas era confeccionada ou comprada para serem recicladas direto do carnaval carioca. Já as fantasias de destaques eram produzidas majoritariamente na fronteira, com a existência de artesãos, costureiras e lojas de materiais especializados nessas confecções, como veremos no próximo capítulo.

3.2. Os ateliês na Fronteira: Arlete Pagani e a Ilha do Marduque

O bairro Mascarenhas de Moraes⁶⁶, popularmente conhecido por Marduque, tinha nos seus limites a rodovia RS-472, a ponte internacional e as margens do rio Uruguai. O bairro era composto por uma dúzia de quadras, e abrigava menos de cinco mil habitantes. Seu isolamento geográfico fazia com que seus moradores

⁶⁶ O Marechal Mascarenhas de Moraes foi o comandante da Força Expedicionária Brasileira no período derradeiro da Segunda Guerra Mundial (a FEB). Ele nasceu em São Gabriel, cidade dos Pampas gaúchos. A FEB participou com vinte mil homens em batalhas na Itália a partir de junho de 1944 (FAUSTO, 2012).

sacramentassem a ideia de que moravam numa “ilha”, sobretudo por estarem afastados do restante dos bairros da cidade, sendo necessário cruzar a rodovia de acesso.

O codinome do bairro foi dado nos anos 1970, e os moradores inicialmente não gostavam nem um pouco do apelido. Uma radionovela que fazia sucesso na época se passava numa ilha assombrada por forças maléficas, a “Ilha Negra”. Um dos personagens principais e vilão da história era Marduque, o senhor da ilha da maldade, que comandava as forças que impunham os pecados sobre a terra. O Mascarenhas de Moraes era um bairro fortemente estigmatizado pela sua condição geográfica, por ser habitado pelas classes populares de Uruguaiana, ser constantemente associado à criminalidade e, principalmente, por ter comportado em décadas passadas cinco boates adultas na mais conhecida região de prostituição na cidade. O apelido rechaçado pelos moradores, com o tempo se tornou usual, e hoje, se sobrepõe ao nome oficial da zona residencial.

Por vias terrestres, a entrada da Marduque se dava através de uma única rotatória. Muitos moradores cruzavam a rodovia a pé. Dentro do bairro, as condições de infraestrutura urbana eram irregulares. Nas primeiras ruas asfaltadas existiam boas casas, apesar do defasado calçamento e da pouca iluminação pública. Nas ruas adjacentes, as vias se tornavam irregulares, becos de terra batida e muitos buracos. Nos limites do bairro com o rio, o cenário era de muita carência. Os barracos de madeira tinham construções improvisadas, com esgoto a céu aberto que corriam em pequenas valas reforçando o aspecto de precariedade e pobreza. Com as cheias regulares do rio Uruguai nos últimos anos, a parte mais baixa do bairro era comprometida com as constantes enchentes, fazendo com que parte dos habitantes perdesse suas habitações, notavelmente as famílias mais pobres que viviam próximas ao nível das margens, e que sempre dependiam do auxílio do poder público e de entidades beneficentes para a retomada da vida normal.

O casal Arlete e Sérgio Pagani vivia nos limites entre esses dois cenários tão distintos dentro desse bairro popular. O acesso a sua residência se dava através de um estreito corredor espremido entre duas casas com face para a rua. Aos fundos, a área de serviços de Arlete dava para um quintal compartilhado entre várias casas vizinhas, muitas das quais abrigavam seus parentes. Um telhado, que cobria uma espécie de varanda nos fundos, servia como espaço laboral e social da família Pagani. Uma longa mesa de madeira e seus bancos viravam mesa de jantar durante as refeições e se transformavam em bancada de trabalho no trato das fantasias no tempo do carnaval. O

acesso às acomodações da casa de madeira se dava nesse espaço por uma pequena escadaria para o interior da cozinha. O “quartinho do carnaval” era a dispensa recheada de materiais de trabalho de Arlete perto dessa entrada. Sobras de pedras, lantejoulas, instrumentos para costura, plumas e galões para adereçamento eram por lá encontrados numa espécie de depósito de emergência. Arlete chamava o depósito de materiais como o pronto socorro da Marduque, onde muitos vizinhos encontravam ajuda para as reformas e ajustes das fantasias nas vésperas do carnaval.

Arlete vivia há cinquenta e cinco anos no Marduque no mesmo terreno em que nasceu. Por isso, conhecia cada família do bairro, suas ocupações, suas atividades e principalmente, suas dificuldades. Seu pai e sua mãe tinham sido ligados à igreja e ao clube social do bairro, atividades que Arlete seguia praticando. Trabalhou durante dez anos na Pastoral da Criança e na Pastoral Social da Igreja Católica. Nessa época, foi uma das mais ativas filiadas ao Partido dos Trabalhadores em Uruguaiana, e no seu bairro, atuava como uma assistente social bastante empenhada. Entregava cestas básicas, direcionava a população aos médicos da cidade, aconselhava no cuidado de mulheres e de recém-nascidos e se colocava como mediadora dos conflitos nas suas visitas às casas, nos casos considerados mais graves de violência doméstica.

Em meados dos anos 2000, Arlete se desligou das Pastorais e passou a participar ativamente do projeto social Ilha da Esperança da Escola de Samba Unidos da Ilha do Marduque⁶⁷. Eram muitas atividades do projeto social da Marduque, que funcionava de março a dezembro, e só encerrava seus trabalhos durante o período de preparação da Escola de Samba para o carnaval. Uma parte do terreno e a expansão do prédio construído na quadra da Escola de Samba tinham sido conquistadas pelo projeto social, e mesmo que as duas instituições funcionassem independentemente e com diferentes pessoas, para Arlete tudo era uma coisa só: “o projeto é a Escola de Samba, e a Escola de samba é o projeto”.

O projeto era o momento de trabalhar para as pessoas de dentro, melhorando a autoestima e o desenvolvimento das atividades assistências, e o carnaval era o momento

⁶⁷ O Projeto Ilha da Esperança acumulava mais de uma década de atividades, que aconteciam de acordo com a demanda e a possibilidade de patrocínio para a sua realização. Arlete destacava os espaços de recreação que existiram, como a brinquedoteca que funcionava no sábado, e as atividades esportivas, como as aulas de judô e de futebol de salão. Um centro médico recebia uma médica comunitária que atendia ocasionalmente, havia uma pequena central de medicamentos com a supervisão de uma farmacêutica. Alguns desses projetos tinham sido paralisados por falta de apoio financeiro. E o que se tornava mais expressivo para Arlete eram as festas que eram realizadas para o público carente, como o dia das mães, a festa de natal para as crianças, e a festa de debutantes, para meninas que completavam quinze anos de idade sem condições de promoverem suas festas particulares.

do bairro se expor para os de fora. Na Marduque, o carnaval era um evento considerado aglutinador da capacidade dos moradores do lugar de substancializarem a sua identidade local. E, na sua dimensão política, a afirmação de uma prática cultural incorporada como tradição, provocando a imaginação de uma comunidade que participava com a expectativa da vitória num horizonte comum, dividindo anseios, divergências e manifestando a tentativa de produzir uma homogeneidade, mesmo que instável, através do desfile público (Grímson, 2011).

A inversão do estigma, a consolidação do prestígio social do bairro na cidade, devia-se muito à exibição pública da Marduque nos desfiles de carnaval. Os preparativos da Escola demandavam uma série de recursos que se julgavam escassos no bairro, mas a relevância da festa para seus habitantes se destacava como algo indispensável:

“Até hoje, se o Marduque for campeão, tu vê todo, todo o povo na rua. Todo mundo festeja, todo mundo chora, todo mundo se abraça. E se o Marduque perde todo mundo fica triste. Até assim, se a gente tira terceiro lugar a gente fica triste, mas não tanto. Mas agora como estes últimos anos que a gente estava feio, quarto lugar, tu nota assim, tu vai lá ver o desfile, quando tu vem de lá da Avenida, tu vê o pessoal sentado, triste nas casas. Sabe, tu vê o pessoal comentando, nós estamos mal né. Este ano não dá nada. Então no domingo tu não vê ninguém. (...) Eu acho assim, que em cada casa, se tu for em cada casa todos são apaixonados pelo Marduque. Se eu te levar em todas as casas, todos tem uma história com a Escola. Todos, todos tem uma história com a Escola!” (entrevista realizada pelo autor em 1º de fevereiro de 2013).

A superação do estigma do bairro e a forte vinculação identitária dos seus habitantes, pelo fato de que o local ainda era considerado marginalizado pelos uruguaianenses, eram algumas das justificativas de Arlete no fanatismo de muitos moradores pela sua Escola de Samba. Por vezes, ela e Sérgio discutiam sobre os elevados gastos da Escola de Samba do bairro no carnaval, e como esse investimento se fosse encaminhado a outros projetos, como uma reforma de casas populares, poderia solucionar muitos problemas inclusive de saúde pública (nem sempre as casas tinham banheiro na zona mais pobre do bairro).

Nos últimos dez anos, os gastos com o carnaval se multiplicaram em todas as agremiações de Uruguaiana. Ela contou que na década anterior, quando eles tinham cem mil reais em caixa para fazer o carnaval esse valor era considerado uma excelente verba. Em 2014, os mais de quinhentos mil reais que estavam orçados para o carnaval da Marduque eram considerados um valor insuficiente para o nível que se esperava da

disputa pelo primeiro lugar. Para Arlete, a população da Marduque não admitiria ficar sem carnaval e deixar de ver sua Escola de Samba desempenhar um bonito papel na avenida num suposto redirecionamento da verba pública, já que o carnaval era uma festa que não deveria se misturar com o dinheiro da vida cotidiana no entendimento das pessoas. Ela mesma confessava que no passado havia investido parte da vida e dos seus salários na preparação da Marduque para o desfile, e demonstrava muito orgulho de ter sua história pessoal atrelada a mais importante instituição do bairro de mesmo nome.



IMAGEM 9 – Arlete Pagani e seu ateliê de carnaval em 2014.



IMAGEM 10 – A varanda dos Pagani, um ponto de encontro na Marduque.

A fundação da Marduque foi no ano de 1977, ela havia surgido de um bloco de carnaval que existe até os dias atuais: o Bloco da Vaca. Nessa época, na rua principal do bairro eram localizados os principais bordéis da cidade, como o extinto “Coqueiros”, que era frequentado pelas elites locais e proprietários das maiores fazendas da Região. A Marduque ficou marcada negativamente como uma Escola da zona das prostitutas, apesar de que as mulheres dos bordéis só foram convidadas a desfilar, e fazer muito sucesso nas avenidas da cidade e em Paso de Los Libres, muitos anos depois de sua fundação.

A primeira vitória da Marduque no carnaval da cidade somente aconteceu no ano de 1992. Nessa década, algumas novidades eram pontuadas por Arlete para demonstrar que as relações intercarnavais que foram promovidas pela Marduque a colocaram na frente de suas concorrentes. Como a anual recepção de Arlete de uma comitiva do carnaval de Porto Alegre, contratada para desfilar. Arlete recepcionou por vários anos sambistas que vinham de longe. Muitos ficavam hospedados em sua casa e tinham estreita relação com sua família.

Se a primeira Escola a trazer fantasias de outras cidades foi os Rouxinóis no ano de 2000, Arlete reclamava pelo protagonismo da Marduque em contratar destaques

do carnaval de Porto Alegre desde a década de 1990. Ela tinha muitos contatos com sambistas e dirigentes do carnaval da capital consolidados ao longo de seus muitos anos de carnaval. Por isso, algumas vezes por ano, ela chegava a viajar para participar de eventos nas principais quadras dessa cidade: nos Bambas da Orgia, Império da Zona Norte, Iapi, entre outras. Muitos passistas e músicos foram contratados para se apresentarem na Fronteira por seu intermédio. No passado, os destaques do carnaval da capital faziam grande sucesso e eram conhecidos em Uruguaiana por aparecerem na televisão. Naquele tempo, o carnaval de Porto Alegre era o único do estado a ser transmitido pela tevê aberta, como seguiu sendo até 2014. Não era comum a compra ou a utilização de fantasias da capital. “Nós não trouxemos as fantasias. Ao contrário, eles colocavam nossas fantasias e saíam. (...) as fantasias não. Porque a gente achava que as nossas fantasias eram melhores que as de Porto Alegre”.

Era senso comum em Uruguaiana a ideia de que o carnaval de Porto Alegre se realizava com Escolas de Samba de renome e muita tradição, mas com um aspecto que o desvalorizava: ele era plasticamente pobre, com fantasias e alegorias que ficavam no limite para o mau gosto estético. Arlete concordava com essa ideia sempre tendo o cuidado de valorizar o trabalho de dança dos destaques da capital, que ela tanto admirava. Como mantinha muitas relações com esse carnaval, ela enviava esporadicamente para os amigos de Porto Alegre materiais para adereçamento. Ela comprava a preços muito mais baixos do que no Brasil do outro lado da ponte, no mercado de materiais carnavalescos em Paso de Los Libres, e os enviava pelo serviço de encomenda rápida dos Correios para a outra ponta do Rio Grande do Sul.

Diretores de barracão, destaques e dirigentes de agremiações recebiam os pacotes solicitados contendo pedrarias, galões, strass ou tecidos. Ela enfatizava o fato de que não cobrava pelo envio, o que alguns amigos e familiares não admitiam. Ela se dizia acusada de “permanecer pobre” por fazer muitas coisas de graça, como os trabalhos para a Marduque e os envios de materiais, enquanto muitas outras pessoas faturavam alto com o carnaval. Sua defesa era bastante clara contra os argumentos acusatórios. Ela dizia: “o carnaval é minha paixão”, o que a condicionava a entender que suas obras na vida pessoal não deveriam sofrer a intervenção daquilo que seria rigorosamente delimitado a outra esfera de sua vida profissional, o dinheiro.

Pela sua compreensão, a paixão pelo carnaval e por sua Escola não admitia o atravessamento do elemento poluidor de ordem moral nas suas mais importantes relações afetivas, numa forte resistência ao vil metal como intermediador num país de

fortes relações personalistas (Oliven, 2001). O dinheiro poderia corromper a valorização do seu ato não utilitário, o que a dignificava ante a cada vez maior monetarização dos trabalhos no mercado do carnaval. Os não remunerados, também chamados de “voluntários”, se colocavam acima no plano moral em relação aos profissionais do carnaval. Aqueles que se orgulhavam por ter “bandeira”, por trabalhar em nome do “amor à Escola”, muitas vezes renunciavam às possibilidades de remuneração pelo seu trabalho, enfatizando a separação da esfera afetiva da monetária que os daria vantagem aos que recebiam por seu trabalho. Tinham fé na separação dos mundos, o íntimo e o econômico, como já nos indicou de maneira crítica Zelizer (2005).

Arlete recebia retorno financeiro por seus trabalhos na confecção de fantasias para Escolas de Samba de outras cidades. No seu ateliê, ela recebia ajuda das filhas e netos no trabalho de adereçamento, e a costura ficava a cargo de Ada, sua irmã que morava na casa vizinha ao seu terreno. Em 2013 e 2014, Arlete e Ada receberam encomendas de fantasias de alas e de destaques de agremiações do carnaval de Itaquí, e dos carnavais uruguaios de Escolas de Samba de Paso de León e Artigas. Arlete costumava dizer que o que recebia pelos trabalhos para outras cidades gastava no carnaval do Marduque na confecção de fantasias para suas netas que participavam ativamente como destaques mirins da Escola, e na compra de material para reciclagem de fantasias. Ela sempre ficava como responsável por uma ou mais alas de fantasias para serem reformadas na Ilha do Marduque, sem retorno financeiro.

Arlete ao longo de sua história na Marduque ocupou diversos cargos. Ela fez parte do conselho fiscal, diretora social, foi diretora de destaques e participou do colegiado executivo, composto somente por mulheres, que comandou a entidade na primeira metade da década de 1990. Foi em meados dessa década que o “colegiado de mulheres”, como chamava Arlete, enviou ao Rio de Janeiro o desenhista Henrique com uma missão: aprender novas técnicas nos ateliês cariocas, trazer novos materiais e conhecimentos para o carnaval da Fronteira.

Henrique⁶⁸ era um jovem morador do bairro, e desde muito cedo tinha solicitado à direção da Escola sua participação na preparação para o carnaval de forma voluntária. Eram poucos os que recebiam cachês naquela época. No começo daquela década, Arlete lembrava que a Marduque era uma pequena Escola de Samba de bairro,

⁶⁸ Tratava-se de Henrique Azambuja, promissor figurinista que faleceu poucos anos depois.

que não tinha o mesmo porte e sequer a mínima possibilidade de disputar a competição de carnaval com as maiores, Cova da Onça e Os Rouxinóis.

O carnaval de Uruguaiana também pouco se parecia com o atual. As Escolas de Samba eram menores no número de componentes, os carros alegóricos mais simples e com materiais menos requintados, e os grupos de destaques de chão eram de número superior ao número de alas com fantasias padronizadas. Somente as duas maiores Escolas de Samba de Uruguaiana conseguiam trazer um número de alas com um bom número de participantes para o desfile. Normalmente eram as fantasias de alas que conseguiam trazer um maior leque de possibilidades de leituras do enredo, as fantasias de destaques eram mais homogêneas⁶⁹. Assim, no início dos anos 1990 o carnaval de Uruguaiana era mais próximo do carnaval da vizinha Paso de Los Libres e sua maior quantidade de destaques em relação ao número de alas. Ao longo do tempo, Uruguaiana foi se adequando ao modelo artístico carioca, com grande predomínio da presença das alas, e uma drástica redução do número de destaques de chão, o que foi uma preocupação e uma orientação dos carnavalescos e dos jurados cariocas na Fronteira (como vimos nas preocupações de Marcão no ponto anterior).



IMAGEM 11 – Destaque de chão dos Rouxinóis no carnaval de 2014.



IMAGEM 12 – Destaque de chão da Unidos da Cova da Onça no carnaval de 2014.

⁶⁹ Voltamos novamente à diferença entre fantasia de ala e fantasia de destaque de chão. As destaques eram fantasias individualizadas e confeccionadas com outros tipos de materiais e tinham outro tipo de desenho em relação às alas. Elas eram mais luxuosas, traziam materiais mais nobres como pedras, plumagens e comumente levavam adereços de cabeças e esplendores nas costas. Sua leitura era mais genérica em relação ao enredo devido à menor abrangência de seus tipos de desenhos. As fantasias de alas eram produzidas em grupo de forma padronizada. Normalmente tinham a função de desenvolver pontos na narrativa do enredo da Escola de forma mais específica, trazendo materiais mais funcionais e menos requintados para o componente, sendo possível uma ampla diversidade de desenhos. É importante observar que na ala o componente vinha em grupos no desfile de forma coletiva, sem espaços reservados à exposição individual, o que fazia com que o destaque cumprisse um papel mais valorizado na agremiação.

Henrique voltou do Rio de Janeiro trazendo na mala algumas novidades. Uma delas foi o surgimento da cola quente (ou cola de silicone). Anteriormente, tudo era bordado à mão, como contava Arlete: “Eu sou da era da linha. Da gente fazer armação, que não tinha né, não existia. A gente enrolava esponja nos arames. Não tinha nem o ferreiro, que é a pessoa que faz as armações. A gente desenhava no chão, pregava prego e moldava o arame. (...) Costurava ele todo e depois bordava” (Entrevista em 1º de fevereiro de 2013). A cola quente surgiu e substituiu a costura no carnaval. E ela revolucionou a forma de fazer fantasia. O processo era simples: um bastão de silicone era ajustado numa pistola elétrica ligada à tomada. Ao pressionarmos o gatilho da pistola, a cola derretida serviria para aderir uma ampla série de materiais, das pedras e adereços aos tecidos e arames. A cola quente substituiu o bordado com agulha e linha nos barracões e ateliês, e proporcionou uma radical aceleração da produção em carnaval. Com o tempo de costura de uma peça, com cola quente, poderia se confeccionar uma dezena de peças dada a velocidade e a praticidade da execução. Com ela, as fantasias também se tornaram mais volumosas, já que outros tipos de materiais poderiam ser fixados em cada peça, e se tornou mais diversa a utilização de materiais, sendo possível o processo de aplicação de quase qualquer coisa incluindo objetos plásticos. Antes, quase tudo era restrito à costura.

Henrique trouxe notícias sobre um novo material visto, o acetato. O acetato era uma espécie de placa plástica, comprado em rolo, largamente utilizado como adereço nas decorações de fantasias e alegorias. Sua facilidade no uso era devido a sua capacidade de ser moldado por uma prensa especial a calor, em qualquer formato, podendo imitar qualquer tipo de objeto desejado (estrelas, animais, plantas, formas, etc.). Como funcionava a máquina de acetato? Ao pressionarmos uma folha de grandes dimensões sob uma ou mais fôrmas quaisquer (os moldes) dentro da máquina, resultava nos desenhos almejados em relevo naquela folha ao tirá-la. Como era um material plástico brilhoso, poderia ser comprado em várias cores, e poderia tomar qualquer formato que fosse pretendido e substituir com vantagens adornos e materiais mais caros e/ou mais pesados (como madeira, ferro, isopor), devido ao seu menor preço e a flexibilidade de sua produção. Normalmente após a primeira operação a calor, as formas prontas eram recortadas da folha e seguiam para a mesa de adereçamento, onde a forma modelada poderia ser finalizada com mais objetos a serem nela fixados. A Marduque introduziu esses materiais a partir daquele carnaval e Arlete considerava que, a partir dali, as artesãs do bairro aprenderam a fazer fantasias de alas, criando um fato novo para

os próximos carnavais: a quase extinção do bordado e do uso de lantejoulas. O bordado foi substituído pelo uso de adereços aplicados com cola silicone (gregas, galões, broches, pedrarias).

Nos carnavais dos anos 1990, a Marduque não tinha sede própria. A confecção dos carros alegóricos se dava num terreno baldio, e as fantasias em ateliês improvisados nas casas da vizinhança. Arlete participava da Pastoral da Criança da Igreja Católica do bairro, a Paróquia Nossa Senhora de Lourdes. Muito amiga do frei local, Arlete pedia o salão paroquial no mês do pré-carnaval para montar um ateliê de confecção de fantasias da Marduque. Segundo Arlete, o religioso era torcedor da Marduque confesso, inclusive assistia no sambódromo os desfiles de carnaval da Escola de Samba no camarote da sua comunidade, com uma justificativa jocosa: “era para abençoar o desfile da Escola”.

Depois de um dos desfiles de carnaval da Marduque, Arlete estava na Paróquia preparando o salão para a semana santa no período da quaresma, que se encerra no feriado de Páscoa. Ela e outras devotas verificaram que a padroeira do bairro e da Escola de Samba, a imagem de Nossa Senhora de Lourdes, estava completamente salpicada de purpurina, provavelmente dos resquícios do ateliê de carnaval que havia terminado algumas semanas antes. Ao se dar conta do problema, Arlete pediu licença ao frei para remover a santa de lugar num planejado banho emergencial. Com a sua permissão, Arlete e outras devotas removeram a imagem e passaram a lavar prudentemente a santa numa bacia, fato que ficou lembrado como o dia em que “tiraram o carnaval da Nossa Senhora de Lourdes”. Esse ato seguiu se realizando nos carnavais seguintes, e o fato ficou amplamente conhecido no bairro, fazendo parte da memória coletiva da comunidade.

Quanto à posição da igreja sobre o carnaval fora de época ter sido deslocado para o período da quaresma, Arlete lembrava que os freis deixaram de ir ao sambódromo na avenida por orientação da Diocese do município. Ela foi ao encontro de um dos freis da comunidade e o questionou a respeito da chance de incorrer em pecado por fazer carnaval no período santo. Segunda ela contou, o padre respondeu de forma bastante compreensiva.

“Embora nós católicos, muita gente que acha que a gente fica em pecado porque a gente dança na quaresma. A primeira vez que eu achei eu fui conversar com o frei. O frei que está celebrando a missa aqui na comunidade. Ele me disse que tudo dependia do meu ponto de vista. Que nós íamos para a avenida desfilar, nós não íamos fazer nada de errado. E que a quaresma, o sentido da quaresma não é ficar chorando de luto. É pensar nas coisas boas (...) é refletir as coisas boas, e as

coisas erradas que tu fez. Não é para ti pegar chorando, derramando de cinza. Não! É para ti refletir o que tu passou no ano. Ele disse, não tem problema nenhum” (entrevista realizada pelo autor em 1º de fevereiro de 2013).

A permissão dada pelo frei local para a comunidade defender as cores azul, vermelha e branca da Escola, deixava Arlete mais tranquila para a continuação dos seus trabalhos. Além da confecção de novas fantasias para os carnavais da região, sua tarefa nos últimos carnavais se concentrou na reciclagem de fantasias de algumas alas que ficavam sobre sua conta, em especial das baianas e da ala das crianças.

3.3. Reciclagem no carnaval: uso e reforma das fantasias reutilizadas em Uruguaiana

A partir de 2005, o ano que inaugurou o carnaval fora de época, a maior parte das alas fantasiadas da Marduque começou a ser confeccionada no ateliê de Marcão no Rio de Janeiro, como vimos. Com a saída de Marcão para a Cova da Onça no carnaval de 2010, Rita Maidana, a carnavalesca da Marduque na época, teve dificuldades em reproduzir os modelos das fantasias planejadas por falta de recursos financeiros na Escola. Algumas Escolas de Samba de menor porte já utilizavam um subterfúgio para desfilarem com fantasias provenientes de Escolas de Samba do Rio de Janeiro, mesmo com a escassez de receitas: a compra de lotes de fantasias usadas no sambódromo carioca para a reforma ou reciclagem nos carnavais dos Pampas.

A estratégia era defendida por algumas agremiações porque se entendia que as fantasias cariocas eram de qualidade bastante superior, em uso de materiais e de técnicas de fabrico, do que aquelas que poderiam ser confeccionadas nos Pampas, mesmo que usadas. A carência de mão de obra especializada para o carnaval, a falta da diversidade de adereços e o alto preço dos materiais encontrados na região não permitiam que uma larga confecção de fantasias em ateliês locais atingisse o mesmo resultado, com imponência, requinte e riqueza de detalhes e materiais. A Marduque começou a usar desse expediente de forma mais constante a partir daquela época, assim como muitas outras Escolas de Samba da Fronteira. Isso estimulou, num segundo momento, a expansão de um novo mercado de trocas, dessa vez um circuito regional: negociações de fantasias reutilizadas que eram revendidas para serem usadas mais uma vez, do carnaval de uma Escola de Samba para outra a cada ano que passava. O mesmo fenômeno de negociação de objetos carnavalescos também compreendia as esculturas

para carros alegóricos, o elemento mais nobre nessas composições de alta complexidade artística.

As sucessivas revendas dos lotes de fantasias e esculturas, usadas de uma para outra agremiação entre cidades, faziam com que os sambistas locais compreendessem o fortalecimento desse circuito na evolução estética das suas agremiações, conseqüentemente, dos carnavais das cidades dos Pampas onde elas apareciam, dado o incremento em qualidade visual. A aparente qualificação dos carnavais tornava esses objetos circulantes extremamente valorizados nos carnavais menores. As peças eram revendidas entre agremiações locais, e a cada transação, os lotes saíam por um menor preço decorrente da perda de valor de troca dada as sucessivas reutilizações, as conseqüentes danificações e transformações das peças. Em cada utilização podia ser feita uma nova reforma, muitas vezes para adequá-las a cada enredo.

As fantasias cariocas eram a coqueluche do carnaval de Uruguaiana⁷⁰. Boa parte do luxo e do requinte que as Escolas de Samba locais exibiam na passarela era decorrente da compra desses objetos carnavalescos consagrados. O custo benefício da compra dos lotes de fantasias usadas era grande. Alguns carnavalescos com quem conversei ao longo da pesquisa diziam que a peça usada poderia custar um quinto ou no máximo um terço em comparação com o custo de fabricação da peça nova nos ateliês cariocas. Um intermediário da Escola de Samba da Fronteira, normalmente um carnavalesco carioca contratado para tal missão, fazia contatos nos barracões do Rio de Janeiro na cidade do samba (maior centro de fabricação de carnaval do país), e os visitava nos primeiros meses posteriores aos desfiles. A operação era bastante simples. Como todo ano uma Escola de Samba definia seu enredo a ser narrado na avenida e fabricava os elementos e objetos plásticos de acordo com essa narrativa, após o carnaval, boa parte do que sobrava era considerado material de descarte, ou que passou a acontecer nos últimos anos, possíveis objetos negociáveis para carnavais de outras regiões ou até mesmo destinados para Escolas de Samba cariocas dos Grupos de Acesso.

⁷⁰ Apesar de largamente utilizadas, as fantasias cariocas recicladas eram fortemente criticadas por aqueles que defendiam a produção artística local nos carnavais. Nos últimos anos, a crítica aos objetos carnavalescos reciclados iria aumentar gradativamente em Uruguaiana. Veremos também nos próximos capítulos como se dava o processo de encaixe no enredo, ou a criação do enredo a partir dos objetos comprados pelas Escolas de Samba, com o relato desse processo de alguns interlocutores-chaves, além da discussão teórica sobre os objetos carnavalescos, suas fases de vida e seu valor de troca.

A família Pagani se afastou parcialmente da Escola no ano de 2011 por conta de uma eleição interna da diretoria. Sérgio Pagani foi afastado da direção da ala da velha guarda por decisão do novo presidente que tomou posse. Sérgio era diretor da ala da velha guarda e um de seus fundadores. Mesmo a contragosto de Sérgio, Arlete seguia mobilizando seus familiares e amigos para a realização dos trabalhos de confecção de fantasias de destaques e reciclagem de fantasias de algumas alas da Marduque no pré-carnaval.

Assim como nos anos anteriores em 2014, uma das carretas que vieram do Rio de Janeiro trazendo objetos carnavalescos para a Marduque estacionou em frente à casa de Arlete, e despejou no seu terreno fantasias de uma ala para a reforma: a ala das joaninhas, que seria a ala das baianas sob a direção da família de Arlete. Uma filha de Arlete, moradora da casa um pouco abaixo no mesmo terreno, oferecia um dos seus quartos vagos para o depósito de todas as peças. Elas ocupavam um grande espaço, devido os longos esplendores das costas e as grandes saias rodadas difíceis de serem carregadas e acomodadas. A ala das baianas era entendida como um problema para as Escolas, porque além de serem fantasias pesadas, difíceis de serem transladadas e confeccionadas, ainda teriam que ser carregadas na avenida por senhoras idosas. Era cada vez mais raro encontrar mulheres com idade avançada que se dispusessem ao sacrifício. A ala de baianas era obrigatória em todos os carnavais de Escolas de Samba, e em Uruguaiana, uma Escola do Grupo Especial teria que levar no mínimo vinte componentes para a avenida por regulamento. Todo o processo de convite, seleção, coordenação, transporte e traslado das senhoras ficava sob a responsabilidade da família Pagani.

As fantasias de joaninhas das baianas eram por mim bastante conhecidas, já que tinha assistido no sambódromo carioca o desfile campeão da Vila Isabel em 2013, quando a Escola de Samba apresentou um enredo sobre a vida no campo no Brasil. A Marduque escolheu para 2014, através de seu carnavalesco Jéferson Lima, que faria um enredo em homenagem à vida no campo (de título, “Terra, Vida e Esperança”), uma espécie de releitura do enredo que foi campeão pela agremiação carioca de 2013 (“A Vila Canta o Brasil, Celeiro do Mundo”). O lote completo de alas comprado por Jéferson na Vila Isabel para a Marduque trazia muitos objetos (de vinte a trinta fantasias cada ala), além de esculturas prontas para as alegorias a serem adaptadas ao enredo. É importante ressaltar que o regulamento do carnaval de Uruguaiana exigia das Escolas de Samba o ineditismo da fantasia na própria cidade, mas não vetava a reciclagem das

fantasias usadas de outros lugares. Como estava registrado no capítulo das obrigatoriedades no regulamento de 2014:

“14 – Todas as fantasias e alegorias utilizadas nos desfiles do carnaval 2014 deverão ser inéditas.

PARÁGRAFO ÚNICO – Será admitida a transformação de fantasias não apresentadas em Uruguaiana” (Regulamento do carnaval de Uruguaiana 2014, p.12).

Arlete convocava as filhas, filhos e noras, além dos sempre presentes e participativos netos (Thiago, Brenda, Geovana, e os pequenos Nataly, Raisia e Paulinho), para as atividades nas mesas do seu ateliê de trabalho na área comum da casa. O espaço se transformava em mais um ponto de encontro da Marduque. Os carros alegóricos eram confeccionados num barracão distante numa empresa de transporte próximo à rodovia de entrada da cidade, espaço emprestado por um dos proprietários, que também era diretor da Escola. As demais alas da Escola eram levadas para o principal prédio da sede social (a quadra), e lá elas eram cuidadas por uma equipe de voluntários, que se revezava na recuperação e reciclagem de fantasias num trabalho que virava madrugadas.

Primeiramente, as fantasias das joaninhas quando chegaram foram minuciosamente separadas em suas partes. Havia a parte da saia de armação própria das baianas, uma cobertura em forma de desenhos de asas, um esplendor de peito, e a cabeça da fantasia com grandes chapéus em forma arredondada, com os olhos e antenas do inseto a ser representado. Arlete estudava as trocas de materiais gastos e a readequação da fantasia para as baianas que saíam na avenida.



IMAGEM 13 – As fantasias das joaninhas vestidas pelas netas de Arlete (Geovana e Brenda).

A presidente Daniela Carús e o carnavalesco Jéferson Lima foram até o ateliê de Arlete com uma nova decisão faltando dez dias para o carnaval. De acordo com Jéferson, a reutilização das fantasias de joaninhas das baianas deveria ser descartada, já que elas ficaram muito marcadas no recente carnaval carioca com a vitória de Vila Isabel. Para a direção da Escola a reutilização massiva quando muito caracterizada, apesar de utilizada por quase todas as Escolas, poderia gerar antipatia na avaliação de alguns jurados cariocas, que tinham fácil conhecimento dos objetos reciclados e que podiam ser influenciados pelos frequentes protestos por parte das concorrentes. No ano anterior, a Marduque utilizou muitas fantasias e esculturas da mesma Vila Isabel no seu enredo “Raízes” de temática afro-brasileira em 2013. Um número elevado de objetos do enredo “Angola” da agremiação carioca desfilaram novamente em Uruguaiana naquele ano. Torcedores e diretorias das Escolas de Samba rivais questionaram o uso massivo e irrestrito, facilmente identificado por ter sido colocado quase na mesma sequência do desfile carioca, com o argumento da ilegitimidade de uma produção plástica totalmente exógena.

Mesmo que o regulamento não questionasse a reciclagem e a reutilização, não podendo haver prejuízo em perdas de décimos nas justificativas por essa razão, o carnavalesco da Marduque intuiu que alguns descontos nas notas no ano anterior (quando a Escola obteve o vice-campeonato) podiam estar vinculados a uma restrição, por parte de alguns jurados, ao uso indiscriminado dessa prática que era tratada como prejudicial à produção de novos objetos originais. Era bastante paradoxal o debate sobre os objetos reutilizados, por mais que eles fossem consagrados e admitidos como o motor da qualificação do carnaval, quando usados em larga escala, parte dos sambistas protestava contra o prejuízo que a reciclagem causava para os ateliês da cidade, os artesãos e a arte carnavalesca de produção local.

Jéferson afirmou que um novo lote de vinte e oito fantasias de baianas confeccionadas no Rio de Janeiro, que foram utilizadas pelas baianas de uma Escola de Samba de Nova Friburgo, na região serrana fluminense, estavam disponíveis para Arlete na sede da Escola para a reciclagem. Jéferson era morador de Nova Friburgo e participante ativo da diretoria da agremiação chamada Vilage no Samba, que confeccionava fantasias novas e comprava objetos no Rio de Janeiro. Arlete concordou com a mudança e acenou com um novo destino para as joaninhas. Ela poderia formar uma nova ala para a sua comunidade readequando as fantasias das baianas joaninhas em fantasias de ala. Ela tiraria a saia rodada, reformaria as asas que se transformaria numa

capa, e fazia modificações nas cabeças numa tentativa de descaracterizar o modelo que havia chegado dos barracões cariocas. O componente em vez de vestir a saia de baiana utilizaria um malha preta como cobertura. Jéferson aprovou a ideia, somente pedindo que Arlete assegurasse a possibilidade de mobilizar mais trinta e dois componentes destinados a desfilar na nova ala. Além disso, ele deveria acrescentar a ala no roteiro do desfile, justificando a presença das joaninhas de acordo com o enredo, e inserindo a ala no organograma que seria entregue nos próximos dias para a apreciação dos jurados. Arlete assegurou a Jéferson que estaria na avenida com os dois grupos com as fantasias de sua responsabilidade, com o compromisso de que faria a reforma da ala das baianas e da nova ala formada a partir da readequação das joaninhas.

DeCerteau (2008) pretendia pensar nas práticas cotidianas dos indivíduos, em que os produtos culturais oferecidos nos mercados de bens e nos sistemas sociais podiam ser consumidos pelos indivíduos de diferentes formas, reformulados em diferentes operações por parte dos usuários. Estamos falando da *arte da sucata*, a possibilidade de retirar dos produtores da cadeia industrial e do sistema de produção o protagonismo da manipulação dos códigos e das formas de uso imaginadas, para provocar uma renovação dos sistemas culturais nas atividades e formas de alteração ou manipulação de acordo com a inventividade desses criadores.

Os diferentes usos e manipulações dos produtores culturais na readequação de ideias, formas de uso e de objetos pré-fabricados eram considerados táticas desviacionistas, uma possibilidade de subverter a delimitação que lhe era imposta pela ordem do lugar, da língua ou do sistema cultural anterior. Quando Arlete reempregava e deslocava coisas, materiais, formas de usos como estratégia de reprodução do carnaval reciclado do Rio de Janeiro em Uruguaiana, ela fazia esfarelar a regulação da racionalidade técnica do centro carnavalesco produtor por excelência, ampliando a possibilidade de circulação e produção de diferentes sistemas culturais. A técnica apurada e as formas de uso impressos na materialidade das fantasias eram transpostas de outro lugar para o seu contexto local, produzindo novos sentidos e práticas na manipulação para o consumo. DeCerteau considerava que os próprios consumidores contemporâneos nos jogos de força das manipulações das maneiras de uso e de consumo se tornavam migrantes sempre em fluxo, com trajetórias indeterminadas pelas práticas cotidianas que não os fixavam em lugar algum: “o sistema onde circulam é demasiadamente amplo para fixá-los em alguma parte, mas demasiadamente regulamentado para que possam escapar dele e exilar-se alhures” (p.104).

As fantasias da ala das baianas que substituíram as da joaninha eram todas em prata com detalhes em azul claro, e continham quatro partes: saia de armação, que iria embaixo e não seria visível, uma cabeça bastante pesada e carregada de detalhes, a parte do peito e costas, e mais uma saia decorada que iria por cima da armação. Arlete preparou uma longa bancada e convocou seus familiares e amigos numa espécie de mutirão nos dias precedentes ao carnaval. Ela contou com a ajuda do irmão Pedro, um motorista de caminhão de cargas que seria o diretor responsável pelo desfile da ala de baianas da Marduque naquele ano.

Arlete orientava a operação. A ideia era arrancar todas as partes danificadas das dezenas de linhas de aljofre⁷¹ que estavam escurecidas ou que tinham perdido o brilho na parte do peito e costas, e depois na parte da cabeça.



IMAGEM 14 – Uma parte da fantasia das baianas para reforma.

Primeiro, arrancávamos com as mãos as linhas de aljofre que avaliávamos danificadas. Arlete nos pedia para procedermos com a seleção de forma rigorosa. Na dúvida sobre o brilho ou a condição de conservação do material, a norma era de que tirássemos. Depois do procedimento, tínhamos um novo rolo de aljofre em mãos, e uma pistola de cola quente para iniciarmos o novo processo de aplicação do material substituto. Passávamos a cola no tecido e aplicávamos a linha de aljofre. Arlete ainda desejava que colocássemos os aljofres novos iguais nos dois lados da mesma face, de forma que realçasse a simetria entre os lados da peça, já que o aljofre aplicado era em formato maior que o danificado. E quando faltassem as pedras brancas que adornavam os espaços intermediários, a regra era colar uma nova pedra que Arlete tinha adquirido

⁷¹ Aljofre é um material vendido em rolo, uma linha de corda entremeada por uma espécie de miçangas (normalmente de plástico acrílico) em formato redondo que podem ter vários tamanhos, cores e brilhos.

nas lojas de materiais carnavalescos em Paso de Los Libres. O tratamento de cada esplendor durava de trinta minutos até uma hora dependendo do objeto a ser reformado, sem contar a cabeça das peças. No total, existiam vinte e oito fantasias de baianas para serem recicladas num trabalho que durou três dias ininterruptos, assim como uma madrugada inteira na véspera do desfile, empregando mais de uma dezena voluntários que se revezavam para a reforma de toda a ala.

Faltando quase vinte e quatro horas para o desfile, Arlete estava com grave carência de materiais de trabalho para sua equipe. Os rolos de aljofre estavam acabando, assim como os silicones para cola quente. Já se passavam das dez da noite e o comércio de Libres estava fechado. Só existia uma saída. Como eu estava naquele ano de carro em campo a levei ao distante barracão da Marduque, onde ela procurou por Jéferson e pela presidente que lhe havia prometido o material algumas horas atrás.

Sem muito tempo para resolver o problema, Arlete com a orientação de Jéferson foi até um dos cantos do barracão ao lado dos carros alegóricos e descobriu um grande manancial de fantasias, pedaços, retalhos, sobras de materiais, plumagens, tecidos, isopor, ferros, jogados num espaço de forma caótica. Parecia um depósito de lixo de carnaval, onde se encontravam muitas coisas sem muita precisão, frações de objetos que esperavam o derradeiro descarte. Começamos a fazer uma varredura no espaço, descobrindo no garimpo diversos pedaços de fantasias com aljofre, e grandes pedaços do mesmo material no amontoado de coisas. Jéferson decretou: “Peguem tudo o que quiserem”. Com agilidade íamos arrancando linhas de aljofre e os pedaços usados em bom estado e os reunindo em sacolas. Jéferson nos deu um punhado de barras de silicones que iriam permitir algumas horas de autonomia no trabalho da equipe de Arlete. Ela recebeu um valor em dinheiro de Daniela, para que no outro dia pela manhã corresse para Libres em busca de mais materiais.

Os esforços de Arlete não foram em vão. Eram duas horas da manhã da madrugada de quinta para sexta-feira quando as fantasias das baianas chegaram à concentração da Marduque. Todas elas tinham sido reformadas como o prometido, e aquelas senhoras que iam chegando aos poucos começavam a ser vestidas para o desfile da primeira noite, que iniciaria somente às quatro e vinte da manhã. A ala das joaninhas também estava pronta. A Unidos da Ilha do Marduque acabaria por vencer a desconfiança dos jurados quanto às restrições à reciclagem e se sagrar a campeã do carnaval de 2014 para delírio de sua comunidade, numa grande festa coletiva que se alastrou por todo o bairro na noite da vitória.

CAPÍTULO 4 – As Comparsas em Paso de Los Libres: o berço das Escolas de Samba na Argentina

Paso de Los Libres ficava na margem oposta do rio Uruguai, durante as noites enxergávamos suas luzes a partir da cidade de Uruguaiana. A ponte internacional, de um quilômetro e meio de extensão, era a principal rota de travessia e de ligação dos dois países nos Pampas. Os quase quarenta e cinco mil habitantes de Libres⁷² consideravam o carnaval como a mais importante festa popular do calendário anual. Os carnavalescos da cidade tinham orgulho ao afirmar que Libres era “la cuna del carnaval argentino”, na tradução, “o berço do carnaval argentino”. A ideia servia de slogan da festa e de orgulho para seus participantes. Na cidade se dizia que as primeiras agremiações de carnaval que tocavam samba na Argentina foram idealizadas a partir de um grupo de rapazes que passava os dias de carnaval na vizinha brasileira na década de 1940.

De fato, Paso de Los Libres tinha uma vida social muito atrelada à ponte de entrada e saída do país, a aduana e a vida intercultural como muitas cidades de fronteira. Boa parte do comércio urbano de Libres, suas lojas de importados, mercados e atacados abriam as portas para consumidores brasileiros, que atravessavam a ponte em busca de produtos mais baratos. Fortalecidos pelo câmbio favorável para o comprador que vinha de Uruguaiana nos últimos anos, uma diversificada gama de mercadorias era encontrada em várias partes da cidade, desde os mercadinhos improvisados próximos ao acesso à região central depois da aduana - onde vários trocadores de real por peso argentino ficavam na beira da estrada fazendo um câmbio paralelo - até a Rua Colón, a principal do centro da cidade, onde se concentrava o comércio de produtos de artigos específicos. Os cosméticos, bebidas alcoólicas, gasolina, calçados e perfumarias eram os artigos mais procurados pelos brasileiros, que poderiam custar menos da metade do preço se comparados com o mesmo produto no Brasil.

A cidade de Libres foi fundada em 1843, e desde a segunda metade do século XIX os librenhos conheciam, a partir das informações de alguns estudiosos da cidade, as comemorações carnavalescas baseadas nos bailes em clubes sociais e nas murgas⁷³, os grupos satíricos de grande influência nos países de colonização espanhola. Nos dias

⁷² Segundo dados do Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC) da Argentina em 2010.

⁷³ Murgas eram pequenos grupos teatrais que faziam performances satíricas com o acompanhamento musical de violões, instrumentos de percussão (bumbos legüeros, tumbadoras, congas) e instrumentos de sopro. A murga teve grande importância nos países de colonização espanhola. Ainda hoje, a murga é uma manifestação bastante presente nos festivais realizados no carnaval da capital uruguaia, Montevidéu. (Guterres, 2003).

atuais, os librenhos assumiam como sua marca de diferença (Hall, 2009) em relação aos seus compatriotas argentinos, o fomento de um gênero musical que se caracterizava num estilo de vida de grande importância na constituição da identidade local: o samba.

Para os carnavalescos engajados no carnaval das agremiações librenhas que desfilavam ao som de sambas-enredos em espanhol, com a marcante presença de baterias percussivas num ritmo muito próximo ao conhecido no Rio de Janeiro, Libres era a capital do carnaval de modelo brasileiro em seu país. A cidade, que se desenvolvera junto ao leito do rio e tinha acesso a uma das mais importantes estradas que cortava a porção norte do país até a capital Buenos Aires (a Ruta Nacional 14), tinha uma importância significativa para o desenvolvimento do samba e das Escolas de Samba na Argentina, hoje de forma artística cada vez mais aproximada ao carnaval do Brasil. Segundo os librenhos, tinha sido na sua cidade na longínqua década de 1940, que o ritmo envolvente brasileiro passou a ser apreendido e adaptado na sua tradição carnavalesca e difundido ao longo das décadas dentro da Argentina. Vamos contar como se sucedia essa intensa relação entre vizinhos baseada na aproximação das culturas carnavalescas atuais.

4.1. O carnaval de Paso de Los Libres: cultura e hibridismo

Paso de Los Libres fica no nordeste da Argentina, na província⁷⁴ de Corrientes. Os desfiles das “comparsas” (como também eram chamadas as agremiações em Libres) aconteciam nos meses de verão nas cidades próximas à tríplice fronteira e ao longo das margens do rio Uruguai, principalmente nas províncias de Corrientes e Entre Ríos, ambas situadas no bioma Pampa. O termo comparsa era uma nomenclatura tradicional em espanhol para denominar os grupos carnavalescos que saíam às ruas para cantar, dançar e se apresentar publicamente durante o carnaval. O desfile era denominado como “corso”, nome que também era utilizado em português para os desfiles dos carnavais antigos da virada do século XIX para o XX (os desfiles em carros abertos com fantasias de luxo). Em Libres, o termo usado para designar as agremiações variava por influência brasileira, já que as comparsas da cidade também eram chamadas, ocasionalmente, por “Escuelas de Samba”.

⁷⁴ As províncias argentinas são divisões políticas e territoriais equivalentes aos estados brasileiros.

Existiam carnavais que se assemelhavam com mais ou menos rigor à forma artística das Escolas de Samba brasileiras, e como em Uruguaiana, o grande paradigma ajustado ao carnaval em Libres eram as Escolas de Samba do Rio de Janeiro. As comparsas de Paso de Los Libres orgulhavam-se de serem as agremiações que mais se aproximavam do modelo brasileiro. Diferente de outros carnavais nas províncias citadas, os desfiles de Libres aconteciam integralmente ao som de um samba-enredo do início ao fim do seu desfile na avenida. Em carnavais de outras cidades, como a capital homônima da província Corrientes, o samba-enredo anual de cada comparsa se revezava no mesmo desfile com outras músicas de gêneros musicais populares na Argentina. Em muitas cidades era de praxe a utilização de instrumentos de sopro (vedado por regulamento nas Escolas de Samba no Brasil e nas comparsas librenhas). Em Libres, também existia a presença de alas fundamentais nas Escolas de Samba brasileiras, como a comissão de frente, as baianas, a velha guarda, e o casal de mestre-sala e porta-bandeira, o que nem sempre era regra em outras cidades da região. Além dessas alas e destaques presentes na sua forma artística, também havia a presença de funções próprias no carnaval de Libres e de outras comparsas no noroeste da Argentina, como: a bastonera (destaque de chão que dançava com um bastão, uma tradição proveniente das bandas militares), e a rainha da instituição (destaque de alto luxo que desfilava num carro alegórico exclusivo, o trono, e que era um quesito de avaliação único).

Os carnavais da Fronteira sul do Brasil, assim como nas cidades fronteiriças com carnavais similares às Escolas de Samba brasileiras, se constituíram como práticas culturais em processos de hibridação. Os carnavalescos librenhos ressaltavam a importância das migrações carnavalescas e das trocas culturais com o Brasil e com os brasileiros. Elas foram a pedra de toque da formação de seu carnaval, que acomodou tradições musicais e festivas presentes na Argentina com os ritmos e formas de manifestação carnavalesca que vinham do Brasil. O caráter borrado das fronteiras carnavalescas desautorizava a ideia de uma homogeneidade e disparidade absoluta nas manifestações em cada lado do rio Uruguai.

Se buscarmos o contexto histórico de fundação e formação das comparsas librenhas baseadas na adaptação e assimilação do samba, gênero musical que vinha pelas ondas de rádio e pelas relações culturais dos librenhos com o Brasil, vamos chegar até o final da década de 1940. No mesmo período, as relações entre Uruguaiana e Libres esse fortaleceram em consequência da inauguração da ponte internacional rodoferroviária entre os dois países em 1947, cerimônia com a participação dos

presidentes Eurico Gaspar Dutra e Juan Domingo Perón. O estreitamento das relações diplomáticas entre os dois países se dava no contexto político após a Segunda Guerra Mundial.

Canclini (2008) nos demonstrou como os estudos sobre esses processos híbridos nos afastam dos pares organizadores nas ciências sociais: tradição – modernidade; local – global; ação – estrutura. “Hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade recente em meio à decadência de projetos nacionais de modernização na América Latina” (p.28).

A análise das relações de fronteiras nos permitia pensar sobre as dimensões do globalismo. Estrutura de desfile, gênero musical, formas de apresentação eram variavelmente distantes na Fronteira Sul do Brasil. Com o passar dos anos as comparsas se aproximaram cada vez mais e dialogavam com as Escolas de Samba brasileiras em busca de seu aperfeiçoamento, o que abordaremos. Como nos indicou Canclini, “em toda fronteira há arames rígidos e arames caídos. As ações exemplares, os subterfúgios culturais, os ritos são maneiras de transpor os limites por onde é possível” (p.349). Vamos discutir os pontos de aproximação e distanciamento dos carnavais de Libres e Uruguaiana, mostrando que existem características locais e combinações transfronteiriças na festa em regimes de articulação de significados.

Grímson (2011) entendia o termo *fronteira* como um conceito de significado múltiplo e que se referia simultaneamente a processos e categorias muito distintas: uma linha que aparecia nos mapas territoriais, um rio como entidade material, distinção de sistemas legais e soberanias ou os limites entre as identificações e culturas. O autor ao pesquisar a fronteira da Argentina com o Brasil verificou as semelhanças culturais entre as cidades de Paso de Los Libres e Uruguaiana. Para um estudioso mais apressado, existiria uma cultura transfronteiriça comum, já que em ambos os lados do rio Uruguai se festejavam manifestações populares importantes na região: os rituais das religiões de matriz africana, o carnaval baseado no samba e as festas do gauchismo nos Pampas.

Grímson discordava da ideia de cultura comum ao observar diferentes significados e conformação de identidades nas configurações culturais presentes. As fronteiras eram espaços de diálogos e cruzamentos, mas também de conflitos e desigualdades. Concordamos com o autor no seu entendimento de que as identificações comuns nas áreas transfronteiriças não apagavam as fronteiras identitárias, os limites territoriais que se reforçavam nas práticas culturais tranlocais. O compartilhamento de

algumas práticas culturais não significava uma identidade em comum com os mesmos valores compartilhados. Por vezes, os conceitos de globalização e hibridismo podiam ser postos de tal modo que levariam os mais entusiasmados com os processos globalistas a acreditarem num possível desaparecimento das fronteiras físicas, das nações e da refutação dos limites entre culturas. “Fronteiras não são somente construções, também são múltiplas e flutuantes”. Elas existiam, se deslocavam com o tempo transformando sucessivamente os vínculos entre cultura, identificação e território.

Concordamos com o alerta proposto por Grímson para nos distanciarmos dos essencialismos ao se tratar de cultura e fronteira. As fronteiras eram espaços onde os Estados e os demais atores sociais intervinham de modos múltiplos para a fabricação e institucionalização das diferenças. A irmandade pura nas fronteiras seria um equívoco baseado na noção de homogeneidade entre as culturas comuns. Ao mesmo tempo em que a ideia de um hibridismo radical, onde se enfatizaria as dinâmicas positivas da heterogeneidade e dos entrelaçamentos, nos faria esquecer e perdoar as instabilidades inscritas nas desigualdades de poder e das hegemonias entre os grupos sociais que dominam o campo das identificações e suas estratégias discursivas.

Vamos aos exemplos que concluía as ideias do autor. Enquanto o gauchismo era a cultura oficial do Rio Grande do Sul, estado com um regionalismo exacerbado em contraposição aos elementos da identidade nacional (Oliven, 2006), na província de Corrientes, o gauchismo era também comemorado, mas visto com alguma restrição dependendo da posição social de cada indivíduo: os “gauchos” eram considerados menos escolarizados e de classes populares. As religiões de matriz africanas eram relevantes em Uruguaiana, já em Libres relegadas e mais raras. Em Paso de Los Libres, a afirmação do samba e do carnaval da cidade os aproximava dos brasileiros, mesmo que suas associações carnavalescas mantivessem algumas características locais. A afirmação do samba e do carnaval os distinguia dos outros argentinos e os aproximava dos vizinhos. Em Libres era comum argentinos de outras regiões suporem os librenhos, de forma jocosa, “mais brasileiros que argentinos”. Em campo, muitas vezes eu era incentivado a falar em português e não em portunhol, dada a perfeita compreensão e habilidade em língua portuguesa dos librenhos, muito estimulados pelo hábito de assistir a programas da televisão e de gostar de músicas brasileiras, não somente os sambas-enredos cariocas – que eram muito executados nas rádios locais e largamente difundidos na região da fronteira.

Em Uruguiana, o carnaval não os conectava culturalmente aos librenhos, apesar dos intercâmbios e grande fluxo de carnavalescos de Libres, mas ao Rio de Janeiro e ao Brasil. Para os uruguaienses, a afirmação da cultura comum transfronteiriça se dava na cultura gaúcha, nas práticas ao longo do ano que os aproximavam dos librenhos. Para Grímson (2011), “cada cidade manipula as referências simbólicas de maneiras diferentes para construir uma identificação própria” (p.125).

O que os carnavalescos de Paso de Los Libres exigiam era o protagonismo local da forma artística das Escolas de Samba na Argentina, por se suporem os pioneiros do samba e da adaptação dele às comparsas, para sua posterior difusão nos demais carnavais da região. No período do carnaval, algumas cidades na província de Corrientes promoviam desfiles similares ao carnaval de Paso de Los Libres, tais como: na capital Corrientes, em Mercedes, em Curuzu Cuatiá, em Santo Tomé e em Monte Caseros. Na província de Entre Ríos, existiam importantes carnavais em desfiles de comparsas em Concórdia e em Gualeguaychú. Esse último município, tinha um sambódromo conhecido nacionalmente e atraía uma grande quantidade de turistas de outras regiões da Argentina, devido ao seu espetáculo plástico-visual (centradas na grandiosidade dos carros alegóricos e luxuosidade de fantasias) e sua proximidade à capital Buenos Aires.



IMAGEM 15 – Sambódromo de Paso de Los Libres no desfile da Carumbé em 2014.

O local dos desfiles das comparsas também era chamado de duas formas. A forma mais tradicional nomeava o local como “corsódromo”, derivado do substantivo corso. Mais recentemente, influenciados diretamente pelo carnaval brasileiro, os

librenhos nomeavam o local dos desfiles também por “sambódromo”. Os desfiles em Libres foram realizados até o ano de 2000 na Rua Colón, a principal do centro da cidade. Devido à necessidade de uma área específica que comportasse o crescimento da festa, do tamanho das agremiações, dos carros alegóricos e de melhores acomodações para os espectadores dos desfiles, os corsos foram transferidos para áreas com maior disponibilidade de espaço. O sambódromo que comportava os desfiles atuais foi inaugurado em 2013. Era uma avenida com cerca de quatrocentos metros de extensão num complexo de quatro lances de arquibancadas em concreto com capacidade para cerca de dez mil pessoas segundo os organizadores, utilizado exclusivamente no carnaval. Além da parte fixa do sambódromo a prefeitura local, a principal organizadora da festa, também montava camarotes, bares e áreas de imprensa em estruturas provisórias no lado oposto às arquibancadas. Todas as entradas eram comercializadas para o público, exceto os camarotes para a imprensa e para as autoridades.

O carnaval de Libres, como vimos no capítulo 2, estendia-se durante um mês de desfiles, e terminava faltando apenas um final de semana para o feriado de carnaval oficial. O feriado de carnaval nacional na Argentina, na mesma data móvel que o do Brasil, foi reimplantado no país em 2011, trinta e quatro anos depois de sua extinção durante o regime militar argentino. Em cada um dos quatro sábados em sequência no sambódromo, as três comparsas do Primeiro Grupo (chamado de Grupo A) desfilavam para seu público e o grupo de jurados. Nos últimos anos, os avaliadores eram provenientes de cidades brasileiras do Rio Grande do Sul. O Segundo Grupo⁷⁵ (chamado de Grupo B) trazia mais três comparsas menores em número de componentes e em obrigatoriedades de regulamento. Não havia o sistema de ascensão e descenso entre os Grupos hierárquicos.

O primeiro Grupo tinha a presença das comparsas: Tradición (fundada em 1997 nas cores azul, vermelho e branco), a Zum Zum (fundada em 1955 nas cores verde e branco) e a Carumbé (fundada em 1948 nas cores vermelho e branco, considerada a comparsa mais antiga do país). Da mesma forma que em Uruguaiana, as atenções se polarizaram ao longo da história dos carnavais na disputa e na intensa rivalidade entre as duas maiores e mais antigas agremiações librenhas, a Zum Zum e a Carumbé.

As cores marcantes que identificavam e definiam as três maiores comparsas de Libres eram exatamente as mesmas das três maiores Escolas de Samba de Uruguaiana.

⁷⁵ Em 2014, faziam parte do Grupo B de comparsas: Catamarca, Imperatriz e Renacer Libreño.

O vermelho da Cova e da Carumbé, o verde dos Rouxinóis e da Zum Zum, e o azul da Marduque e da Tradición. Essa coincidência nas cores não fazia com que essas agremiações tivessem relações institucionais de apoio e de aproximação umas com as outras, até porque as agremiações de Libres e Uruguaiana tinham, sobretudo, contatos interpessoais entre seus sambistas independentemente das cores e das bandeiras. Mas, inegavelmente, a concordância das cores entre os pares de agremiações incentivavam as negociações de fantasias de luxo para destaques no sentido Libres para Uruguaiana, de acordo com a semelhança das cores mais marcantes. Por exemplo, os trajes de luxo que desfilavam na Carumbé eram majoritariamente confeccionados com o predomínio da cor vermelha. Eles poderiam cruzar a fronteira após o último desfile do carnaval de Libres para serem vistos logo na semana posterior no desfile da Cova Onça, com o convite formal da librenha dona do traje para o desfile, ou com a venda ou aluguel do mesmo traje pela proprietária para uma uruguaianense. Surgiam com muita frequência interessadas no lado brasileiro nos melhores trajes usados no carnaval de Libres.

Como vamos analisar nos próximos pontos, predominava em Libres uma forma de organização para o desfile que enfocava as fantasias de luxo para as destaques de chão ou para os carros alegóricos, e a rara existência de alas com fantasias padronizadas para desfiles, que eram chamados localmente de “grupos de bailes”. Essa ênfase nos destaques de chão iria trazer a mais importante característica do carnaval de Paso de Los Libres: quesitos específicos de avaliação dos destaques de cada comparsa, em conjunto ou separadamente. Existiam os grupos de destaques que desfilavam em conjunto, e a presença de uma madrinha de bateria e uma rainha da instituição (que desfilava num carro alegórico específico para ela, chamado de “trono”). E os mesmos quesitos de rainha, madrinha e destaques também existiam na categoria infantil, e valiam notas para a comparsa da mesma forma que as destaques adultas.

Até o ano de 2001, as comparsas mirins realizavam desfiles separados das adultas, num horário alternativo, e disputavam um torneio particular (a “Carumbecitos” e a “Zum Zunitos”). Depois de 2003, as agremiações mirins foram acopladas às agremiações adultas, extinguindo a existência de um carnaval exclusivo para os adeptos infanto-juvenis das comparsas. Os catorze quesitos de julgamento de Libres, eram: 1. Comisión de Frente; 2. Mestre-Sala y Porta-Bandera; 3. Grupo de Baile ou comparsas (as alas); 4. Grupos de Baile ou comparsas infantis; 5. Enredo ou tema (a história a ser narrada na avenida naquele carnaval); 6. Reina de Institución (a rainha que vinha num carro alegórico exclusivo); 7. Reina de Institución infantil (vinha noutra alegoria

exclusiva, o “tronito”); 8. Madrina de bateria; 9. Madrina de bateria infantil; 10. Bateria; 11. Samba-Enredo; 12. Destaques; 13. Destaques infantis; 14. Alegorias.

4.2 Norma Jurado e a loja de materiais Augúrio's

Foi numa tarde de intensos preparativos nos ateliês, que Arlete me levou pela primeira vez a uma loja de materiais para carnaval em Paso de Los Libres. A principal loja de materiais para carnaval no município vizinho era a Augúrio's, administrada pela senhora Norma Jurado. O estabelecimento funcionava como um armazém de materiais de costura, e se transformava numa das maiores fornecedoras de materiais para carnaval da região nos três primeiros meses do ano. Durante a fase de pré-carnaval, a Augúrio's dividia seu calendário em duas épocas com dois estoques de mercadorias diferentes: um para o carnaval Paso de Los Libres, e logo depois, outro para o de Uruguaiana. Devido sua grande variedade de materiais e de preços, o estabelecimento conquistara clientes entre as agremiações dos três países vizinhos dos Pampas, e vendia materiais para diferentes carnavais como o de Itaquí, Alegrete, Curuzu Cuatiá, Monte Caseros e Artigas.

Norma era a proprietária do negócio, ela havia herdado a loja de seus pais há pouco mais de vinte anos. Cerca de dez anos atrás, com a crescente vantagem cambial do real sobre o peso argentino, ela percebera que muitos brasileiros atravessavam a ponte para a compra de tecidos e adereços no comércio local. Inverteu-se o fluxo normal de clientes, já que antes disso, os sambistas de Paso de Los Libres iam invariavelmente a Uruguaiana comprar materiais para as confecções de seu Carnaval. Norma programou um novo estoque e articulou com fornecedores da capital, Buenos Aires, a compra de materiais mais específicos para os Carnavais da Região: tecidos e miudezas para confecção de fantasias ou “trajes” - como eram chamadas as peças de luxo, desde as lantejoulas, os galões, as pedras, o strass e as plumagens comuns às mais luxuosas. Os materiais de maior qualidade e requinte eram sua principal fonte de receitas na época do carnaval.

Norma morava com suas filhas (Noelia e Pierina) e seu marido, que também participavam do seu negócio, numa casa aos fundos da loja. Elas e mais cinco funcionários cuidavam do estabelecimento. A cada ano que passava, ela aumentava seu catálogo de mercadorias para o carnaval. A especialidade das vendas de Norma eram as fantasias das destaques da região, por alguns motivos. Primeiro porque eram as

fantasias que levavam materiais mais caros e sofisticados, por isso, de maior valor agregado. Segundo, porque no carnaval de Libres as destaques eram as principais atrações do desfile de uma comparsa, devido a pouca participação de grupos com fantasias padronizadas (as alas). Em terceiro lugar, por conta da sucessiva compra de fantasias prontas no Rio de Janeiro para a reciclagem em Uruguaiana e na região, o mercado de venda de materiais de carnaval se reduzia aos componentes que desfilavam com fantasias individuais nas Escolas de Samba. Os destaques necessitavam montar suas próprias fantasias com materiais de boa qualidade, já que ocupavam as posições de maior visibilidade e prestígio na festa.

A loja se dividia em duas salas, cada uma comportando um balcão de fundos com grandes armários embutidos que destacavam prateleiras e gavetas pequenas na organização das peças para venda. Próximo à vitrine da fachada, armários em vidro serviam de mostruário das peças consideradas mais valiosas e de melhor qualidade da casa. Toda a extensão da loja, desde o chão até o teto, era adornada com todos os tipos de materiais para carnaval, com destaque para as volumosas e destacadas plumagens: espadões, faisões, falsos faisões, penas de galo, pavão, etc.

Numa visita guiada com qualquer cliente, Norma pacientemente mostrava as diferenças entre os materiais que tinha à disposição na loja, e dava orientações aos clientes dentre as opções de materiais mais baratos aos mais caros e de maior qualidade. Na avaliação da vendedora, o brilho, a durabilidade e a finura no acabamento de cada peça – às vezes muito pequenas - eram as características mais relevantes que demonstravam seu valor e qualificação. A maior parte dos materiais, oferecida pelos representantes de importadoras que a revendiam (seus fornecedores), chegava à capital argentina em contêineres de navios.

A Augúrio's abria a possibilidade da compra de plumagens por unidade selecionada pela cliente, o que não era comum em lojas que vendiam em grandes quantidades e com preço mais baixo. As plumas vendidas por unidade permitiam ao comprador a possibilidade da seleção de uma por uma, escolhendo as mais volumosas, melhores tingidas, com mais penas e sem defeitos, dispensando aquelas com pouco volume, quebradas ou com partes danificadas.

Quando se tratava de materiais de maior valor para os trajes, normalmente o strass e as pedras, Norma poderia oferecer um bom leque de opções de acordo com o gosto pessoal e o poder de compra da clientela. Com seu extenso conhecimento das peças e da classificação dos materiais por critérios de qualidade, Norma elencava

aqueles considerados mais simples e baratos: os taiwaneses e os chineses. Entre os chineses existia uma variação de qualidade de material, e a Augúrio's, segundo ela, procurava trabalhar com a primeira qualidade de peças chinesas. Entre as mais caras e de melhor qualidade, existiam duas principais origens: as peças tchecas e as austríacas. Norma comentava com propriedade os detalhes que valorizavam cada material. As pedras e o strass tchecoslovacos eram de grande valia, e existia também uma variedade de cinco qualidades na sua loja. As peças mais valiosas eram as austríacas, por serem muito caras e “muito chiques” eram pouco utilizadas, mas bastante almejadas pelas rainhas e destaques da região.

O ambiente social da loja Augúrio's, onde numa tarde poderiam ser encontradas pessoas ligadas aos mais diversos carnavais dos três países, nos indicava que estávamos num importante contexto mercantil carnavalesco da região. O ambiente social da mercadoria, seu estado simbólico e os regimes de valor que a inscreviam nos abriam possibilidades de entender os quadros culturais de cada carnaval, de acordo com suas escolhas de materiais valorizados, suas crenças compartilhadas nas propriedades físicas de cada peça, e nas variedades de cálculos e trocas arregimentadas nas arenas das culturas carnavalescas (Appadurai, 2008).



IMAGEM 16 – Norma Jurado e o mostruário da loja Augúrio's.

Como as lúcidas explicações de Norma a respeito das diferentes formas de confeccionar fantasias em Libres e em Uruguaiana, o que a demandava o estoque de diferentes materiais, podíamos avaliar as sobrevalorizações de certos objetos em detrimento da menor procura de outros. Os regimes de valor dos materiais e objetos dependiam das zonas interculturais onde se posicionavam os indivíduos que deles

faziam uso e os destinavam. Um material poderia ser valorizado em determinados contextos culturais e não em outros, já que a demanda conferia valor aos objetos. Como nos indicava Appadurai, era na troca que se estabelecia o parâmetro, o valor, e não nas propriedades físicas do objeto em si que se realizava o cálculo racional.

Segundo nossos interlocutores em Libres, as formas de confecção de fantasias eram muito distintas nas comparsas argentinas em relação às Escolas de Samba brasileiras. Para eles, em Libres eram utilizadas técnicas que exaltavam as minúcias em contraposição à escala industrial promovida pelos carnavalescos brasileiros. Apesar da forte influência das Escolas de Samba, as comparsas optavam por uma produção considerada “artesanal”, apegada aos detalhes na produção das peças. Por isso, o processo de fabricação era mais lento para a produção de trajes considerados exclusivos. A produção “industrial” das Escolas de Samba acontecia em larga escala e com maior utilização de técnicas, mão de obra e diversidade de materiais para a reprodução de fantasias fabricadas a partir do mesmo modelo a ser mecanicamente repetido.

A valorização da peça artesanal em Libres se aproximava da ideia de *aura* dos objetos de arte em Walter Benjamin (2012). A aura era a potência dos objetos considerados únicos e vedados à indústria cultural de massificação. A reprodução de cópias reduziria o seu valor de culto intrinsecamente ligado às crenças nas suas dimensões do sagrado devido sua singularidade, que comportava propriedades simbólicas transcendentais às realidades sociais. Poderia se avaliar os índices de autenticidade das peças únicas, seus critérios de originalidade em contraponto aos objetos com larga reprodução industrial, esses considerados desvalorizados e descartáveis.

A autenticidade desses objetos era medida nos sentidos de sua qualidade intrínseca nos materiais e técnicas utilizadas, no conhecimento especial que se requeria para sua apreciação, na relação entre o artesão e sua obra, e na sua raridade (Spooner, 2010). O processo artesanal de confecção, como entendiam os carnavalescos librenhos, concentrava-se em técnicas manuais de costura e colagem, com grande rigor quanto às minúcias de cada peça produzida, o que demandava a atenção específica em cada detalhe. Um longo período de trabalho manual era necessário, assim como uma expertise técnica própria para sua confecção, que resultaria numa posterior consagração do objeto pela comunidade carnavalesca local no momento da sua utilização por seu possuidor (que empregava um alto investimento na compra de materiais e no pagamento de mão de obra para fabricação).

Nos materiais estocados na loja da Augúrio's, encontrávamos aqueles que Norma venderia quase exclusivamente a pedidos de clientes brasileiros. Eram materiais de tamanhos grandes bem superiores aos de Libres, onde a regra por sua vez era a confecção com materiais muito pequenos para se olhar “de perto”. Para ela e os carnavalescos de Libres (o caso de Sebastián e Maxi que apresentaremos a seguir), existia um processo de mão dupla nas influências interculturais de cada método de trabalho e de fabricação de carnaval. Em Libres, a influência das técnicas e produções plástico-visuais do carnaval carioca fazia com que o carnaval local cada vez mais se baseasse nas noções de monumentalidade, de grandiosidade dos carnavais espetáculos, o carnaval para se olhar “de longe”. Com a inauguração do sambódromo, as arquibancadas de grandes dimensões poderiam transformar em longo prazo o gosto estético e as formas de produção do carnaval da cidade. Em Uruguaiana, o requinte do carnaval confeccionado em Libres influenciava no modo de fazer fantasias das destaques brasileiras, que não só se destacavam com os trajes produzidos com materiais ou artesãos librenhos, mas as proporcionavam condições de conquistarem postos para desfilar no carnaval carioca com suas fantasias:

“Aqui se trabalha com lantejoulas números 6, pequeninhas. Tudo que é pequeno. E vocês não. Vocês estão se acostumando com o nosso estilo chique ali em Uruguaiana com os destaques. Já não querem bordar com lantejoulas grandes, já querem bordar com lantejoulas... Antes era tudo número 10, a grandona, rapidinho, vai, vai, vai. Depois, passamos a 8, e depois começamos com a 6. Uruguaiana vem se refinando no detalhe da fantasia. Eu estou notando. Vocês são uns artistas em carnaval, só que eu acho que é mais industrial, o nosso é artesanal. E porque, eu vou te mostrar. Eu vou pedir para meu amigo te mostrar o que é a arte dele lá no traje, no efeito, tu não vai poder acreditar o luxo que tem a fantasia desta menina que ele tá fazendo. É tudo swarovski, strass tchecoslovaco, pedra muito refinada, tudo pequenininho, tu vai ver, é uma joalheria. Ele faz um trabalho minucioso de artista. Ele faz um trabalho de artista, de ourives, posso te falar, de ourives. Em Uruguaiana, as pedras são do 18 para cima. As pérolas facetadas números grandes. As lantejoulas, números grandes. Vocês trabalham com muita tela. (...) Vocês são mais amplos no carnaval. Usam mais materiais. Acho que os argentinos até bem pouco, todos aprendemos algo de vocês, porque eu acho que sempre o Rio manda o ensinamento para todo este sul, não é⁷⁶ (entrevista realizada pelo autor em 22 de janeiro de 2013).

Norma explicou como sua loja está montada para dois tipos de carnavais, baseados nas diferentes técnicas de produção. A constante transposição de fronteiras

⁷⁶ Na transcrição da entrevista procurei fazer uma direta e livre adequação de sua fala em portunhol para o português no sentido de padronizar o texto na mesma língua. Procedi assim nas entrevistas dos próximos carnavalescos de Libres.

culturais das mercadorias produziram diferentes sistemas de significados onde o uso do objeto e suas formas de consumo variavam segundo os regimes de valor de cada configuração cultural. As condições de demanda e as definições de preços eram instáveis, que flutuavam segundo os ditames da política cambial entre os países, as modas e os tipos de materiais que eram considerados para uso de pessoas de alto prestígio, transformando constantemente os padrões de circulação de mercadorias com o decorrer dos carnavais.

Norma se orgulhava em ter como sua cliente Carla Conte, uma uruguaianense ligada aos Rouxinóis que desfilou como destaque no carnaval carioca no Império da Tijuca⁷⁷ no posto de “Musa” em 2013. Sua família aguardou o desfile da Escola de Samba de Carla na transmissão da televisão, e celebrou o fato de que os materiais luxuosos vendidos pela Augúrio’s para a fantasia da destaque brasileira desfilaram na Sapucaí. Através dos contatos com os clientes de Uruguaiana, Norma elencava uma lista de pessoas consideradas importantes no carnaval que ajudavam na promoção da loja de materiais para a abertura de novos mercados, como no caso de Carla. Alguns presidentes e principais destaques da Cova, dos Rouxinóis e da Marduque levavam até Paso de Los Libres sambistas e destaques do carnaval carioca para conhecê-la. E ela tirava fotos dos encontros e guardava como recordação o dia em que as atrações cariocas cruzaram a fronteira para visitar a cidade e a Augúrio’s.

Marcão, o carnavalesco carioca da Cova da Onça, foi um daqueles que conheceu a loja de Norma através da indicação dos uruguaianenses. Norma contou que Marcão ligou do Rio de Janeiro para Libres numa ocasião solicitando uma grande quantidade de plumas raras no Brasil: as emas retorcidas de alta qualidade. Marcão pedia, em nome de um amigo, oito mil plumas beneficiadas por tratamento realizado por um artesão de Libres que trabalhava para a Augúrio’s, conhecido como senhor Prado. Seria a maior quantidade de plumas que Norma intermediaria no comércio para o Brasil. Elas seriam usadas, segundo Marcão, para a festa de lançamento da Copa do Mundo de Futebol no Brasil, cerimônia que seria realizada no Rio de Janeiro. Norma entendia que Prado tinha uma técnica refinada de beneficiamento de plumas, um trabalho de textura e aplicação de cores que era considerado muito específico e delicado por seus clientes, sobretudo os brasileiros que não encontravam o mesmo no Brasil. Por

⁷⁷ O Império da Tijuca em 2011 e 2012 tinha como carnavalesco Severo Luzardo, uruguaianense radicado no Rio de Janeiro que havia convidado Carla Conte para participar dos desfiles no carnaval carioca. Severo provinha de uma família carnavalesca em Uruguaiana muito ligada aos Rouxinóis, onde ele confeccionou por longo período o carnaval dessa Escola de Samba na década de 1990.

motivos de saúde, ele não pode atender ao pedido realizado por Marcão, e Norma lamentou esse fato que colocaria sua loja na vitrine do mercado carioca. Mesmo assim, o comércio de materiais de carnaval entre a Argentina e o Brasil seguia em grande ritmo nos meses que antecediam os carnavais da fronteira. As fantasias das destaques eram confeccionadas nos ateliês de Libres por jovens artesãos que combinavam técnicas de refinamento e de valorização dos detalhes. Norma indicou-me os dois mais procurados e conhecidos em Paso de Los Libres.

4.3. Artistas do carnaval librenho: Sebastián Quiroga e Maxi Verón

Para a realização de um desfile, as duas maiores comparsas em Paso de Los Libres investiam cerca de oitocentos mil a um milhão de pesos⁷⁸ na produção plástico-visual de seu carnaval (aproximadamente, trezentos mil reais). Esse valor, calculado pelos sambistas de Libres, levava em conta os gastos nas cinco alegorias e nas alas fantasiadas, além dos cachês pagos para os contratados, como os intérpretes, músicos, coreógrafos, casal de mestre-sala e porta-bandeira, etc. As maiores comparsas desfilavam com cerca de trezentos a quatrocentos componentes em média.

O montante total citado não somava os gastos pessoais dos componentes em fantasias de luxo para o carnaval, principalmente quanto às destaques, de chão ou de alegorias, que chegavam a investir grandes somas de dinheiro em materiais de carnaval e na mão de obra especializada para a confecção de sua fantasia. A rainha de cada instituição, as chamadas “reinas”, que eram julgadas por um quesito especial e desfilavam num carro alegórico exclusivo para elas chamado de “trono”, podiam dispender valores que chegavam aos cento e vinte mil pesos (quarenta mil reais) em apenas um traje para o carnaval, fora a ajuda financeira que elas poderiam disponibilizar para a comparsa na produção de seu carro alegórico. Era um posto muito privilegiado numa comparsa, e que dificilmente era alcançado por meninas que não fossem de famílias de classe média alta da cidade.

O segundo posto de maior investimento numa comparsa era o de madrinha de bateria (“madrina”). Elas desfilavam em frente às baterias das comparsas cumprindo um papel similar às rainhas de bateria do carnaval brasileiro. Em suma, elas se

⁷⁸ No início de 2013, a cotação do real para o peso estava, aproximadamente, na proporção de um real para três pesos. Usaremos essa cotação aproximada ao detalharmos os valores que nos foram relatados durante a pesquisa.

apresentavam em frente as suas orquestras percussivas ao longo da avenida. Diferente do que ocorre nas Escolas de Samba brasileiras, a madrinha era quesito julgado no regulamento de Libres. Seu investimento em fantasia também era vultoso, não raro uma fantasia poderia custar sessenta mil pesos ou pouco mais (cerca de vinte mil reais). Como a madrinha desfilava no chão e nunca em alegoria, seus gastos não se desdobravam em alegorias e em grandes esplendores adornados por centenas de plumas que eram fixados nelas, como no caso das rainhas da comparsa.

A comparsa ainda trazia duas destaques infantis que correspondiam aos mesmos postos de rainha e madrinha adultas em cada comparsa: a “reinita”, que vinha noutra carro alegórico específico e exclusivo para ela, o “tronito, geralmente com temas infanto-juvenis possíveis de serem desdobrados a partir do tema da Escola; e a madrinha, as madrinhas de bateria mirins que vinham junto com a madrinha adulta em frente à bateria. Essas meninas tinham de oito a doze anos, e também confeccionavam fantasias de alto custo, que se nivelavam aos trajes das rainhas e madrinhas adultas proporcionalmente.

As demais destaques de chão desfilavam em grupos e também eram avaliadas num único quesito de julgamento. Esse grande número de destaques com fantasias de luxo abria espaço para uma mão de obra especializada em Libres, os carnavalescos fabricantes dessas peças sofisticadas e seus ateliês de produção de carnaval.

4.3.1. Sebastián Quiroga: a arte dos detalhes

Sebastián Quiroga nasceu em Paso de Los Libres, mas atualmente vivia em Buenos Aires onde trabalhava como designer de moda. Sua paixão pelo carnaval desde a infância resultou no seu sucessivo interesse e na sua busca por inserção nos barracões das comparsas librenhas. Dedicou-se por longos dez anos como carnavalesco da Zum Zum quando ainda era morador da cidade. Foram três títulos conquistados nesse período. Naquela época, ele chegou a ser o principal responsável pela criação e coordenação da produção dos cinco carros alegóricos da Escola, assim como das confecções das fantasias dos mais de trezentos componentes da agremiação, um trabalho de imensa responsabilidade e de grandes proporções. Há três anos afastado de sua comparsa, devido à eleição de uma nova diretoria que o retirou do cargo, Sebastián começou a confeccionar fantasias por encomenda para destaques de luxo, independentemente da agremiação, sendo considerado um dos melhores carnavalescos

de Libres. No ano de 2013 ele confeccionou quatro fantasias, sendo uma de destaque de chão, uma de rainha mirim e duas fantasias de rainha: das comparsas Carumbé e Tradición. Em 2014, foram no total seis fantasias de destaques, entre as de chão e de carros alegóricos.

Desde os meses de inverno, Sebastián já começava a receber as encomendas de fantasias para o carnaval. Em Buenos Aires ele iniciava seu trabalho para Paso de Los Libres. A primeira fase era de desenvolver o projeto dos modelos de acordo com a personagem que sua cliente iria desempenhar no enredo da comparsa do próximo desfile. Sebastián recebia as medidas da destaque e traçava os primeiros desenhos da fantasia. Ao desenhar, ele já analisava as ideias de cores, materiais (sabendo das propriedades de cada um), o uso de qual técnica escolheria para a confecção e o investimento proposto pela cliente que limitava seus gastos em cada fantasia. A partir daquele momento, o trabalho de confecção era iniciado com a compra dos materiais e a escolha de substitutos de acordo com o preço, a falta do material ou o efeito planejado, o que poderia impor as pontuais readequações do projeto inicial.

Na pequena fábrica da marca de vestuário de alta costura que ele trabalhava, sua principal ocupação o aproximava ainda mais do universo do carnaval. Sebastián recebia os cortes desenhados e já fabricados pelos estilistas da marca. Ele era o responsável pela finalização das peças, pelos adereços que seriam aplicados e os acessórios finais que iriam arrematar cada peça da coleção (segundo ele, nunca passava de cinquenta peças cada modelo). Ele passava maior tempo fora da fábrica, pesquisando e conhecendo recursos do mundo da moda, novidades no mercado, buscando os melhores preços e os materiais que seriam usados nas confecções da marca. O carnaval lhe rendia um ganho extra. Seu apartamento no bairro da Recoleta em Buenos Aires se assimilava a um ateliê dado seu grande acúmulo de materiais para carnaval, fantasias montadas e usadas ocupavam quase todas suas dependências. Ele considerava o desfile das comparsas e Escolas de Samba sua maior paixão, já que vivia o ano inteiro pensando, elaborando projetos e produzindo carnaval. Para superar suas saudades da folia ao longo do ano, Sebastián e seu irmão Jorge (que morava com ele e o ajudava nos trabalhos de carnaval) ouviam sambas-enredos, assistiam desfiles pela internet e se informavam sobre a festa com as notícias do carnaval carioca e da região dos Pampas nas mídias especializadas. Sempre que podiam, debatiam sobre os meandros e detalhes dos desfiles e das agremiações para o estranhamento dos amigos de Buenos Aires,

completamente distantes e alheios ao mundo do samba e do carnaval de Libres e do Brasil, temas que eram muito pouco conhecidos na capital da Argentina.

Quando chegava o verão, Sebastián viajava quase todos os finais de semana para Paso de Los Libres, além de passar suas férias nessa cidade para a continuação dos seus trabalhos na confecção das fantasias. Ele montava um ateliê improvisado na casa de sua mãe, ou quando a fantasia era composta por grandes esplendores (normalmente das rainhas ou destaques dos carros alegóricos), ele conseguia emprestado um galpão que ficava aos fundos da loja Augúrio's de Norma Jurado. Sebastián havia sido um dos primeiros e fiéis clientes de Norma na compra de materiais para carnaval quando ela ampliou seu negócio anos atrás. Nos momentos de crise do país, a moeda argentina se desvalorizava em relação ao dólar e ficava ainda mais caro e difícil encontrar materiais importados para seus trabalhos, mesmo na capital federal. Ele sempre comprava todo o seu material de carnaval em Buenos Aires diretamente com os importadores, já que a diferença de preços para os mesmos encontrados em Libres era significativa. Um rolo de strass de dez metros de boa qualidade custava cerca de duzentos e quarenta pesos na capital, para quatrocentos pesos em Libres. Assim, o único material que ele comprava diretamente com a Norma eram as plumas e penas, adereços que ele não conseguia levar a Libres devido as suas dimensões e as danificações que costumavam gerar durante o transporte, além dos trabalhos específicos realizados em Libres no beneficiamento das plumagens que as davam maior qualidade.

Do desenho no papel Sebastián passava a trabalhar nos tecidos. Para que cada lado da peça ficasse idêntico, Sebastián trabalhava como num espelho, ele fazia metade do desenho, e o outro lado era copiado a partir de um papel carbono. O trabalho era muito minucioso e detalhista. Com um tecido chamado “turbenizado”, ele começava a colar as pedras e adereços e modificar o desenho. Passava a pensar em novas soluções práticas no momento da confecção, aprimorando o projeto inicial com novos adereços e adornos não planejados.

A confecção da parte superior da fantasia, a “cabeça”, era um pouco diferente. Sebá desenhava a estrutura em arame para ser decorada e levava para um “aramista” ou “ferreiro”, como os profissionais que trabalhavam com as armações eram chamados. Ele desenhava a lápis a estrutura almejada de frente, e depois mais uma vez de perfil, considerando as camadas de adornos que ele pediria para o ferreiro. Depois do arame pronto começava a fase de forração da peça, para posteriormente, a decoração com as pedrarias e os objetos de brilho. Carnaval para Sebastián era representado pelo luxo e

exigia materiais caros para dar o “brilho” que ele buscava. Senão, como ele dizia, era “melhor ficar vendo o carnaval da tribuna”. Como era bastante detalhista e zelava pelo seu prestígio em Libres, ele exigia materiais com boa qualidade para confecção, ao contrário, na falta de condições materiais para produzir, preferia nem negociar o valor que seria pago pela sua mão de obra.



IMAGEM 17 – Sebastián Quiroga e uma cabeça de fantasia de destaque de sua confecção.

O processo completo de produção de apenas uma fantasia poderia durar semanas de confecção. No seu apartamento em Buenos Aires ele poderia trabalhar de duas a quatro horas por noite nas suas horas livres. Em Paso de Los Libres, não raro ele passava de dez a doze horas no seu ateliê, junto com sua equipe de trabalho (Jorge, Federico, Miguel). Nas semanas que antecediam o carnaval, o trabalho poderia durar até dezoito horas por dia, com pausas apenas para as refeições e para o descanso do grupo. Uma fantasia de destaque completa incluía o maiô ou o biquíni (a parte do corpo), os esplendores nas costas, de cabeça, as botas e os acessórios, como os braceletes e colares adornados da mesma forma (para manter o conjunto harmônico do traje).

Seu principal método de trabalho era a colagem de pedras muito pequenas, normalmente as de tamanho menor dos catálogos. Com o uso de uma agulha, ele mergulhava num recipiente de cola fria e aplicava no tecido onde cada pedrinha seria ajustada com o auxílio de um pequeno alicate. A cola quente de silicone só era utilizada em materiais de tamanhos maiores, para a fixação de plumas e penas em áreas onde era mais indicada a manipulação da pistola, como nos arames e ferros. Em 2013 era apenas o segundo ano que a equipe de Sebastián havia adotado o uso recorrente da cola quente,

anteriormente era somente utilizada a costura com linha e agulha. A cola quente adaptada para o contexto de produção de Libres deu maior agilidade no processo da fixação dos adereços, por isso sua adoção recente por Sebastián.

Nos carnavais brasileiros, as técnicas utilizadas para o fabrico de objetos carnavalescos, entre fantasias e alegorias, preferiam a utilização de materiais de tamanhos grandes, a utilização de adereços de acetato e o uso indiscriminado da cola quente (principalmente pela sua praticidade e facilidade de reprodução de moldes). Em Libres, as técnicas de fabrico de fantasias e alegorias optavam por materiais muito pequenos, e pela utilização de materiais de maior qualidade, devido a sua durabilidade e melhor fixação. Ao invés de um ou dois desfiles por carnaval, como no caso brasileiro, se desfilava quatro vezes em Libres com a mesma fantasia, o que realçava a necessidade da maior resistência dos materiais e das técnicas de colagem e confecção, já pré-avaliadas no projeto inicial.

Os adereços eram aplicados com tamanha precisão que era possível acompanhar o desenho, as trocas de cores e os detalhes idênticos num olhar atento nas duas faces de cada peça, onde tudo era repetido quase microscopicamente. O rigor do olhar do artesão o fazia perceber os pequeníssimos erros nas aplicações de cores, a falta de materiais em ambos os lados, o que somente poderia ser avaliado com uma análise apurada e bastante detalhista de cada parte da fantasia, numa forma de produção para se olhar de muito perto e com muita atenção. Os defeitos nas colagens, as graduações de cores e de efeitos em cada peça seriam impossíveis de serem percebidos de longa distância, como nos dias do uso da fantasia nos desfiles no sambódromo. Os librenhos analisavam e consagravam seus trajes de maior impacto no carnaval muito antes dos desfiles. Os trajes eram vistos e manuseados não só pelos seus donos, assim como pelos familiares, vizinhos, componentes das comparsas e não raro eram levados aos programas de televisão e apresentados pelos seus proprietários para as audiências⁷⁹. Os objetos carnavalescos, notavelmente as fantasias das destaques, eram objetos de consagração e de alto valor simbólico para seus fabricantes e usuários.

⁷⁹ O canal Telediez de uma emissora local tinha um programa dedicado ao carnaval de Libres, “El Magazine do Carnaval” comandado pelo jornalista Ignacio Villanueva. Ele era bastante assistido pelos sambistas na cidade por entrevistar os principais personagens do carnaval local e dar notícias sobre as comparsas e os desfiles. Fui um dos entrevistados em um dos programas gravados, e as perguntas que respondi na época ressaltavam meu olhar de pesquisador brasileiro sobre o carnaval de Libres. O fato de ser brasileiro era um valor em si que me dava um prestígio antecipado nos julgamentos que me eram requisitados, já que o Brasil era o país de nascimento do samba e o modelo paradigmático para o carnaval baseado nas agremiações que os grupos de Libres admiravam.

Utilizamos as reflexões de Daniel Miller (2013) sobre a objetificação dos indivíduos promovidos pela cultura material nas sociedades. A ideia era não reduzir as coisas produzidas pelas sociedades às relações sociais ou às representações simbólicas das ações, valores e identidades pessoais como nas análises da semiótica. Ao tentar romper com a superficial separação entre sujeito e objeto numa releitura da teoria da dialética de Hegel, o autor pretendia demonstrar como as coisas continuavam sendo resultados, assim como as causas das ações sociais, num processo dinâmico entre a elaboração de um costume, instituição ou coisa pela sociedade, e a recriação da sociedade por esses objetos que também a determinavam. Em suma, “os objetos nos fazem como parte do processo pelo qual os fazemos” (p.93).



IMAGEM 18 – Detalhe do esplendor de cabeça.



IMAGEM 19 – Bustiê adornado com pedras.



IMAGEM 20 – Sapato decorado por Sebastián.

As fantasias ou trajes de luxo em Libres eram marcantes na cultura carnavalesca local pela devoção que causavam e pelo apreço que se gerava na vida social dos librenhos. A qualidade dos desenhos, a minuciosidade, o desperdício de tempo de fabricação e do alto investimento divulgado transformavam essas coisas em objetos de espetáculo público e de alta valorização pessoal dos seus portadores. Os trajes carnavalescos em Libres elevavam o status social do proprietário e criavam também uma nova condição do indivíduo ao ser reposicionado na escala de importância

social para além do ciclo temporal carnavalesco, depois da apresentação dos objetos e seus usuários no sambódromo, o local de contemplação pública anual.

O sambódromo construído em Paso de Los Libres teve seus primeiros desfiles em fevereiro de 2013. No ateliê de Sebastián era preparado seu mais importante trabalho do ano: a fantasia da rainha da Carumbé, com um grande esplendor em ferro e plumagens que seriam engatados no carro alegórico a ela destinado. A equipe de Sebastián participava de toda a preparação das partes da fantasia nas noites de desfile, desde a montagem na alegoria na concentração até a desmontagem da fantasia na dispersão após o desfile no sambódromo.

Para Sebastián, o novo sambódromo de Libres deveria estimular o crescimento da qualidade do espetáculo. O primeiro efeito seria mudança de perspectiva do olhar do público nas arquibancadas, agora mais distante e com a visão de cima para baixo da avenida, o que poderia ocasionar um redimensionamento das alegorias e fantasias, uma adequação dos tamanhos e do uso de materiais pelos carnavalescos. O segundo efeito, e não menos importante, seria a diminuição dos gastos da Prefeitura com montagem e desmontagem das arquibancadas para o evento, podendo assim, fazer com que o subsídio da Prefeitura destinado às comparsas fosse concentrado no espetáculo artístico e menos na necessidade de recursos para a construção de uma infraestrutura provisória. Em 2013, os ingressos para o carnaval de Libres custavam de oitenta a cem pesos por pessoa nas arquibancadas populares, e setecentos e cinquenta pesos em algum dos camarotes (ainda nos espaços de montagem provisória)⁸⁰. Era um preço considerado alto para os librenhos, considerando que eram quatro noites de desfiles.

A pista do sambódromo tinha pouco mais de quatrocentos metros de extensão. No final dela à esquerda, na chamada dispersão dos desfiles, um pequeno prédio de andar único havia sido construído no intuito de instalar o Museu do Samba da cidade, que ainda não estava estabelecido. Mesmo a pista de desfiles sendo distante do Centro da cidade, um grande público se dirigia ao local do evento e lotava as dependências das quatro arquibancadas construídas nas noites de festa. A região do sambódromo era pouco povoada. Eram grandes lotes de terrenos baldios, quartéis militares e vias de acesso a bairros e avenidas mal conservadas. As ruas adjacentes ao sambódromo nas

⁸⁰ Cerca de trinta reais para as arquibancadas e duzentos e cinquenta reais para os camarotes naquela época.

noites das comparsas viravam estacionamento de carros particulares⁸¹. Antes de iniciar o desfile se formavam longos congestionamentos devido ao trânsito intenso de carros e pedestres e os bloqueios das vias para a chegada dos carros alegóricos.

Os barracões das comparsas ficavam na mesma região, eles eram galpões antigos utilizados para a preparação das alegorias a cerca de dois quilômetros do local dos desfiles. As alegorias eram de médio porte, não passavam de dez a doze metros de comprimento e quatro ou cinco de altura. Elas eram empurradas para o sambódromo por caminhonetes e tratores para a área de concentração dos desfiles, a área de preparação das comparsas. Tanto a área de concentração quanto a dispersão não tinham recebido o mesmo tratamento dado à pista de desfiles. Em ambos os espaços não havia asfalto, muitos buracos no chão batido causando perigosos desníveis e uma iluminação precária. Existiam poucos banheiros e nenhuma área prevista como camarim para a preparação das destaques, o que atrapalhava bastante a preparação das alegorias e dos componentes para o desfile.

A concentração e a dispersão eram cercadas e guardadas por portões e seguranças, que tentavam restringir a entrada dos não desfilantes para a melhor organização dos desfiles. Nos fundos das arquibancadas, uma via de acesso também bastante irregular, escura, com muito mato e pouca sinalização para a entrada dos espectadores. Quando chovia a situação se tornava ainda mais precária, além da lama que prejudicava o entorno do complexo, ficava ainda mais difícil para as agremiações levarem suas alegorias dos barracões à concentração, causando avarias e perdas de qualidade nos adereços confeccionados pelas comparsas.

Dentro do sambódromo, o público que prestigiava a festa era animado e muito caloroso. Entre uma e outra comparsa os espectadores não eram impedidos de avançar sobre a pista, caminhar entre uma e outra arquibancada, e brincar com os sprays de espumas. Uma das atividades preferidas dos librenhos no carnaval, sobretudo os jovens, era brincar com os tubos de espuma que eram vendidos largamente. Durante os intervalos dos desfiles nas arquibancadas, as espumas eram esparramadas nas vítimas escolhidas ou lançadas ao léu. Durante os desfiles, os jogos de espumas ainda eram ainda mais intensos, e os desfilantes das comparsas também podiam tomar banhos de espuma quando se aproximavam do público, mesmo com a separação das grades. Era

⁸¹ Para quem conhece os desfiles da cidade de Porto Alegre, as características e o entorno da região do sambódromo de Paso de Los Libres se aproximavam do que era encontrado Complexo Cultural do Porto Seco, o sambódromo da capital do Rio Grande do Sul.

impossível não tomar um bom banho de espuma no carnaval de Libres, porque ela vinha de todos os lados, e eram centenas de pessoas portando tubos e mais tubos de espuma que eram lançadas para cima nos momentos de clímax de cada apresentação, normalmente a passagem na pista. Segundo Jorge e Federico da equipe de Sebastián, o jogo de espuma era uma tradição do carnaval de Libres, principalmente depois da proibição do lança perfume que era prática comum no passado. Os jogos de espumas serviam aos jovens como uma brincadeira jocosa e de aproximação e de conflito entre grupos (como nos jogos de disputa do entrudo nos carnavais de outrora).

As comparsas contavam com torcidas identificadas com cores, camisetas, boinas, faixas, hinos, palavras de ordem e bandeirolas de cada comparsa, muito próximas ao formato das hinchadas, as torcidas dos clubes de futebol argentino. As cores vermelhas da Carumbé e verde da Zum Zum se destacavam nas tribunas e camarotes. A animosidade da rivalidade entre a Zum Zum e a Carumbé restringia a possibilidade de manterem os grupos muito próximos nas arquibancadas. Quando a sua comparsa de preferência entrava na pista, os grupos identificados deliravam, vibrando e entoando cânticos próprios e o samba-enredo, pulando euforicamente e sem parar, numa forma de apoio e de torcida que não era encontrado no carnaval de Escolas de Samba brasileiro. A passagem da bateria era o momento ápice da festa, quando a arquibancada literalmente balançava com a agitação dos torcedores que pulavam e cantavam o samba-enredo efusivamente.

A rivalidade entre as duas maiores comparsas podia acabar em provocações, brigas e alguns desentendimentos entre os grupos de jovens que as lideravam. Assisti alguns enfrentarem nas arquibancadas no andamento dos desfiles das rivais. Existiam turmas de “zum zuneiros” e de “carumbeceros” que se encontravam na época do carnaval e utilizavam como pretexto a identificação de suas comparsas nos comuns desentendimentos. Algumas vezes o encontro poderia acabar em brigas entre turmas rivais. As rugas do presente eram consideradas apenas pequenos conflitos ante as brigas generalizadas, quebra quebras e as arruaças que faziam parte das narrativas de um passado distante, rememorando a rivalidade exacerbada nas histórias que enfatizavam o radicalismo das torcidas no carnaval. Experiência próxima à conformação das identidades masculinas nos torcedores dos clubes de futebol na Argentina na ideia de ter o “aguante”: as formas de atuar e ser reconhecido nas condutas agressivas de um coletivo, identificado por uma instituição em competição, que

conformava e justificava as práticas nos excessos emocionais e violentos dos indivíduos participantes (Zucal, 2005).

A apuração do carnaval de Paso de Los Libres era outro momento de grande importância e expectativa. Ela acontecia na Prefeitura Municipal e levava horas de discussão sobre as regras, impedimentos, trâmites nos recursos apresentados e trocas de acusações da parte das diretorias entre si e contra as comissões de julgamento organizadas pela própria Prefeitura. Em 2014, novamente foram contratados jurados brasileiros. Dois grupos independentes de Uruguaiana foram divididos em duas cabines nas quatro noites de desfiles. Um deles era o grupo da comissão de carnaval da Prefeitura, o outro era o grupo de jurados organizado pela Liga das Escolas de Samba de Uruguaiana, entidade afastada do evento nessa cidade. As rádios locais davam grande destaque para os “escrutínios” (como chamavam a apuração), e ficavam horas transmitindo ao vivo as longas jornadas de disputa entre a comissão de Libres e as diretorias das comparsas, nas tardes que se alongavam para as noites de espera pelo resultado final. Todo o processo muitas vezes durava pelo menos oito horas de tensão.

Os principais temas de discordância e bate boca generalizado eram algumas regras da pontuação nos quesitos que se decidiam na hora por recursos, que se somavam às denúncias de compra de jurados e de infrações no regulamento que causariam a perda de pontos, muitas vezes registradas com fotos pelos adversários. Tudo era transmitido pelas rádios locais e fazia parte do espetáculo. Grupos de torcedores sempre se aglomeravam na praça central em frente à Prefeitura aguardando o resultado, e se preparavam para a posterior festa nas ruas do centro da cidade em caso de vitória. A comparsa campeã viraria a madrugada de domingo para segunda-feira em festa pública.

Os critérios de julgamento e a soma das notas divulgadas com as parciais do resultado eram extremamente confusos. Os catorze quesitos de julgamento se dividiam em subquesitos⁸². Dependendo do quesito, existiam de três a cinco subquesitos. Cada um desses subquesitos recebiam notas de nove a dez, com a possibilidade de números

⁸² Quesito “Comissão de Frente” (subquesitos: fantasia, harmonia, dança e proporção de quadro); mestresala e porta-bandeira (fantasia, harmonia, dança); grupos de bailes adultos (fantasia, harmonia do conjunto, animação e proporção de quadro); grupos de bailes infantis (fantasia, harmonia do conjunto, animação e proporção de quadro); enredo ou tema (originalidade, desenvolvimento e evolução); rainha da instituição (beleza, elegância, fantasia); rainha da instituição infantil (beleza, elegância, simpatia); madrinha de bateria adulta (elegância, fantasia, dança); madrinha de bateria infantil (elegância, fantasia, dança); bateria ou escola de samba (harmonia, ritmo, cadência, afinação, equalização); samba-enredo (melodia, letra, interpretação); destaques adultos (originalidade, concepção, efeito, harmonia do conjunto); destaques infantis (originalidade, concepção, efeito, harmonia do conjunto); abre-alas, tronos e carros alegóricos (plástica, concepção artística, originalidade, finura).

fracionados em casas decimais (como 9,5 ou 9,9, por exemplo). E cada um desses subquesitos era avaliado por dois jurados (um em cada uma das duas cabines ao longo do sambódromo), separadamente, em cada uma das quatro noites de desfile. Tudo era somado. No final das mais de quatro horas de locução de notas, a comparsa que atingisse o maior número de pontos seria considerada a campeã.

4.3.2. Maxi Verón: dos desenhos e arames aos trajés de luxo

Aos vinte dois anos de idade, Maxi Verón era o principal figurinista de toda a comparsa Zum Zum de Paso de Los Libres. Trabalhando junto com o carnavalesco Mario Rodríguez, o Maruky, que dividia com ele a pesquisa de enredo e a escrita da sinopse, ele tinha a tarefa de produzir ao longo do ano os desenhos dos cerca de setenta destaques, das doze alas da Escola e dos projetos dos carros alegóricos.

Maxi havia começado cedo no carnaval. Aos dez anos de idade, com alguns familiares, ele conheceu o barracão de confecção das alegorias da comparsa de preferência de toda sua família, a Carumbé. Sua irmã desfilava na Carumbé infantil (a Carumbecitos) desde os anos 2000, e ele já ficava atento ao bordado e a preparação da fantasia feita por sua mãe. Ele tinha um tio chamado Valentín que desfilou por muitos anos pela bateria da Carumbé, e que faleceu no ano de 2002. Sua família preparou uma homenagem no carnaval seguinte para o tio, e Maxi confeccionou sua própria fantasia para seu primeiro desfile. Naquele ano, o carnaval de Libres passou por uma reformulação depois da forte crise econômica que afetou a Argentina, o que fez com que os desfiles de 2002 fossem cancelados pelo não pagamento do subsídio público oferecido anualmente pela prefeitura. Em 2003, os desfiles das comparsas infantis foram integrados aos desfiles adultos, como estavam até hoje. Por isso, a Carumbé anexou num dos seus setores de desfile a Carumbecitos, assim como a Zum Zum fez com a Zum Zunitos. As comparsas adultas e infantis viraram uma só agremiação, sendo que os quesitos de julgamento foram integrados. A Tradición, a terceira comparsa do primeiro grupo de Libres, fez seu primeiro desfile entre as maiores naquele ano, seis anos depois de sua fundação.

Em 2004, Maxi começou a desenhar como exercício por conta própria, tentando reproduzir os desenhos de fantasias que ele via nos ateliês da cidade. Ele ainda não apresentava seus desenhos para a comparsa. Nos domingos à tarde nos meses antecedentes ao carnaval daqueles anos, ele pedia para participar da confecção de

fantasias no ateliê do barracão da comparsa. Em 2010 ele foi incentivado por Carlitos, o carnavalesco da Carumbé na época, para desenhar a sua fantasia para o desfile e de sua mãe. Quando ele apresentou seus desenhos, o carnavalesco ficou atônito com a habilidade que via nos riscos do menino. Convidou-o para auxiliá-lo na tarefa de desenhar toda a comparsa no mesmo ano. Em 2011, ele ajudou a produzir o esplendor fixado no carro alegórico da rainha da comparsa, sua primeira parte de fantasia confeccionada sem ser a própria.

A partir do carnaval de 2012, Maxi deixou de desfilar como passista da Carumbé. Montou um ateliê e começou a receber as primeiras encomendas de fantasias para confecção. Para o mesmo carnaval, ele foi contratado pela Tradición para desenhar toda a agremiação, seu primeiro grande trabalho. No carnaval posterior, a Carumbé abriu um concurso para escolha do enredo e da pesquisa, e o projeto de desfile com todos os desenhos de fantasias e alegorias. Ele perdeu a competição interna para o mesmo Carlitos, e ao deixar a comparsa, achava que ficaria afastado por um longo período da festa. Em poucas semanas a Zum Zum, a tradicional rival da Carumbé, o convidou para trabalhar com Maruky, ambos dividindo desde os trabalhos de pesquisa e de elaboração do enredo aos desenhos. Ele se concentraria no desenho das fantasias e alegorias da comparsa, e pegaria encomendas para confecção de fantasias de destaques conforme a procura dos componentes da própria Zum Zum. Maruky ficaria com a confecção dos carros alegóricos e dos grupos de bailes da comparsa (as alas).

No carnaval de 2014 conheci Maxi através do contato feito por Norma Jurado da loja Augúrio's. Fui convidado para conhecer o seu ateliê de fantasias na sua casa, onde ele confeccionava oito fantasias para destaques de luxo, sete para a Zum Zum, e uma que ele havia feito para uma amiga, que era a madrinha de bateria da Carumbé, Analía Gonzáles⁸³. Numa casa bastante simples de um bairro periférico da cidade, Maxi trabalhava com seu cônjuge Cristhian nas encomendas de fantasias e de estruturas de ferros (os arames) para o carnaval de Uruguaiiana. O carnaval de Libres já havia passado, e nas quatro semanas posteriores a ele, muitos ateliês na cidade produziam para o carnaval do lado brasileiro, passando a ponte internacional.

A pequena sala se abria depois da entrada da porta, e aos fundos, uma cozinha havia sido improvisada com uma bancada para soldagem. Arames, ferramentas, botijão de gás, tubo de gás oxigênio concentrado e maçarico faziam parte dos apetrechos do

⁸³ A madrinha de bateria da Carumbé de 2014 será apresentada no capítulo 6.

lugar. As estruturas de arame que eram a base das fantasias prontas eram deixadas na sala e no único quarto, além de alguns desenhos feitos por ele. Fantasias completas que foram usadas nos desfiles librenhos estavam com eles para retoques ou possibilidade de aluguel para o carnaval de Uruguiana, como cabeças e esplendores.

Maxi servia mate para os visitantes e clientes que entravam e saíam de sua sala atrás de novidades sobre as encomendas, busca por materiais em falta ou contratação de novos serviços. A televisão ficava ligada com os telejornais argentinos e os canais brasileiros; as novelas eram assistidas e faziam enorme sucesso na fronteira com o Brasil, assim como as transmissões do carnaval carioca que nunca coincidia com o último dia de desfiles de Libres, com o risco de muitos sambistas preferirem ficar em casa para ver o mais esperado evento brasileiro. Os librenhos interlocutores dessa pesquisa assistiam os desfiles do Rio de Janeiro todos os anos pela televisão, quando não viajavam ao Rio de Janeiro para realizar o sonho de estar na Sapucaí.



IMAGEM 21 – Maxi Verón e um biquíni (parte inferior) por ele adornado.

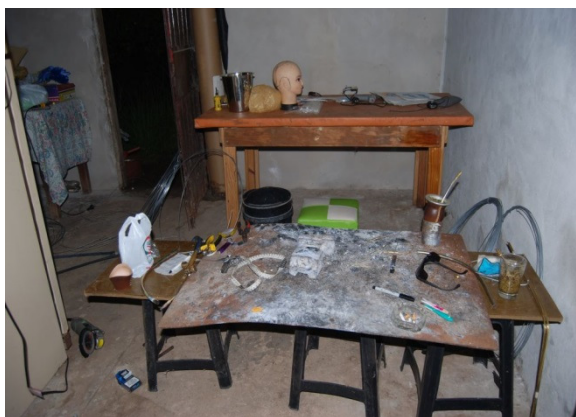


IMAGEM 22 – Espaço de trabalho no ateliê de Maxi.



IMAGEM 23 – Desenho de uma destaque de chão realizado por Maxi Verón.

Durante o período de pós-carnaval de Libres muitos artesãos agora se concentravam na produção de armações de ferro, estruturas para fantasias como os esplendores e as cabeças compradas pelas brasileiras. Posteriormente, a confecção da fantasia se dava nas costureiras e aderecistas no Brasil. Maxi considerava que em

Uruguaiana não se tinha muitos bons artesãos que trabalhavam com ferros, e que a expertise acumulada em Libres no trabalho com as destaques fazia com que a complexidade do desenho, o tamanho das peças e a técnica utilizada por eles fossem consideradas bem superiores por aqueles que buscavam o serviço. No Brasil, as fantasias das destaques utilizavam menos ferro que em Libres, normalmente não se tinham as tornezeleiras e os braceletes das fantasias argentinas, nem as cabeças altas e as coroas. Por isso, uma aparente simplicidade nos desenhos em relação ao fabricado em Libres, que enfatizava a riqueza e o requinte excessivo nos ornamentos em materiais considerados de luxo, socialmente muito valorizados (principalmente as pedras, o strass e a plumagem).

Maxi tinha autorização da maior parte de suas clientes de receber o desenho da estrutura de arame da fantasia e adaptá-lo de acordo com suas ideias e soluções técnicas. Quando era ele mesmo que desenhava e projetava a estrutura de ferro e a fantasia, tudo ficava mais fácil. Ele elaborava o projeto idealizando a quantidade de materiais que ele iria dispendar, a dificuldade da execução do desenho, a qualidade dos materiais e o preço final para a sua cliente dependendo do investimento que era desejado. Para uma estrutura de arame de uma fantasia de destaque considerada complexa, ele gastaria de um dia a dois de trabalho e cobraria de mil pesos a um mil e quatrocentos (cerca de trezentos e cinquenta a quinhentos reais). Um trabalho mais simples levaria um dia de trabalho e custaria cerca de oitocentos pesos (quase trezentos reais) para a confecção apenas da estrutura de ferro. Em 2014 ele havia feito sete estruturas de arame, e quando eu o visitei, ele estava confeccionando arames para uma destaque da Cova da Onça, outra dos Rouxinóis, e uma terceira destaque de carro alegórico da Ilha do Marduque.

Ao longo de um ciclo carnavalesco, Maxi começava o trabalho de pesquisa do enredo e desenho das alas, fantasias e alegorias da Zum Zum por volta do mês de maio e finalizava em novembro. Em agosto as clientes recebiam os desenhos e começavam a encomendar as primeiras fantasias para confecção completa, estrutura de ferro, tecidos e adereçamento. O figurinista fazia apenas uma pequena parte das fantasias que eram por ele desenhadas. Ele elegia os desenhos de acordo com a capacidade de realização e de investimento financeiro de cada destaque. Existiam alguns critérios para a escolha:

“Eu ia pegando nota das pessoas que me pediam desenho, que é gente que sempre desfilou na Escola, na Zum Zum. E daí eu sabia que, por exemplo, este ano a Zum Zum me falou para levar uma linha de desenhos bem luxuosos. Que eu tinha que cuidar isto. Então eu sabia a quem eu poderia dar o desenho caro, e a

quem eu poderia dar um desenho mais econômico, assim. Eu que estou há dez anos eu conheço quem tem gosto para fazer uma fantasia e quem não. Tem gente que tem muito dinheiro e não tem gosto. Ou manda fazer uma fantasia com outra pessoa, aí eu conheço esta outra pessoa, que não tem condições da fantasia sair parecida ou igual ao desenho. Então, aí eu decido baixar o nível do desenho um pouquinho para que a outra pessoa consiga fazer⁸⁴” (Entrevista com Maxi Verón em 17 de fevereiro de 2014).

Esses critérios de escolha das interessadas baseados nas suas condições de cumprirem com o projeto do desenho, o investimento financeiro e a questão do gosto pessoal das destaques, faziam com que o trabalho de confecção de fantasias de luxo tivessem alguns limites. O jovem artesão tinha que dominar um amplo espectro de relações sociais depois da elaboração do papel, desde as disputas de posições e desenhos entre as destaques, quem poderia cumprir com o planejado no desenho, o uso e a existência de materiais alternativos, a capacidade de investimento da interessada e a indicação das melhores costureiras hábeis para confeccionar cada projeto.

Nos últimos cinco anos, o carnaval das comparsas de Libres vinha se aproximando cada vez mais do carnaval das Escolas de Samba brasileiras. Segundo Maxi, existiam dois fatores que faziam com que as agremiações librenhas se reformulassem no sentido de se aproximarem cada vez mais da forma artística brasileira baseada no Rio de Janeiro: a readequação dos temas em enredos e a maior presença de alas nas comparsas.

Em muitas cidades carnavalescas na província de Corrientes, as comparsas desenvolviam carnavais na mesma forma que Libres fazia até bem pouco tempo atrás. A agremiação definia um tema para o carnaval seguinte, que era uma ideia simples que remetia a um conjunto genérico de fantasias ou conceitos padrões sobre ela. Por exemplo, o tema “circo” poderia vir com destaques e alas com fantasias de palhaços, trapezistas, mágicos e equilibrista. Quando o tema era sobre o “Egito” apareceriam referências às esfinges, pirâmides, Cleópatra, pajens e divindades da Antiguidade.

A virada do tema para o enredo narrativo chegou em Libres recentemente. Como acontecia nos carnavais das principais Escolas de Samba brasileiras, o enredo era uma pesquisa mais aprofundada, com a necessidade de se apresentar uma narrativa encadeada e coesa em que a agremiação contaria com início, meio e fim uma história com sequência lógica e temporal coordenada nos elementos plástico-visuais que se

⁸⁴ Assim como Norma Jurado, Sebastián Quiroga e Maxi Verón falavam um portunhol bastante fluente e compreensível. Na transcrição das entrevistas desse capítulo, procurei fazer uma direta e livre adequação de sua fala para o português no sentido de padronizar o texto na mesma língua.

desenrolariam ao longo do desfile. Quando em 2014 a Zum Zum fez uma homenagem à cidade histórica de Yapeyú (próxima a Libres), Maxi e Maruky fizeram uma visita àquela cidade e buscaram referências em livros e personagens do município para desenvolverem uma narrativa. O enredo tinha como protagonista um filho de imigrante espanhol que refundou o povoado, Yapeyú era uma antiga missão jesuítica. A sinopse do enredo citava a história da missão jesuítica na beira do rio Uruguai, o aniquilamento indígena com a morte de quarenta mil nativos nas guerras contra a metrópole, a posterior refundação a cidade por colonos portugueses e espanhóis. Por fim, o nascimento do filho ilustre do município, San Martín, herói militar envolvido na independência da Argentina contra a Espanha.

O bom desencadeamento da estrutura narrativa do enredo na comparsa só viria seguido da introdução de um bom número de alas com fantasias em grupos padronizados. A existência das alas possibilitava a melhor leitura do enredo por permitir a inserção de mais recursos plástico-visuais em relação às fantasias de luxo. Como já vimos anteriormente, a massiva presença de destaques com fantasias individuais de alto luxo fazia com que existisse uma restrição às alas com fantasias padronizadas por parte dos participantes das comparsas, o que ao mesmo tempo, não permitia aos carnavalescos destrinchar o enredo da forma planejada. Com menor necessidade de luxo e menor restrição de uso de materiais, as alas eram fundamentais para que as narrativas nos desfiles funcionassem de forma engajada e processual. Os destaques não permitiam uma leitura apurada daquilo que deveria ser narrado (com raras exceções), já que o uso limitado a plumas, pedras e materiais para dar brilho, faziam com que essas fantasias tivessem formas muito homogêneas e uma drástica diminuição da capacidade interpretativa pelo observador.

Em Libres, os grupos de baile como eram chamadas as alas eram pouco expressivos no recente carnaval de 2010. E eram fantasias bem simples, normalmente biquínis adornados com lantejoulas com pequenos esplendores nas costas recheados de plumas. A ideia de um trabalho de confecção de alas com maior amplitude de materiais, criatividade e a busca pelo desenvolvimento da história era algo que havia sido iniciado há poucos anos. No carnaval de 2014, a Zum Zum conseguiu ampliar o número de alas para doze no total, nove alas de adultos e três alas infantis com cerca de doze a quinze componentes em cada grupo. Um número ainda muito pequeno se comparado às Escolas brasileiras, mas muito grande se considerarmos que a média anterior não chegava a um terço desse montante. Maxi apostava num aumento do interesse dos

librenhos em desfilarem em alas, o que para ele era um fato que acontecia nos últimos anos. Diferente das destaques, as alas tinham sua fantasia subsidiada pela Zum Zum. Os componentes apenas pagavam uma parte da fantasia, que depois deveria ser devolvida para que a agremiação fizesse uma reciclagem pensando nos próximos carnavais.

4.4. Julián e a “Sinfónica Nacional del Samba”: as baterias de samba em Libres

No primeiro dia de fevereiro de 2013, aconteceu em Uruguiana uma grande festa de confraternização entre baterias de agremiações das cidades carnavalescas vizinhas. A bateria “Galáctica” dos Rouxinóis recebeu em sua quadra, numa festa organizada por seu grupo, as duas maiores adversárias de Paso de Los Libres: a “Sinfónica Nacional del Samba”, o nome dado a bateria da Carumbé, e a “Facultad del Samba”, como era conhecida a orquestra percussiva da Zum Zum.

A noite festiva teve a abertura da anfitriã, e na sequência, a apresentação das duas baterias acompanhadas por seus cantores e músicos oficiais. Chamava à atenção a aproximação rítmica entre as três baterias, que apesar das diferenças sutis entre as partituras que compreendiam o repertório, a afinação e as formações de cada grupo, eram comuns para todas elas a forte influência das baterias cariocas. Começava pelos instrumentos utilizados e a origem de fabricação (em sua grande maioria marcas fabricadas no Rio de Janeiro), a organização musical dos grupos no número de ritmistas para cada tipo de instrumento, as convenções, bossas, cadência e levadas. As aproximações na sonoridade entre elas eram bastante perceptíveis, mais agudas que as próprias diferenças, mesmo aos ouvidos mais leigos.

A apresentação da Galáctica dos Rouxinóis foi observada a curta distância pelos componentes das duas comparsas com extrema atenção. Antes de suas apresentações, os ritmistas das comparsas librenhas, divididos entre os grupos de zum zuneiros e carumbeceros, debatiam sobre as técnicas e a performance de uma das melhores baterias de Uruguiana, como a bateria dos Rouxinóis era considerada. Muitos deles desfilavam em baterias de Uruguiana depois de encerrado o carnaval de Libres, e tinham bons relacionamentos entre os ritmistas brasileiros, o que os permitiam afinar vínculos de amizade e de trocas de saberes. Era fato bastante comum o convite de baterias brasileiras a librenhos que há muito tempo desfilavam nas Escolas de Samba de Uruguiana, fortalecendo o intercâmbio entre as baterias da fronteira.

Na abertura da apresentação da Carumbé, o grupo de diretores da bateria subiu ao palco para fazer uma homenagem à Galáctica. Foi presenteado ao mestre Alexandre, que representava toda a bateria brasileira, um quadro emoldurado em que as bandeiras das duas agremiações foram colocadas entrepostas lado a lado. O ato simbólico de união entre as duas agremiações foi seguido de um discurso emocionado de José Longhi, o intérprete da Carumbé, que saudou efusivamente a importância das baterias e do carnaval brasileiro: “o Brasil nos ensinou o samba”. E logo depois emendou, “Libres é muito orgulhoso de ser o primeiro lugar da Argentina que teve o samba e o carnaval”. Para os librenhos, o protagonismo da cidade no samba, que supostamente abriu as portas desse gênero musical para o carnaval no formato brasileiro em meados do século passado, era intrinsecamente ligado ao vínculo que eles desenvolviam nos encontros das Escolas de Samba e das comparsas, e entre os componentes das agremiações. As baterias eram os grupos das agremiações de mais forte aproximação e de trocas cultivadas entre os sambistas separados pela ponte e pelas duas nações vizinhas.

O primeiro diretor de bateria da Carumbé era Julián Maiarello. Seu primeiro desfile na Sinfônica como mestre de bateria foi no ano de 1997 com vinte e um anos de idade. Mestre era a denominação utilizada no mundo do samba para nomear o principal diretor de cada orquestra percussiva. Naquela época foi formada uma comissão de bateria com quatro integrantes da Carumbé na liderança a bateria. Somente em 2005 que ele passou a ser o único a comandar e administrar a bateria.



IMAGEM 24 – Bateria da Carumbé, a “Sinfónica Nacional del Samba”, pronta para o desfile em 2014.

Em 2014, Julián também era vice-presidente da Carumbé, e estava muito envolvido em quase todos os setores da comparsa. Ele nomeava quatro diretores, um para cada grupo de instrumento⁸⁵, que eram seus auxiliares também responsáveis pela bateria e pelos ensaios: Renato com os surdos e caixas de guerra (o Nato da Caixa); Ivan na caixa de guerra; Matías no tamborim e agogô e Marcelo nos surdos e na parte contábil, ele o ajudava no controle das finanças da bateria.

A bateria da Carumbé se apresentava no sambódromo de Libres com cento e cinquenta e sete componentes, todos ritmistas de Paso de Los Libres. Ele fazia questão de frisar que existiam apenas dois brasileiros entre os times de harmonia musical e a bateria da comparsa. Um deles era André Diniz, o compositor carioca que nunca pisara na cidade, e que fazia os sambas-enredos para o desfile (veremos no capítulo 6); e Jéferson Ortiz, um cavaquinhoista de Uruguaiana que desfilava há anos no carro de som da agremiação.

Um dos segredos da Carumbé ter uma orquestra tão bem afinada e com ritmistas muito bem entrosados era o regime de ensaios proposto por Julián. Nos primeiros anos que ele comandou a bateria com um grupo de diretores, os ensaios começavam tardiamente, somente se pensava em carnaval a partir de novembro ou dezembro. Julián promoveu uma drástica mudança. Ao perceber que Libres era uma cidade pequena de curtas distâncias, e que a maioria dos rapazes que faziam parte da bateria tinham raras possibilidades de lazer ao longo do ano, ele defendeu a ideia da realização de ensaios nos meses de inverno. Assim, a partir de todo sábado de junho ele reunia os mais novos interessados em participar da bateria da Carumbé e começava a oficina de formação de ritmistas que se prolongava por pelo menos duas horas. Majoritariamente, seu grupo de trabalho era composto por rapazes com a média de dezesseis anos de idade, e algumas poucas meninas que ficavam concentradas no naipe dos chocalhos, o que acontecia comumente também nas baterias brasileiras. Em novembro, os ensaios eram realizados em todos os dias da semana (de segunda a sexta-feira), e começavam a reunir maior quantidade de ritmistas nas margens do rio Uruguai, nas proximidades do calçadão de Libres na beira das águas.

Julián começou a perceber que ao antecipar os ensaios, e com o crescimento do carnaval na cidade na última década que se materializou na construção do sambódromo para a festa, os rapazes que ingressavam na bateria não só eram seduzidos pelo samba

⁸⁵ Os grupos de mesmo instrumento eram chamados de “naipe” no linguajar próprio das baterias de Escolas de Samba, conceito nativo também utilizado na Argentina.

nos meses de verão, mas passaram a vivenciar o samba como um estilo de vida ao longo do ano.

“Foi uma transformação que houve. Antes os meninos não tinham celular nesta época. Não tinha celular como hoje. E então com os meninos era mais difícil a comunicação. Mas hoje com o celular já, no “whatsapp” tem um grupo formado de toda a bateria, passou uma mensagem, a gente já sabe de tudo. E hoje, a única música que tem no celular é samba. Antes tinha cumbia, tinha rock. Hoje eles só têm samba na cabeça. E isto ajudou muito para a gente continuar crescendo e fazer um estilo de vida” (Entrevista com Julián e Nato, 18 de março de 2014).

O benefício trazido pelas novas tecnologias e as redes sociais virtuais ajudaria não somente na comunicação interna do grupo, como na comunicação com as baterias de outras regiões. Os diretores da bateria da Carumbé se relacionavam pela internet com as produções das baterias do Brasil e do noroeste da Argentina. Existia um farto material online, em áudio e vídeo, que era disponibilizado por ritmistas de inúmeras baterias nos sites que possibilitavam o compartilhamento virtual, como o youtube, o facebook e o whatsapp. O aprendizado da linguagem sonora das baterias, dos sambas e das partituras das orquestras percussivas era feita quase integralmente por intermédio virtual. A internet era considerada uma fonte imprescindível de pesquisa e de atualização dos diretores, além de possibilitar a tentativa de reprodução daquilo que era elaborado em outros lugares. Julián enumerava três baterias brasileiras que influenciavam diretamente o trabalho da Sinfônica Nacional del Samba librenha: a bateria da Unidos da Tijuca, da Acadêmicos do Salgueiro e da Mocidade Alegre, essa última do carnaval de São Paulo.

Se tratando especificamente da bateria da Unidos da Tijuca, Julián tinha uma relação de amizade fortalecida ao longo dos anos com o Mestre Casagrande, da agremiação carioca. Sua primeira viagem ao Rio de Janeiro foi em 2005. Desde então, ele já havia visitado a cidade em razão dos contatos carnavalescos mais quatro vezes, a maior parte delas juntamente com ritmistas da bateria da Carumbé. Na primeira viagem, no mês de julho daquele ano, a ideia da comitiva era acompanhar ensaios e procurar por contatos para realizar uma futura compra de novos instrumentos de percussão para a bateria. Eles já utilizavam instrumentos de uma fábrica brasileira sediada em São Paulo, mas ao acompanharem os desfiles nos vídeos, eles se deram conta que as baterias cariocas utilizavam instrumentos com marcas e tipos diferentes das que chegavam à região da Fronteira. Naquela época, eles compravam os instrumentos em Uruguaiana ou encomendavam direto por telefone da fábrica paulista.

Num dos ensaios de bateria que eles compareceram no Rio de Janeiro o conhecido mestre Ciça, na época na Viradouro, indicou-lhes uma loja de instrumentos de percussão na área central do Rio. Durante a realização da cotação de preços na loja carioca, um táxi parou na entrada do estabelecimento. Dele saiu um dos diretores de bateria da Tijuca, hoje o mestre Casagrande da mesma Escola. Os carumbeceros bastante empolgados com o novo cliente, para eles uma celebridade do mundo do samba, passaram a pedir informações a ele sobre as baterias das Escolas de Samba, e acabaram sendo convidados especiais para o ensaio da Tijuca naquela mesma noite. Como Casagrande era taxista desde aquela época, ele seguiu oferecendo seu serviço de transporte para a comitiva argentina não apenas naquele dia, mas em outros traslados pela cidade nas visitas às outras agremiações.

A partir dessa viagem se estabeleceu uma amizade à distância entre essas baterias e seus respectivos mestres. Casagrande deu palestras sobre samba em Concordia na província de Entre Ríos na Argentina em 2011 por intermédio de Julián, e o mestre de bateria da Carumbé já desfilou em duas oportunidades na bateria carioca com o convite de Casagrande. Julián tinha interesse em conhecer compositores de samba no Rio de Janeiro que pudessem escrever os sambas-enredos da Escola. Ele julgava que os sambas em Libres estavam um pouco aquém da evolução do carnaval na cidade argentina. Foi por intermédio de Casagrande que ele chegou a André Diniz, compositor multicampeão da Unidos de Vila Isabel e que compunha sambas para inúmeras disputas de samba-enredo no carnaval carioca e para outras cidades do país (no capítulo 6 ele será apresentado).

A relação que se estabelecera entre os carumbeceros e os sambistas cariocas só não era maior devido às dificuldades de contratação de profissionais que vinham do Brasil, em razão das dificuldades em garantir o pagamento dos cachês. Além das agremiações terem receitas insuficientes para pagar os valores solicitados pelos sambistas brasileiros, a desvalorização cambial do peso argentino fazia com que a possibilidade de contar com profissionais do mundo do samba carioca naquele momento se tornasse bastante difícil⁸⁶. Por essa razão, Julián tinha frustrado seus planos de levar Casagrande para Libres num projeto de oficinas de percussão para os ritmistas. Também eram raros os alegoristas, figurinistas ou escultores contratados do carnaval de Uruguaiana para trabalhar em Libres. Num exemplo, por uma simples escultura

⁸⁶ Como foi citado anteriormente, a cotação do real brasileiro frente ao peso argentino na época se aproximava do valor de conversão de um real para três pesos argentinos.

pequena em isopor (de menos de um metro de altura) destinada a uma alegoria um escultor de Uruguaiana cobrava um preço mínimo de duzentos e cinquenta reais, algo como setecentos pesos, um preço muito alto de acordo com os orçamentos limitados das comparsas.

A comparsa rival Zum Zum contratou em 2014 e 2015 para seus desfiles o intérprete carioca Luizinho Andanças, que já cantou por agremiações cariocas como a Mocidade e a Porto da Pedra. A Tradición, terceira comparsa de Libres, comprava esculturas da Escola de Samba de Uruguaiana Deu Chucha na Zebra, que por sua vez comprava os mesmos objetos no mercado carnavalesco do Rio de Janeiro. Ela reutilizava esculturas que passaram pela avenida de Uruguaiana para no outro ano aparecerem no carnaval de Libres, muitas vezes sem maiores alterações de reformas. A Chucha por sua vez, tinha aproximadamente a metade do contingente de sua bateria composta por ritmistas librenhos da Tradición, procedimento que fazia parte de uma parceria institucional.

As comparsas de Libres raramente faziam reciclagens de fantasias que vinham do Brasil, principalmente pelo seu formato de desfile que continha um reduzido número de alas padronizadas. Julián admitia que o carnaval librenho estava tentando implementar nos seus desfiles as alas, mesmo a contragosto dos componentes que preferiam celebrar as fantasias de luxo das destaques. Ele entendia que essa diferença cultural cultuada pelos librenhos atrapalhava a forma de desenvolvimento do enredo como história e narrativa (como exploramos anteriormente), e apostava que nos próximos anos o número de alas no carnaval da cidade iria aumentar. Sua ideia era trazer alas de Uruguaiana para a Carumbé, não só fantasias recicladas como componentes das Escolas de Samba, caso fosse necessário.

As negociações e as trocas entre a bateria da Carumbé e outras baterias da região eram múltiplas. Cerca de noventa por cento das transações entre a Sinfónica del Samba e as outras baterias envolviam trocas monetárias. O dinheiro arrecadado servia pra cobrir os custos da própria bateria, como o transporte, a confecção de fantasias, a compra de instrumentos e acessórios e a realização de eventos. A direção da comparsa nos últimos anos vinha contribuindo com metade do valor de confecção de todas as fantasias do grupo (em 2014, foram cento e cinquenta e sete). O restante era pago com fundos administrados pela própria direção da bateria. As trocas de instrumentos também eram pagas a partir do caixa próprio, e as marcas normalmente escolhidas eram aquelas amplamente utilizadas nas baterias das Escolas de Samba cariocas.

Nos últimos anos, a bateria da Carumbé confeccionou suas fantasias num ateliê do Rio de Janeiro. Em geral, eles recebiam o caminhão com o figurino faltando três semanas para o carnaval, que começava sempre com mais de um mês de antecedência ao calendário brasileiro. E da onde eram provenientes as receitas, o dinheiro arrecadado pela bateria para as compras no mercado de carnaval brasileiro?

As fantasias da ala de bateria, por serem consideradas muito superiores às aquelas produzidas regionalmente, frequentemente eram revendidas depois de seu uso para comparsas de outras cidades do noroeste da Argentina. A lista era longa de contatos: Mercedes, Curuzú Cuatiá, Monte Caseros, a capital Corrientes. Também eram revendidos parte dos instrumentos que eles compravam no Brasil. Quase todos os anos eles recebiam diretores de baterias de outras cidades argentinas interessados na compra de instrumentos de segunda mão, utilizados pela Carumbé. Com o dinheiro arrecadado, eles acrescentavam mais uma parte para a compra de novos instrumentos para o próximo ano de carnaval. Outra fonte de renda importante era a contratação de componentes do núcleo da bateria da Carumbé para desfilarem em baterias de outras cidades. Como foi o caso da contratação de algumas dezenas de componentes da Sinfônica para desfilarem no Império Serrano, Escola de Samba de Uruguaiana presidida por Jair Rodrigues no ano de 2014 (ex-presidente dos Rouxinóis, bastante citado no capítulo 2). O dinheiro recebido entrava diretamente no caixa da bateria e se transformava em mais uma fonte de dividendos.

Nas negociações envolvendo a bateria da Carumbé, nem todas eram realizadas mediante trocas monetárias. Havia os empréstimos e o envolvimento dos componentes em desfiles e agremiações de forma voluntária, de acordo com os interesses pessoais. Julián entendia que boa parte dos componentes da bateria da Carumbé desfilava em Uruguaiana nas Escolas de Samba baseado nos seus vínculos pessoais e em sua preferência. Assim, muitos componentes da bateria desfilavam em inúmeras agremiações brasileiras: Cova da Onça, Marduque, entre outras. Os Bambas da Alegria chegavam a sair com metade de sua bateria composta por convidados das baterias da Argentina nos últimos anos, cerca de oitenta componentes. Ele mesmo, juntamente com Nato, desfilou em 2014 no Império Serrano pelo cachê pago para o grupo argentino, e na Galáctica dos Rouxinóis de forma espontânea, já que era a bateria que ele desenvolvera maior apreço e amizade com alguns diretores. A regra ressaltada por Julián era a de que os vínculos pessoais eram mais importantes que os acertos institucionais entre as baterias das agremiações, nos casos de intercâmbios para desfiles.

Eram frequentes os empréstimos de instrumentos das comparsas de Libres para as Escolas de Samba de Uruguaiana. Com a proximidade das duas cidades e a recorrente compra de novos instrumentos pelos carumbeceros, as baterias de Uruguaiana quando viviam momentos de apuros pela falta de instrumentos ou pelo uso de um conjunto muito danificado, recorriam aos diretores da cidade vizinha em busca de empréstimos de instrumentos para os ensaios finais e desfiles. Eram situações emergenciais que poucas vezes eram realizadas mediante pagamento do empréstimo, principalmente quando se tratava de agremiações consideradas de mesmo porte entre as duas cidades. A obrigação de oferecer ajuda em trocas não utilitárias, nesse caso, se realizava quando se pressupunha se tratar de grupos de alto prestígio. Era um ato de solidariedade inscrita num sistema de obrigações morais, onde o receptor da dádiva se colocava em dívida ao longo prazo para a continuação da relação de reciprocidade, e o doador se colocava em posição de crédito e de obrigação de dar se considerado entre iguais (Mauss, 2003).

As comparsas librenhas tinham uma sensação de dívida simbólica inexorável com as Escolas de Samba uruguaianenses, as que detinham o saber original do samba por serem agremiações do Brasil, lugar onde o samba nasceu e se difundiu. O empréstimo de instrumentos era uma demonstração de existência e importância das baterias das comparsas librenhas no carnaval de Uruguaiana, que cada vez mais se inseriam e se fortaleciam nos circuitos de trocas carnavalescas da Fronteira.

CAPÍTULO 5 – O Carnaval de Artigas e os Objetos Carnavalescos nos Pampas: negociações, reformas e fluxos de materiais

O percurso de pessoas e objetos em escala regional podia ser seguido num circuito que superava as relações entre as vizinhas Uruguiana e Paso de Los Libres. As trocas, monetárias e simbólicas, na contratação de pessoas e compra de materiais e objetos carnavalescos, e uma recorrente distribuição das coisas reutilizadas (fantasias, esculturas, adereços) se multiplicava no cenário carnavalesco dos Pampas: Itaqui, Alegrete, Bella Unión, e outros contextos locais no carnaval dos Pampas. Era comum a aquisição de objetos carnavalescos de outros carnavais, por parte da direção das Escolas de Samba (como um lote de fantasias de alas, esculturas e adereços para alegorias), através de negociações monetárias (ou mais raramente não monetárias como empréstimos, parcerias, permutas); assim como a contratação de profissionais especializados na busca por uma melhor performance de suas entidades.

Durante o trajeto etnográfico desta pesquisa abriu-se a possibilidade de se pensar nesses fluxos e circuitos através das redes de negociações e contratações, e da produção de um carnaval nos Pampas com uma característica básica: a *translocalidade*, produtora de instáveis configurações culturais, estimulada pelo incessante fluxo de objetos e indivíduos entre carnavais. As múltiplas hibridações que surgiam em carnavais de contextos heterogêneos, baseados na relação entre a cultura carnavalesca local e a cultura das Escolas de Samba do paradigma carioca, captavam a forma artística das Escolas de Samba brasileiras para formar uma mistura cultural, em formas de produção social e artística heterogêneas. As culturas híbridas em Canclini (2008) representavam os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (p.19).

Nossa análise etnográfica seguiu pessoas que desenvolviam trabalhos nesses cruzamentos entre carnavais, ligando e produzindo hibridações culturais nos circuitos profissionais e nas trilhas que eram abertas para a mão de obra especializada nas migrações carnavalescas. Neste capítulo, vamos seguir a carnavalesca de Uruguiana Rita Maidana e o carioca André Koppke nos seus trabalhos de produção plástico-visual de uma Escola de Samba no Uruguai: nos desfiles das Escolas de Samba do carnaval de Artigas. Vamos discutir a presença dos objetos carnavalescos nesse circuito, sua

circulação entre carnavais e seus contextos de negociação. Jéfferson Lima, compositor carioca e carnavalesco da Marduque nos conduzirá nos caminhos dessas mercadorias que vinham do Rio de Janeiro para os Pampas, e como ele as aproveitava se tornando um importante mediador entre agremiações cariocas e as da Fronteira para a confecção de um carnaval completo. Júnior Schall, como carnavalesco carioca contratado pela Bambas da Alegria de Uruguaiana, finalizará nossas discussões a respeito dos projetos de desfile, as reciclagens dos objetos e a dependência do carnaval de Uruguaiana em relação ao Rio de Janeiro.

5.1. O carnaval de Artigas no Uruguai e a influência do samba brasileiro

Artigas é uma cidade no extremo norte do Uruguai com cerca de quarenta mil habitantes⁸⁷. Sua fronteira binacional é ligada por uma ponte de setecentos metros entre as duas aduanas que cruzam o Rio Quaraí, contornando os dois países. A divisa fluvial liga Artigas à cidade brasileira de Quaraí, cerca de cento e vinte quilômetros de Uruguaiana por estradas que cortam a imensidão dos campos verdejantes dos Pampas.

Em Artigas, os desfiles competitivos entre as quatro entidades locais se davam em três noites do feriado carnavalesco oficial, que coincidiam com as datas do carnaval carioca (sábado, domingo e segunda-feira, respectivamente). As quatro Escolas de Samba que disputavam a competição - Rampla, Imperadores, Academicos de Artigas e Império do Ayui - desfilavam na Avenida Coronel Carlos Lecueder, a principal da cidade, para o público que se acomodava no sambódromo improvisado de pequenas arquibancadas de madeira. A maior parte do público ficava em cadeiras e mesas (os camarotes comercializados) junto à pista de desfiles, separados por pequenas grades de contenção. A Lecueder comportava uma longa descida entre o obelisco central na parte alta da cidade, a “Plaza Baja”, que era o local de armação das Escolas. O sentido dos desfiles se dava da praça em direção ao rio, da parte alta da cidade à parte baixa, com as Escolas de Samba encerrando suas apresentações próximas à aduana. As Escolas de Samba desciam ou “bajavam”, como os sambistas diziam na língua espanhola, literalmente, a Rua Lecueder recheada de hotéis, cassinos e free shops⁸⁸.

87 Dados do Censo do Uruguai de 2011.

88 O comércio de artigos importados atraía a maior parte dos turistas durante o ano para as compras nas conhecidas redes com redução de tributos, os free shops. Os artiguenses já estavam acostumados no seu dia a dia com os fluxos de mercadorias entre fronteiras. De certa forma, o carnaval dava sequência a tradição comercial da cidade e das intensas relações entre os países.

O carnaval de Artigas era completamente adaptado à forma artística brasileira, sobretudo à carioca. As “Escuelas de Samba” apresentavam todos os quesitos e subquesitos inerentes às agremiações do país vizinho. Enredo narrativo, comissão de frente, baianas, passistas, bateria de percussão, carros alegóricos, velha guarda e samba-enredo do começo ao fim do desfile sem pausas. Os dez quesitos de avaliação presentes em 2014 eram os mesmos quesitos do carnaval carioca. O júri era composto por dois grupos de jurados brasileiros, sendo uma comitiva de Porto Alegre e outra de Cruz Alta (município também do Rio Grande do Sul). Como o carnaval de Artigas coincidia com as datas do carnaval do Rio de Janeiro, a participação de sambistas cariocas era bastante incomum. Por isso, as agremiações de Artigas faziam muitas contratações de sambistas e carnavalescos de Uruguiana e de Porto Alegre. O carnaval da capital do estado gaúcho, por exemplo, tinha ampla cobertura e aceitação em Artigas. Muitos dos sambistas de Porto Alegre eram conhecidos e consagrados quando contratados para trabalharem no Uruguai, devido à exposição da cobertura do carnaval da capital gaúcha na televisão e sua boa audiência.

Uma particularidade da forma artística das agremiações de Artigas chamava à atenção, os sambas-enredos apresentados na Lecueder eram cantados em português. Normalmente essas músicas eram assinadas por compositores brasileiros contratados por encomenda em cada agremiação, sobretudo de Porto Alegre. Com intensa relação comercial com o Brasil, e com grande penetração de produtos culturais brasileiros na cidade (como a televisão, o rádio, a música), a assimilação da língua portuguesa era fenômeno consolidado na cidade uruguiana. Na educação básica, os jovens alunos aprendiam português em classes específicas da língua do país vizinho nos anos escolares.

Minha entrada no carnaval de Artigas no ano de 2014 se deu em acompanhamento do trabalho de Rita Maidana, a carnavalesca que vivia no bairro Marduke de Uruguiana (Rita já foi apresentada no capítulo 2). Pelo segundo ano consecutivo, ela havia sido contratada pela Escola de Samba Emperadores de la Zona Sur para o cargo que a encarregava da direção artística da Escola. Seu contrato firmado com a Escola para o carnaval daquele ano incluía a pesquisa do enredo, a escrita da sinopse, o desenho dos projetos das alas e alegorias da agremiação, e uma supervisão dos trabalhos de produção plástico-visual. O cachê acordado por Rita por seu trabalho na agremiação uruguiana era de doze mil reais para todo o período.

A missão de Rita e da Emperadores era árdua, vencer o carnaval e interromper a sequência de sete títulos consecutivos da considerada a maior e mais importante Escola de Samba do Uruguai. A Escola de Samba Barrio Rampla tinha como presidente Néstor Suárez, um uruguaio com ampla circulação nos barracões das Escolas de Samba na Cidade do Samba do Rio de Janeiro. Por lá ele era figura conhecida em algumas agremiações, já que ele reunia sobras de carnavais e negociava fantasias e esculturas do mais importante carnaval do Brasil para seu galpão particular de objetos carnavalescos em Artigas, no bairro de mesmo nome da Escola de Samba. Seu acesso aos objetos carnavalescos no Rio nos barracões das principais Escolas de Samba garantia a larga vantagem da Rampla em cada competição carnavalesca em que ela saía vitoriosa.

Rita começou a trabalhar na ideia do enredo da Emperadores no meio do ano anterior. Como de costume, durante o inverno em Uruguiana era a época privilegiada de produção solitária da carnavalesca em sua casa. Nos meses de junho, julho e agosto, Rita criava um tema ou propunha uma ideia, reunia informações numa pesquisa prévia (sobretudo utilizando a internet) e escrevia a sinopse do enredo⁸⁹ para ser entregue para a diretoria.

Rita convenceu Camilo, o presidente da Emperadores, a definir sua ideia de enredo para ser desenvolvida no desfile de 2014: a loucura (“Bendita Loucura” foi o título). Os trabalhos de confecção iniciaram com três meses de antecedência da festa. Em seus projetos, Rita utilizava sua rede pessoal de amizades na indicação de contratações para trabalhos específicos nos carnavais por ela desenvolvidos. Ela procurava seguidamente Arlete Pagani (apresentada no capítulo 3) para a confecção de fantasias para Artigas (a ala de bateria e a ala de passistas da Emperadores foram feitas por Arlete em 2014).

Além dos carnavais, Rita tinha uma loja de decoração para festas em Uruguiana que a ocupava durante o ano. Com a proximidade do tempo do carnaval, ela se voltava à produção carnavalesca. Nos últimos anos, ela apenas desenvolvera projetos de carnavais para Escolas de Samba de outras cidades.

Sua demissão da Unidos da Ilha do Marduque, Escola de Samba de seu bairro, se deu em meio a polêmicas após o carnaval de 2011. Em 2010, já sem a parceria com o

89 A sinopse era a narrativa em forma textual resumida sobre o que seria contado na avenida, guiando os compositores de samba-enredo, os desenhistas e os jurados sobre como seria desenvolvido o desfile da Escola de Samba. Toda a parte plástica do desfile deveria ser “justificada pelo enredo” e se desdobrava em fantasias e alegorias, assim como na letra do samba-enredo que deveria se ajustar à história a ser contada. A apresentação anual de um enredo para o desfile era um dos pilares da forma global das Escolas de Samba engendrada no Rio de Janeiro.

carnavalesco Marcão – proprietário do ateliê carioca que ela conheceu em 2005 e trabalhou com ela na Marduque até 2009 - ela conquistou um vice-campeonato para a Escola. Um ano depois, já com uma nova diretoria formada na entidade, outro profissional proveniente do Rio de Janeiro foi contratado para acompanhar Rita no barracão de produção das alegorias.

Nas últimas duas semanas do pré-carnaval, Rita foi dispensada do barracão pela nova diretoria com a justificativa que ela era mais útil na organização dos últimos ensaios de quadra, já que a Escola precisava fazer caixa nas festas agendadas para enfrentar suas dificuldades financeiras. O enredo era “O Sonho do Beija Flor” de sua autoria, uma homenagem à Escola de Samba carioca de Nilópolis. Com a homenagem era esperada um bom retorno da Escola carioca em materiais, fantasias e profissionais, o que acabou não acontecendo, mesmo com a formalização do contato com a direção carioca nos meses anteriores. Como resultado dos contatos, houve a participação de alguns componentes da Beija Flor que vieram para o desfile (como um músico carioca e um diretor de carnaval), além de algumas esculturas e fantasias doadas para a reciclagem como ajuda material para a realização da homenagem.

Rita percebia que ao longo dos anos muita coisa estava mudando na Escola. Ela entendia que antes a Marduque era uma agremiação pequena dirigida pela sua “comunidade”, com trabalhos artesanais e mão de obra local não remunerada num carnaval mais dependente dos laços de vizinhança, menos mercantilizado. Em pouco mais de uma década, a Marduque venceu campeonatos, agregou grupos de dirigentes e componentes de fora do bairro, aumentou sua estrutura de quadra e seu projeto de carnaval. As alegorias ficaram maiores, as fantasias mais luxuosas e caras. Muitos profissionais especializados já eram contratados e vinham do Rio de Janeiro para a preparação do desfile. Passado o desfile de 2011, Rita foi afastada da Escola pela diretoria depois de um amargo quarto lugar, e Aloísio, o carnavalesco carioca que viera para auxiliá-la, assumiu como carnavalesco em 2012.

No seu último ano na Marduque, ela já havia dividido seu tempo de trabalho entre a Escola (nos últimos anos como carnavalesca ela recebia uma pequena remuneração da Marduque) e mais duas Escolas de Samba que a procuraram em Uruguaiana e a contrataram para desenvolver carnavais de menor porte: a Unidos de Los Titanes (da cidade uruguaia de Paso de León, na fronteira com a cidade brasileira de Barra do Quaraí) e a Águias do Samba de Alegrete. Em 2013 e em 2014, ela deixou de trabalhar para o carnaval da Titanes e manteve seu posto em Itaqui. Além disso,

assinou contrato com a Emperadores de la Zona Sur de Artigas, depois que direção uruguaia a procurou entre os dias de desfiles do carnaval de Uruguiana.

Foi nesse momento que Rita entendia que havia se “profissionalizado”, sobretudo por buscar uma remuneração compatível com o seu trabalho e uma postura mais distanciada de seu engajamento afetivo, como tinha na Marduque. Nessas cidades, ela introduziu novas técnicas e noções de organização de carnaval que havia aprendido em Uruguiana, traçando reformulações estéticas em carnavais de menor porte. Rita adaptava materiais, reformulava as formas carnavalescas, atualizava as Escolas de Samba nos seus contextos guiadas pela pretensão de um salto de qualidade desejado. Elas viam as agremiações de Uruguiana adaptadas a um modelo de carnaval nos Pampas que obteve sucesso, e que podia ser produzido nos carnavais da região.



IMAGEM 25 – Rita Maidana no barracão da Emperadores de la Zona Sur em Artigas.

A carnavalesca solicitou a contratação de André Koppke para a direção da Emperadores. André era primo de Marcão, na época o carnavalesco da Cova da Onça e proprietário de um ateliê carioca. André trabalhou com Marcão por anos a fio para Escolas de Samba do Rio de Janeiro num processo chamado por ele de “finalização de fantasias”, que era basicamente a técnica de pintura realizada com pistola à pressão (também chamada de pintura de arte). André tinha um ateliê de artes plásticas na cidade litorânea de Araruama no estado fluminense, a cerca de cem quilômetros da capital. Finalização com pintura, esculturas e serigrafia eram as principais habilidades de André

no seu ateliê particular. De setembro a março seus trabalhos se voltavam ao carnaval com muitas encomendas para Escolas de Samba.

O último ano que André esteve nos Pampas foi o de 2008. Depois disso, rompeu o negócio com seu primo que seguiu produzindo para Uruguaiana. Ele trabalhou para o carnaval da Fronteira entre 2005 e 2008, sendo que em 2007 foi carnavalesco responsável pela Apoteose do Samba. Em 2014, André aceitou o convite para trabalhar por trinta dias em Artigas na confecção das quatro alegorias da Emperadores. Sua intenção era voltar ao mercado de carnaval dos Pampas depois de muitos anos distante, e analisar a possibilidade de se mudar para o sul do Brasil. Ele refletia sobre a possibilidade de abrir um ateliê de confecção de fantasias para as Escolas de Samba da região com preços competitivos, para fazer com que as agremiações não dependessem somente das fantasias usadas e recicladas do Rio de Janeiro. Assim, André retornou ao sul do Brasil para verificar o cenário de carnaval recrudescente e a possibilidade da abertura de uma pequena empresa de confecções de fantasias com apoio dos Maidana.

Em início de fevereiro, ele deixou o Rio de Janeiro e rumou para a fronteira do Brasil com o Uruguai pela primeira vez. Além de André, a direção da Emperadores contratou músicos para os ensaios de quadra e para o desfile. Andy Mendonça havia chegado a Artigas no mês de janeiro para comandar a harmonia musical da agremiação nos ensaios de quadra. Andy, apesar de jovem (menos de 30 anos) tinha uma longa trajetória no carnaval de Porto Alegre. Em Artigas era seu segundo ano cantando na Escola, mas o primeiro que ele havia ficado por dois meses na cidade, liderando o palco nos ensaios diários na quadra da Escola que varavam as madrugadas. Além de Andy, para os dias de carnaval chegaram o intérprete Kauby e um grupo de vozes e cavaquinhistas de Porto Alegre. Para coreografar a comissão de frente, a direção da Emperadores contratou Renato da Rosa, morador de Uruguaiana que coreografou em 2014 a Acadêmicos de São Miguel no carnaval da cidade. Como casal de mestre-sala e porta-bandeira os contratados foram Cristina e Marimba, segundo casal dos Rouxinóis também de Uruguaiana.

André e Andy dividiam uma casa alugada pela direção da Escola no Bairro Dezenove, cerca de quinze minutos da quadra da Emperadores. A casa tinha estrutura modesta e ficava bem próxima ao Rio Quaraí, numa zona baixa onde podiam ser vistas as colinas que se sucediam ao rio indicando as terras vizinhas no lado brasileiro.

A Emperadores e sua comunidade carnavalesca tinham sede no bairro Zorrilla. A família do presidente Camilo que compunha a direção da Escola de Samba vivia numa casa em frente à quadra da Escola, e ela funcionava como uma espécie de sede administrativa da agremiação. A quadra da Escola tinha um grande espaço não coberto, um palco bastante simples, um pequeno depósito onde era instalada a copa dos eventos. As quatro estruturas dos quatro carros alegóricos ficavam estacionados na quadra, e nela seriam confeccionados. A direção havia alugado outro espaço a uma rua de distância da quadra. Era uma pequena oficina que funcionava como ateliê para a reforma das fantasias e das esculturas. A oficina improvisada tinha dois espaços separados por uma parede que a dividia em duas salas, uma menor onde André ajustou suas bancadas de trabalho, e uma sala maior que servia para a confecção de esculturas e depósito de materiais. O ateliê improvisado era o único espaço de trabalho para o artesão protegido do mau tempo, sendo que boa parte das fantasias ficava espalhada no quintal do terreno coberto apenas por lonas, numa condição precária de conservação que prejudicava o reaproveitamento das peças.



IMAGEM 26 – André Koppke (à esquerda) e Andy Mendonça na concentração do desfile da Emperadores em 2014.

Rita se revezava nos seus trabalhos entre Uruguaiana, Itaqui e Artigas. Por isso, deixava André na maior parte do tempo trabalhando sozinho no ateliê. Ele dependia da mão de obra voluntária dos componentes da Emperadores para aumentar a velocidade do trabalho, o que era um problema. Os voluntários da Escola de Samba apareciam ocasionalmente nas bancadas de trabalho coordenadas por ele. Havia uma incessante reclamação de André quanto ao regime de trabalho. Primeiro porque não havia mão de

obra disponível na Emperadores compatível com o projeto de carnaval planejado que ele coordenaria. E segundo, porque ele queria cumprir seus horários no ateliê de acordo com seus hábitos. André começava a trabalhar pelas nove da manhã e fechava o ateliê no máximo até às dez da noite. A equipe dos escassos voluntários que por lá passava chegava entre o final da tarde e o começo da noite, e preferia virar a madrugada nas mesas de adereço. Muitos voluntários da Escola trabalhavam durante o dia, outros tinham o hábito da “siesta”, o costume do sono vespertino que fazia com que as residências e os comércios fechassem as portas nas primeiras horas da tarde. Estava cada vez mais difícil para André acabar o projeto plástico-visual da Escola de Samba no prazo.

Se o ateliê tinha um atraso grande quanto à recuperação das esculturas e a produção de adereços para as fantasias, a situação dos carros alegóricos que estavam estacionados na quadra era ainda mais preocupante. Faltando três dias para o desfile, os quatro carros alegóricos ainda estavam nos ferros, ou seja, não tinham sido cobertos com as camadas de madeiras e a decoração que havia sido planejada. Apenas algumas esculturas compradas pela carnavalesca já tinham sido instaladas nos pontos desejados, elas tinham sido soldadas pela equipe da Emperadores. Rita considerava que o atraso nas alegorias seria resolvido nas madrugadas anteriores ao carnaval.

Nos últimos anos que ela esteve a trabalho em Artigas, as Escolas de Samba construía suas alegorias sempre em cima da hora num mutirão apressado, que claramente não era o tempo ideal para produção. A aceleração final da confecção para o carnaval em Artigas fazia parte das práticas carnavalescas comuns de envolvimento na festa da comunidade carnavalesca naquele período. No ano anterior, a montagem das alegorias e das esculturas tinha sido finalizada com a mesma pressa e falta de tempo para um trabalho mais minucioso e detalhista. Para Rita, nas agremiações de Artigas faltava maior profissionalismo no carnaval, uma melhor divisão do tempo de produção e do planejamento para a elaboração do projeto de desfile com maior rigor. Camilo reuniria uma segunda equipe de voluntários da Escola que trabalhava com madeira e soldagem de ferros. Num esforço coletivo, os carros alegóricos foram confeccionados ao longo de dois dias e duas madrugadas, instalando os objetos carnavalescos comprados por Rita em outros carnavais em tempo recorde, mas sem as mesmas soluções estéticas idealizadas pela carnavalesca nos meses anteriores.

5.2. Os objetos negociados: reformas e circulação nas esculturas carnavalescas

Vamos concentrar agora a nossa atenção na complexidade dos fluxos translocais nas trocas de objetos e nas transformações da sua materialidade nos carnavais dos Pampas. Os desdobramentos da globalização no mundo e seus efeitos nos grupos humanos e sociedades têm o atual interesse da Antropologia. As teorias vinculadas ao fenômeno global, que podemos chamar de globalismo, requerem uma análise muito mais profunda e complexa do que as noções comuns baseadas numa profunda homogeneização do mundo ocidental: na cultura, nos mercados, nas aproximações políticas das nações que desestabilizaram seus limites. De certa forma, o conceito de globalização foi desmedidamente acionado nesse sentido, na ideia da diminuição das distâncias e a padronização de sistemas. Por isso, a noção de globalismo veio substituir a demanda por um conceito que se ajustasse ao fenômeno múltiplo e complexo, ao mesmo tempo, de homogeneização e fragmentação das escalas de tempo e espaço na realidade global do mundo moderno (Friedman, 2004).

Hannerz (1997) nos propôs um debate sobre os principais conceitos da Antropologia na era transnacional. O conceito de *fluxos* traduzia a ideia de uma mescla entre as dimensões espaciais e temporais dos deslocamentos do mundo contemporâneo, o que superaria a esfera local compreendida como foco na Antropologia clássica de outrora. Os fluxos nos incitam a pensar nos deslocamentos geográficos das coisas e das pessoas na linha do tempo, num processo de incessante interpenetração entre locais, e entre o centro e a periferia de um sistema cultural. No nosso trabalho, pensávamos nos sistemas de ideias e saberes difundidos pelo paradigma carioca no modelo artístico de Escola de Samba pela circulação de profissionais nos circuitos carnavalescos e, sobretudo, nos objetos que faziam a rota Rio – Pampas, frisando a ideia de fluidez e translocalidade do autor.

Os objetos carnavalescos atravessavam distâncias em caminhões de cargas e serviam em outros tempos carnavalescos para além de sua origem efêmera, sendo ajustados e ressignificados em novos contextos da festa. Nos fluxos carnavalescos esses objetos muitas vezes tinham sua materialidade transformada, e além dela, o seu status de coisa, seu contexto de significado e suas funções de uso na sua manipulação em cada contexto da festa. Hannerz ainda nos chamava a atenção na existência dos fluxos de sentido centro e periferia, e também nos fluxos entrecruzados e contrafluxos que podiam existir em cada contexto. O autor acreditava na existência de um centro

irradiador dos fluxos materiais ou simbólicos, o que era refutado por outro teórico, Appadurai, que acreditava na existência de múltiplos cruzamentos sem um centro que monopolizasse os fluxos globais.

Appadurai (1997) compreendeu os fenômenos na escala global intrincados às práticas modernas cotidianas. Ele analisou a dinâmica global e local entendida como processos dialógicos em que o fenômeno cultural, baseado na ideia de diferença entre grupos de identidade, se constitui a partir do trabalho da imaginação e a emergência de um mundo pós-nacional com a ampliação do papel das mídias de massa e da migração.

O carnaval de Escolas de Samba que extrapolava seu centro produtor principal, o Rio de Janeiro, existia através um processo dialógico de um *mundo imaginado*, baseado nas trocas de saberes, indivíduos e coisas, e as produções narrativas e identitárias dos contextos locais que emergiam desses contatos. O ponto mais destacado na constatação dessas transações culturais era a formação e fortalecimento ao longo do tempo de um circuito estabelecido de migração carnavalesca sazonal e das trocas materiais vinculadas a esse processo cultural, a partir dos profissionais do carnaval e da destacada importância dos objetos carnavalescos.

Appadurai (2010) trouxe em outro trabalho a perspectiva teórica dos objetos. Para o autor, deveríamos nos concentrar nas coisas trocadas, em vez de apenas focarmos nas formas e funções de troca dos objetos. A troca econômica criava o valor. Teríamos a possibilidade de analisar o vínculo entre a troca e o valor do objeto na sua dimensão política, no seu sentido mais amplo, interpretando as transações e os cálculos humanos nos esquemas culturais que davam vida às coisas. Algumas questões importantes surgiam nesse sentido: como eram reutilizados, ressignificados e transformados esses objetos dos carnavais, da origem do seu fabrico para os outros carnavais nos processos de reciclagem? Quais os sentidos e os valores que se davam a estes objetos reutilizados nas competições carnavalescas? E como as análises dos contextos de trocas poderiam nos ajudar nos estudos sobre a interculturalidade?

Bens e trocas, produção e consumo lidos numa matriz cultural faziam parte das premissas clássicas de autores como Douglas e Isherwood (2004) e Sahlins (2003). Esses autores abriram um caminho nos estudos das ciências sociais conjugando interesses nas formas de consumo, o predomínio do valor de troca ultrapassando o valor de uso muito em voga nos estudos sobre objetos até meados do século passado; analisando de que forma os significados dos objetos (ou de suas partes), seus usos e trocas possibilitavam uma melhor compreensão das relações sociais.

Ao discutirmos nas culturas carnavalescas na Fronteira como os objetos eram produzidos, transformados em mercadorias com valores distintos, trocados, reformulados, reciclados ou descartados, muito a respeito do funcionamento de um *mercado carnavalesco* poderia ser desvendado. Mercado que tinha um funcionamento dinâmico ao relacionarmos os indivíduos e objetos em distintos contextos, rotas e regimes de trocas. Tínhamos como premissa central a ideia de que os objetos carnavalescos em circulação nos indicava que os carnavais das Escolas de Samba não eram fechados em espaços sociais limitados e restritos, nos locais de sua fabricação e consumo, ou seja, nem todos os objetos confeccionados para os carnavais eram fadados à efemeridade e descarte como se analisava recorrentemente.

Muitos dos objetos do carnaval superavam seu status de coisa a ser descartada no final do desfile da agremiação que os confeccionou. Appadurai utilizava Engels para definir que “uma mercadoria é qualquer coisa destinada à troca” (2008, p.19). Com a mercantilização do mundo do samba, as coisas candidatas ao estado de mercadoria poderiam ser destinadas a novas negociações e aparecerem em contextos mercantis de trocas, o principal deles a cidade do samba carioca (o complexo de barracões).

Os conjuntos de esculturas para alegorias e as fantasias de alas eram os principais objetos potencialmente transformados em mercadorias. Eles eram construídos nos barracões dos maiores centros de produção de carnaval do Brasil, recorrentemente no Rio de Janeiro, e destinados à expressão artística e apreciação estética com a função de representação de parte do enredo da agremiação. Após sua fase efêmera de apreciação artística no carnaval, os objetos carnavalescos voltavam para os depósitos de objetos, os barracões, onde eles aguardariam um destino final no pós-carnaval: sua destruição e descarte, sua desmontagem e reciclagem pela mesma Escola de Samba, ou em alguns casos, sua transformação em mercadoria para negociação nos contextos mercantis. Nesse caso, os objetos carnavalescos podiam ser considerados mercadorias por metamorfose (Maquet apud Appadurai, 2008, p.29): “as coisas destinadas a outros usos que se colocam no estado de mercadoria”.

A partir dos objetos carnavalescos, vamos analisar algumas situações específicas que envolviam nossos interlocutores no carnaval de Artigas no Uruguai. As mercadorias tinham história de vida, e por atravessarem contextos culturais diferentes, somavam às camadas de significado e às suas transformações materiais novas narrativas, propriedades, reciclagens e avaliações de seu valor. Como queria Kopytoff (2008), “o que é significativo sobre a adoção de objetos estrangeiros – e ideias

estrangeiras – não é a sua adoção, mas sim a maneira pela qual eles são culturalmente redefinidos e colocados em uso” (p.93).

Algumas peças que Rita utilizou em Artigas tinham uma rica biografia de idas e vindas e readaptações em cada carnaval que passavam. Em geral, eram esculturas que seguiam o caminho de Rita nas Escolas em que ela produzia. Com conhecimento dos barracões e muitos contatos nas agremiações de Uruguaiana, Rita sabia onde encontrar as esculturas disponíveis nos barracões da cidade. Assim, ela desenhava seu projeto de carnaval e orientava a elaboração de um enredo já imaginando as peças em esculturas e fantasias que ela pretendia negociar para a Escola de Samba que a contratara na montagem de seu carnaval.

Entre as esculturas que a seguiam nos carnavais em que trabalhava estavam as “deusas”, três esculturas em fibra de vidro. Essas esculturas levavam acima de seu corpo uma estrutura de ferro para ser utilizada no desfile por algum componente fantasiado, os chamados “queijos” para destaques, o que as tornava mais valiosas. Duas delas eram bustos com cerca de dois metros, com os rostos voltados para frente e o corpo inclinado, portavam uma capa nas costas e tinham os braços voltados para trás. Uma delas era apenas um rosto com grandes proporções.



IMAGEM 27 – As deusas – I.



IMAGEM 28 – As deusas - II.

As peças eram em cor branca acinzentada, e chamavam atenção pela qualidade da pintura e da expressividade, os olhos fechados, os cabelos desgrehados para as costas e uma grande pedra prata na altura da testa de cada rosto. As esculturas das “deusas” eram muito valorizadas por Rita. Elas vieram direto do barracão da Beija Flor, a afamada Escola de Samba carioca, no ano em que a Unidos da Ilha do Marduque a homenageara com Rita Maidana como autora do enredo. As peças foram doadas pela Beija Flor para o carnaval de 2011. Rita negociou com a direção da Escola de Uruguaiana a compra das três esculturas para a Unidos dos Titanes de Paso de León em

2012. Um ano depois, as peças seguiram o trabalho de Rita e foram compradas pela Águias do Samba de Itaquí. No ano de 2014 as mesmas esculturas, sem sofrerem aplicações ou reformas, foram renegociadas e vendidas para Artigas. As esculturas foram utilizadas por Rita em quatro anos diferentes, adaptando-as a novos significados no contexto plástico alegórico e na narrativa do enredo de acordo com sua mudança de agremiação.

Quando Rita escrevia e desenhava o projeto plástico-visual da Emperadores, esses objetos já eram considerados por ela parte do projeto. Rita supunha um futuro acerto na sua intermediação para a compra das peças da Titanes de Bela Union pela Escola de Samba de Artigas. Se não se confirmasse a negociação, Rita fazia uma alteração no seu projeto inicial, incluindo outros objetos novos ou usados no lugar das esculturas, ou em última hipótese, a exclusão dessas formas do projeto.

O regime de valor dos objetos carnavalescos nos locais de sua apropriação era um conjunto de significações ligadas ao seu contexto de vida e de seu valor material, e mais do que isso, da trajetória das peças e das suas transformações em vida. A origem da peça, proveniente do principal mercado carnavalesco do Brasil, consagrava seu prestígio e informava para os compradores um valor de uso carnavalesco elevado, sobretudo pela legitimidade do lugar de sua confecção que realçava sua biografia.

Como foi o caso das esculturas das três deusas. Elas eram mais valorizadas pelos carnavalescos e pela Escola compradora com as informações que eles tinham de sua origem. Por ter passado no sambódromo mais famoso do mundo, a Marquês de Sapucaí, e por ser produzida pela Beija Flor, uma grande Escola de Samba carioca, as peças tinham um valor intrínseco às suas propriedades físicas. Elas tinham um incremento simbólico positivo de acordo com a crença de sua vantagem estética sobre as demais. Como queria Kopytoff (2008), “(...) em qualquer sociedade, o indivíduo frequentemente se vê imprensado entre a estrutura cultural da mercantilização e suas próprias tentativas pessoais de colocar uma ordem valorativa no universo das coisas” (p.104).

Quanto a sua materialidade, acreditava-se que a peça tinha uma superioridade plástica devido à expertise da mão de obra utilizada, os recursos econômicos despendidos para sua fabricação e a matéria prima pouco trabalhada na região, a fibra de vidro. Comprar peças para serem reutilizadas era uma forma de obter uma superioridade visual no desfile que seria dificilmente obtida com a fabricação de novas peças nos Pampas. Uma escultura usada, quando negociada em termos financeiros, era

vendida a valores que giravam em torno de cinquenta a setenta por cento menores do que o valor total de sua primeira confecção pelos cálculos dos carnavalescos. Quando renegociadas em contextos regionais, as mesmas peças podiam ser vendidas em lotes de esculturas, fantasias e adereços, o que as tornava ainda mais baratas.

As negociações se davam frequentemente num lance único para a aquisição de um conjunto de peças. A compra em lotes era privilegiada porque normalmente as Escolas de Samba compravam e revendiam um conjunto esculturas e fantasias que abordava o mesmo tema enredo para o desenvolvimento de um carnaval naquele mesmo assunto. O processo de encaixe ou adaptação da narrativa a ser contada, de acordo com a apresentação plástica-visual da agremiação, levava em conta as possibilidades que o lote de objetos comprado podia sugerir para a definição do carnavalesco.

Existiam duas recorrentes formas de planejar um enredo de um desfile quando a preferência era pela reciclagem e reforma de objetos. A primeira opção era de desenvolver um enredo com antecedência, e procurar posteriormente negociar nos barracões as fantasias e esculturas para a venda que poderiam ser adaptadas à narrativa pretendida. E a segunda opção, o inverso, o desenvolvimento de um enredo após a compra, ou seja, a partir da aquisição de um lote de objetos de Escolas de Samba adquirido. Apesar da compra em lote, as Escolas de Samba sempre precisavam confeccionar fantasias e elementos alegóricos próprios em complementação ao que foi reciclado e reformado, mesmo que em número reduzido.



IMAGEM 29 – Os arlequins em Artigas.



IMAGEM 30 – Os pierrôs em Artigas.

Enquanto as deusas eram esculturas bem conservadas, devido à qualidade do seu material que pouco se danificara mesmo com os sucessivos deslocamentos, tínhamos outras quatro peças de grandes dimensões que tiveram que ser minuciosamente reformadas por André. Eram os pierrôs e os arlequins, cada um com

cerca de cinco metros de altura, que foram adquiridos em negociação também intermediada por Rita Maidana.

Dois arlequins em isopor tinham chapéus, máscaras, calças abaloadas, sapatos de pontas. Existiam mais dois pierrôs que portavam bandolins nas mãos e estavam menos danificados por serem esculturas de fibra de vidro, de maior durabilidade. Os pierrôs de fibra fabricados no carnaval carioca também vieram de Bella Unión e foram comprados no mesmo lote que Camilo adquiriu da Titanes. Antes da Titanes em 2013, os arlequins desfilaram pela Deu Chucha na Zebra de Uruguaiana que os havia comprado de uma Escola de samba do Grupo de Acesso do Rio de Janeiro anos antes. As quatro esculturas comporiam apenas um dos carros alegóricos da Escola, os dois pierrôs em isopor ficariam na frente da alegoria e os arlequins na parte traseira. Seriam as maiores esculturas utilizadas pela Emperadores no carnaval, e possivelmente, as esculturas de maiores dimensões apresentadas em todo o carnaval de Artigas daquele ano.

A condição de conservação dessas esculturas quando chegaram a Artigas era bastante precária devido ao local que eles estavam armazenados ao longo do ano. Os objetos foram deixados a céu aberto por onde passaram, e mesmo cobertos por lonas, sofriam as intempéries climáticas e as danificações das recorrentes utilizações e transporte. Além da pintura grosseiramente danificada, várias partes do corpo e do rosto das esculturas tinham sofrido pequenas avarias. Um dos arlequins tinha parte de uma das mãos quebrada e outra peça tinha um pé faltando. André trabalhou nas peças com zelo, gastando quase uma semana de trabalho na recuperação de todas elas. Ele esculpiu em isopor as partes dos pierrôs e arlequins danificadas, como a falta de um dedo, os pés e um pedaço quebrado do nariz e fez a colagem dos novos pedaços na peça a ser recuperada, trabalhando com as grandes esculturas ao nível do chão.

Na sua técnica de reforma, ele aplicou pedaços de isopor de acordo com o tamanho exigido enxertando as partes do corpo que faltavam. Em cada pedaço cortado, ele esculpia com uma pequena faca de ponta os detalhes que tinham sido danificados. Após esculpir os pedaços, o trabalho era de montar as pequenas partes no pierrô com cola espuma de poliuretano. Em seguida, ele lixava as peças, reduzindo as partes ásperas e dando forma ao desenho do corpo na preparação da pintura. Na fase final, acrescentava-se a pintura realizada com pistola à pressão, misturando as tintas acrílicas na tonalidade que ele pretendia reforçar. O bico da pistola era ajustado para espalhar a

tinta num maior alcance ou concentrar o foco da pintura, orientando a força do compressor de ar e o tamanho da área a ser direcionado o fluido.

Outra função de André em Artigas se concentrou na confecção de novas esculturas não previstas no projeto inicial. Entre elas a fabricação de uma enorme cabeça de leão, o animal símbolo da Escola, que deveria entrar no abre-alas. A escultura original pegou fogo quando seria fixada na alegoria uma semana antes do desfile, o que gerou uma grande comoção para a Escola e uma nova demanda: afinal, como a agremiação se apresentaria sem seu animal símbolo? Os meios para sua confecção eram muito limitados, mas André assumiu a tarefa de produzir uma nova peça, que possivelmente não teria o mesmo efeito plástico da primeira. O grande rosto do leão destruído também tinha sido adquirido em Bella Unión, anteriormente a peça já tinha sido comprada por Rita da Cova da Onça de 2012. O destino da escultura após o carnaval de Artigas também já estava traçado, ele já estava vendido para uma Escola de Samba de Santa Maria no Rio Grande do Sul, que também a usaria no seu abre-alas no mesmo ano. Com a sua destruição no incêndio, a venda da escultura foi cancelada.

O trabalho de confeccionar um novo leão se tornou ainda mais complexo, dada a indisponibilidade de isopor como matéria prima no barracão e para a compra em Artigas, o que resultou num trabalho de improvisação e de manipulação nos termos de um *bricoleur*. Lévi-Strauss (2005) ajustou a ideia da bricolagem como um tipo de conhecimento científico alternativo, intrinsecamente ligado às primeiras formas de ciência e ao pensamento mítico em contraponto às técnicas baseadas nos projetos modernos da ciência ocidental. O bricoleur, ao contrário do projeto do engenheiro, por exemplo, estava apto a executar tarefas, porém:

“(…) não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os ‘meios-limites’, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores. O conjunto de meios do bricoleur não é, portanto, definível por um projeto (...); ele se define apenas por sua instrumentalidade e, para empregar a própria linguagem do bricoleur, porque os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que ‘isso sempre pode servir’ (p.33).

Em certa medida, o carnavalesco que trabalhava nos ateliês e barracões das Escolas de Samba dos Pampas administrava seus projetos de carnaval como um bricoleur. Eles ajustavam os meios limites, com carência de matéria-prima e mão de obra, e abusavam de técnicas que se adaptavam às confecções no momento da operação de construção, considerando as opções de reciclagem e recuperação do conjunto limitado de resíduos, que refletia as possibilidades do fazer no próprio ato da confecção.

Na confecção da cabeça leão, André teve a necessidade de driblar a falta de blocos de isopor. Ele tirou de uma escultura grande a ser reciclada uma parte do material que precisava. Do rosto de um homem negro em fibra de vidro foi arrancado um chapéu em isopor. Deste pedaço de isopor, André fez o focinho do leão. Para a confecção do restante da cabeça, ele usou algumas placas finas de isopor disponíveis no ateliê. Elas foram sobrepostas e arranjadas umas sobre as outras. Diagonalmente, elas se encaixavam em tiras conforme a tentativa de produção de um bloco, mesmo que oco por dentro, resultado da carência do material. A estrutura que segurou as placas recortadas foi por ele criada e presa com palitos de madeira e cola abrasiva para isopor que uniam as camadas. Posteriormente, a partir desse bloco criado, ele esculpiu o desenho da cabeça do animal utilizando uma pequena faca cortante. Havia muita dificuldade de esculpir, já que a fina camada de material em isopor não lhe permitia afinar o corte para a melhor resolução do desenho.

Se André errasse no recorte da forma desejada, e tivesse que remodelar a peça, um buraco se abriria no fundo oco das barras de isopor. Então o trabalho de esculpir deveria ser bastante preciso, sem chance de erro. Ele improvisou um desenho de leão a partir de algumas escalas criadas num papel e passou a esculpir a face do símbolo da Escola no material disponível. Depois de pronto, ele repassou para a equipe de voluntários a tarefa de empastelar (aplicar camadas de papel pardo grosso em pequenos pedaços com cola numa preparação para a aplicação da tinta). No acabamento da peça, foi passado um tecido em cor marrom aveludado que simulava a pele do animal como textura. A finalização da juba, olhos, nariz e os detalhes do focinho foram feitos com pintura à pressão, devido à ausência de outros materiais que o enriqueceria. Era o que podia ser feito naquele momento. A cabeça do leão improvisada foi para o desfile depois de um longo trabalho de bricolagem, numa produção emergencial e não programada.



IMAGEM 31 – A cabeça do leão sendo preparada para a pintura.



IMAGEM 32 – O leão improvisado finalizado para o desfile.

Foram trinta dias de André realizando recuperação de objetos e confecção de novas esculturas. A “desorganização” e o “amadorismo” em Artigas, destacados por ele, eram realidades distantes daquilo que ele conhecia como produção em carnaval nos barracões e ateliês cariocas. Se para ele o carnaval das Escolas de Samba era considerado um trabalho profissional, em Artigas, ainda não existia uma infraestrutura para a produção do carnaval que comportasse seus métodos de trabalho. Faltava mão de obra, planejamento, materiais e condições de trabalho. As soluções e a adesão dos componentes para a produção plástica-visual da Emperadores se dava sempre de forma tardia e bastante negligente. As tentativas de organização do trabalho por André, desde o regime de trabalho no barracão e os constantes avisos que ele dava sobre o atraso na decoração dos carros alegóricos, não transformaram a forma que os artiguenses da agremiação montavam seu carnaval. Para eles, o barracão era local de produção fugaz e prevista nos mutirões comunitários para o carnaval e em projetos adaptados à realidade de escassez que eles vivenciavam, em contraponto a uma racionalidade técnica fomentada pela competição e pela produção de um megaevento. As quatro Escolas de Samba da cidade dependiam cada vez mais dos fluxos de objetos circulantes e de profissionais que vinham do Brasil para montarem sua apresentação e seu carnaval que, mesmo com as discrepâncias, queria se tornar maior e mais próximo à forma artística do Rio de Janeiro.

Apesar das dificuldades e desacertos de André com a Escola para a finalização dos carros alegóricos,⁹⁰ seu trabalho foi muito elogiado pela imprensa carnavalesca local. A Escola recebeu naquele ano quatro notas dez em alegorias pelos dois jurados de

90 A Emperadores terminou novamente em terceiro lugar frustrando as expectativas de título com intensos protestos da direção da Escola que contestou alguns resultados do júri. A Rampla venceu novamente e se tornou octacampeã do carnaval de Artigas.

avaliação. Logo depois de Artigas, Rita intermediou outro trabalho para André. Desta vez, André foi trabalhar por duas semanas nas alegorias da Barão do Itararé no carnaval fora de época de Santa Maria, mesma agremiação onde seguiu um lote de objetos vendidos pela Emperadores após seu carnaval. André retornou para o Rio de Janeiro em abril, e seguiu planejando naquele ano a abertura de um ateliê de confecções de fantasias e esculturas em Uruguaiana para atender os carnavais da Fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai. Em 2015, André Koppke não retornou aos Pampas.

Rita compreendia que a cada ano que passava em Artigas, os contratados brasileiros conseguiam passar ideias para o aprimoramento da forma de desfile com a intenção de implementação de algumas alterações nas agremiações. Como exemplo, uma das características do desfile em Artigas era que as alas das Escolas de Samba vinham muito distantes umas das outras, com os componentes desfilando na Lecueder pouco compactados, com muitos espaços vazios entre cada integrante das alas e os carros alegóricos. Isso deixava o desfile mais longo, e na visão do espectador brasileiro existiam muitos “buracos” na pista, ou seja, enfraquecia o poder de unidade do visual, da coesão do canto dos componentes, e da ideia de aglutinação da Escola no seu espaço de apresentação. A coesão das alas no desfile era uma preocupação dos uruguaienses que aprenderam a técnica da redução de espaços com os profissionais do samba cariocas. O efeito de enfatizar a aglutinação dos grupos de desfile em andamento tonificaria a sequência visual do desfile e permitiria uma economia de tempo, já que ao se reduzirem os espaços um menor tempo para deslocar a Escola na extensão da avenida seria gasto. A compactação das alas no desfile resultaria, para os sambistas brasileiros, maior sucesso no julgamento do quesito “evolução” (lembrando que os jurados eram brasileiros e se supunha que eles avaliavam a partir desses sentidos e pressupostos).

Para a melhor compactação haveria a necessidade da criação dos cargos de diretores de ala e diretores de setores. Para Rita, a organização do desfile da Emperadores deveria se aprimorar nos próximos anos com a instituição desses cargos, ainda não existentes. Um diretor de ala (podia existir mais de um) era o responsável pelo canto e andamento de sua ala no desfile. Ele deveria acompanhar o seu grupo em frente ou na lateral de sua ala. Normalmente, eles usavam camisas especiais da Escola que os identificavam⁹¹. Eles trabalhariam em prol da redução dos espaços e da boa

⁹¹ No Rio de Janeiro, essa função era conhecida como “diretor de harmonia”, em Uruguaiana de “coordenador”. Existiam também em ambos os lugares a antiga função de “chefe de ala” ou “diretor de ala”, que eram aqueles indivíduos que organizavam um grupo de componentes para o desfile, e que

evolução dos seus componentes. Esse diretor também era responsável por: checar o bom estado das fantasias e cuidar para que os componentes não entrassem na avenida faltando pedaços dela; pela disciplina do grupo, excluindo componentes que abusavam das bebidas alcoólicas ou aqueles que sacavam máquinas fotográficas para tirar fotos no desfile, o que não era permitido; e pela necessidade do canto do seu conjunto e da projeção dos componentes apenas num sentido único na pista, de evoluir para frente.

A Emperadores se organizava para o desfile de forma completamente informal. Sem diretores de alas, eles também não tinham domínio dos setores. A forma carioca em voga de se organizar uma Escola de Samba em desfile é definida na própria criação do enredo com a divisão da história a ser contada em carros alegóricos e alas fantasiadas através de setores. Os setores eram núcleos narrativos coesos que contavam a mesma parte da história numa sequência. Eles normalmente eram abertos ou fechados com um carro alegórico e se estendiam pelo conjunto de alas que estavam aglutinadas antes ou depois dessa alegoria.

A setorização do desfile permitia uma melhor organização da história contada. Em suma, os setores seriam os capítulos de uma obra, e o diretor do setor seria o responsável pela articulação das alas e da alegoria daquele conjunto para o bom andamento do desfile. Sem a existência desse tipo de organização formal de diretores de alas e setorização da Escola, já existente em Uruguaiana, as demandas de Rita não foram atendidas em Artigas naquele carnaval. A Emperadores ficou apenas com a terceira colocação na competição anual.

5.3. À procura de um carnaval completo: Jéferson Lima e os objetos carnavalescos em circulação

O compositor Jéferson Lima no primeiro dia do ano de 2009 recebeu um telefonema de Tavinho Novello, diretor de carnaval na época no Salgueiro. Tavinho precisava de ajuda, ele tinha sido contratado para o carnaval de uma cidade do interior no Rio Grande do Sul presidida por um senhor chamado Jair Rodrigues. Jéferson Lima não sabia onde ficava essa cidade chamada Uruguaiana, não tinha informações sobre

seriam os representantes pela sua administração perante a Escola. No passado, os chefes de ala selecionavam na Escola desenhos ou protótipos de fantasias para confeccionar no seu próprio ateliê, reuniam a quantidade de componentes interessados em comprar fantasias, e tiravam alguma lucratividade com seu trabalho de confecção e organização do grupo. Rita quando falava de diretor de ala em desfile indicava a primeira acepção do termo, a de coordenadores ou harmonia de desfile, função inexistente na Emperadores de Artigas.

esse carnaval e muito menos quem era o tal Jair Rodrigues que tinha demitido sua carnavalesca para o próximo carnaval. Ele queria instaurar um novo projeto de desfile em tempo recorde, e tinha urgência: faltavam cerca de dois meses para o carnaval.

Jéferson era morador de Nova Friburgo, município da serra fluminense. Desde jovem compunha sambas em rodas de amigos e agremiações de sua cidade. Entrou para a Marinha e seguiu compondo seus “sambinhas” como dizia, no intervalo das viagens internacionais que fazia. Com um parceiro de composição ligado à ala de compositores da Imperatriz Leopoldinense, o Veneza, ele começou a participar de festivais de escolha de samba-enredo na capital carioca. Em 2004 eles ganharam pela primeira vez na Imperatriz, e logo depois da morte precoce do parceiro de samba, Jéferson venceu em 2010 na mesma Escola com um samba memorável para a década, que ficou conhecido por um verso de seu refrão que seria da autoria de seu parceiro: “A Imperatriz é um mar de fiéis”.

Além de compositor da Imperatriz, Jéferson seguiu compondo sambas para outras Escolas da capital. No carnaval de Nova Friburgo, ele começou a estabelecer laços cada vez mais fortes com a Vilage no Samba, agremiação onde ele participava não só como compositor; seu envolvimento passou a ser grande no planejamento e também na direção artística da Escola para o desfile. Ele comparava o porte das Escolas de Samba de Nova Friburgo, em número de componentes e qualidade plástico-visual do espetáculo, ao carnaval de Uruguaiana que ele veio a conhecer naquele mesmo ano do primeiro contato.

O contato de Tavinho possibilitou a Jéferson pensar numa estratégia para resolver dois problemas na mesma jogada. Em Nova Friburgo seu amigo Jotinha, que era o principal administrador da Vilage no Samba, enfrentava sérios problemas devido a algumas dívidas decorrentes das altas despesas da agremiação serrana para montar seu carnaval. E Jéferson ouviu de Tavinho que o presidente da agremiação do extremo sul do país queria um “carnaval completo”. Jéferson pediu maiores detalhes do que seria isso. O amigo explicou que o carnaval completo significava um novo enredo, intérprete para cantar, samba-enredo gravado, esculturas, fantasias, enfim, praticamente tudo para botar uma Escola de Samba na avenida.

Na época, os diretores da Vilage desciam a serra para o Rio de Janeiro e através dos inúmeros contatos que tinham nos barracões da Cidade do Samba na capital, eles compravam esculturas e fantasias para seu carnaval. A Vilage trabalhava em cima dos objetos reciclados a partir de uma reforma rigorosa feita pelo pessoal de barracão. Eles

recuperavam as peças, modificavam partes das fantasias e, segundo Jéferson, faziam com que elas se adequassem ao enredo e ficassem como se estivessem novas. Ele calculava que a compra de objetos carnavalescos usados fazia com que a Vilage gastasse três a quatro vezes menos do que se fosse confeccionado os mesmos objetos. E a confecção do mesmo carnaval proposto pela Escola com novos objetos carnavalescos era descartada pela agremiação dada suas limitações financeiras. A reduzida possibilidade de arcar com altos custos era o mesmo quadro que ele encontrara nos Rouxinóis, o que o encorajou a pensar na mesma estratégia para o sul do Brasil.

E então veio a proposta para a Vilage revender parte de seu carnaval com seus objetos reformados para a Escola de Samba de Uruguaiana. Jéferson foi fundamental nessa negociação:

“Eles tão oferecendo uma graninha que não era grande coisa. Eram vinte mil ou trinta mil para eu desenvolver um trabalho. Eu desenvolvo, faço um enredo, o samba eu faço. Eu não tenho muitas dificuldades com isto. E lá a gente bota os desenhos de carros e o cara se vira lá. E assim fizemos. *E você fez o enredo com as fantasias já na cabeça?* Eu fiz o enredo. Eu tinha umas fantasias mais em cima do samba que eu perdi em 2009. Eu falei pô, eu posso fazer mais ou menos uma coisa ligada ao encontro das raças, que é uma coisa fácil, que a gente tinha mais ou menos as fantasias lá. Falei pô, vamos andar, e eu vim pros Rouxinóis. (...) O samba foi legal pra caramba. Eu peguei um esqueleto que eu tinha já de melodia, e joguei uma letra rápida, foi fácil e tal. Em 2009, bateu no gosto da galera aqui dos Rouxinóis, eles se apaixonaram pelo samba e tudo mais. Eu gravei lá (*no Rio de Janeiro*) desta vez com o David do Pandeiro. E aqui (*em Uruguaiana*) saímos com o Wantuir. Meu amigo, a gente já se conhecia há muito tempo e tal. E veio pra cá. A minha vinda pra cá foi por um simples motivo. Este trabalho eu só tinha, foi encomenda, a gente mandava, e eles tinham que pagar” (Entrevista com Jéferson Lima em 22 de março de 2014. O grifo é meu).

A sua viagem para Uruguaiana não estava prevista naquele carnaval. Jéferson Lima não recebeu o pagamento no prazo acordado com o presidente dos Rouxinóis e foi aos Pampas buscar o valor estipulado no acordo verbal. Ele não costumava naquela época assinar contratos. Ele aproveitou suas férias no trabalho e rumou ao sul muito interessado em conhecer o carnaval que começara a atrair muitos amigos do Rio de Janeiro. Ele não vivia profissionalmente do samba, sua ocupação era de auditor fiscal do trabalho, no cargo de gerente regional do Ministério do Trabalho na região da serra fluminense.

O carnaval para ele era sua “maior paixão”, a diversão no tempo ocioso, “em quase todas as horas vagas”. Ele falava que a “graninha” que recebia na festa não pagava seus deslocamentos e seu trabalho, e sugeria que o pagamento para ele servia

como um bônus para comprar alguns presentes para a família nas suas idas à Fronteira, já que a sua lucratividade era mínima. Ele ressaltava que o carnavalesco tinha uma responsabilidade maior e o calendário de acompanhamento das atividades de produção visual da Escola era mais extenso. Uma maior quantidade de trabalho com a preparação para a festa era dispendida em contraste com outros profissionais do carnaval. Para ele, os carnavais dos Pampas eram normalmente bons negócios para os intérpretes, os músicos, os coreógrafos e o casal de mestre e sala e porta-bandeira, principalmente essas funções, porque eles faziam um trabalho pontual e só se envolviam com o trabalho fora do Rio numa data específica, o dia dos desfiles. O envolvimento de curta duração fazia com que o cachê para esses profissionais valesse muito mais a pena.

Jéferson encontrou em Uruguaiana um cenário de carnaval surpreendente naquele primeiro ano pelos Rouxinóis. Ele explicou como se encantou com o cenário carnavalesco dos Pampas ao conhecer a cidade no tempo do carnaval:

“Foi paixão à primeira vista. Você via a alegria nas pessoas e a participação do povo, coisa que você não via na Sapucaí, você não vê isto. A Sapucaí virou um reduto de turista né. Você vai pra lá, você só vê turista. Ninguém sabe o samba, os caras estão lá, discutindo e tal. Você discute mais samba na internet do que propriamente na avenida. Você pouco vê o povo do Rio lá, não tá lá mais. Mas foi uma paixão instantânea com a Escola. E com o contexto da cidade. A gente viu uma coisa diferente, não podia nunca imaginar que aqui os caras. A gente viu uma bateria daqui, sobretudo das maiores, pô, eu levei um susto, eu não acredito que estes caras tocam tão bem. Porque é impressionante. E no ano seguinte, as pessoas que viram o material que a gente trouxe, eles na verdade, eles começaram a me procurar. E no primeiro momento, eu falei, pô eu falei pro Jotinha, vamos fazer este troço, vamos lá. E aí viemos aqui, viemos aqui numa ocasião, sem nada, por nossa conta e risco e apresentamos um projetinho pra fazer. Porque aqui vai ser a extensão das nossas férias” (Entrevista com Jéferson Lima em 22 de março de 2014).

Jéferson acabou saindo dos Rouxinóis mas continuou a trabalhar como carnavalesco no sul do país, sendo contratados para produzir carnavais completos por demanda, com a confecção de enredo e sinopse, samba, e o envio de objetos carnavalescos e a indicação de profissionais do carnaval para uma série de Escolas de Samba de Uruguaiana desde então, como os Bambas da Alegria um ano depois. Nos anos de 2013 e 2014 ele foi contratado pela Unidos da Ilha do Marduque para a realização do mesmo tipo de trabalho com sua equipe. Desde aquela época, ele vinha sendo procurado por Escolas de Samba de muitas cidades da região para realizar seu trabalho, entre elas: Artigas, Santa Maria, São Borja e Alegrete. Devido ao seu foco em

Uruguaiana, ele acabava por desistir de replicar o trabalho de sua equipe na montagem de um carnaval completo coordenado por ele em outras cidades. Mas intermediava as negociações de compra e venda de objetos carnavalescos entre as agremiações.

As esculturas e os lotes de fantasias eram transportados para Uruguaiana em carretas. A primeira viagem era realizada no meio do ano, porque a limpeza do barracão e o começo da preparação das alegorias se iniciavam com seis meses de antecedência do carnaval. Jéferson e mais alguns parceiros estiveram sete vezes em Uruguaiana entre 2013 e 2014 para a montagem do carnaval da Marduque. Para reformar uma ala de trinta componentes, normalmente se comprava entre trinta e cinco a quarenta fantasias. Ele explicava que a quantidade excedente de fantasias era necessária porque se extraíam partes ou pedaços das confecções reservas na reforma, ou se completavam os materiais que faltavam nas que seriam reformadas com a extração deles das excedentes. As esculturas também passavam por um processo de reforma. Uma nova pintura e uma adaptação ao enredo eram pedidas.



IMAGEM 33 – Esculturas recicladas do carnaval carioca pela Marduque em 2013. Fabricação e primeiro uso: Unidos de Vila Isabel em 2012.



IMAGEM 34 – Grandes esculturas com movimentos recicladas pela Marduque em 2014. Fabricação e primeiro uso: Unidos de Vila Isabel em 2013.

Jéferson organizava seu processo de criação e montagem da Escola primeiramente pensando numa ideia de enredo que resultaria na composição de um samba. Os objetos que podiam ser adaptados no enredo pretendido eram buscados na Cidade do Samba carioca numa segunda etapa. Ao longo do caminho, várias adaptações ao enredo eram feitas de acordo com os objetos que ele ia encontrando, o que ia alterando a pesquisa. A sinopse do enredo nesse caso vinha por último. Esse processo era muito diferente das Escolas de Samba de grande porte carioca, que de forma bastante rígida seguiam esse cronograma: definição do enredo - pesquisa do enredo -

sinopse do enredo escrita - desenho do projeto visual - seleção do samba-enredo - confecção das alegorias e fantasias inéditas.

A ordem e o ritmo de produção de Jéferson eram diferentes em suas mãos porque era ele mesmo que dominava todos os processos criativos de produção da Escola de Samba. As adaptações do samba e do enredo, a transformação da sinopse e as modificações que seguiam as possibilidades da compra de objetos carnavalescos usados ditavam a sequência dos procedimentos de montagem de seu trabalho. Não existia uma sequência lógica e temporal tão bem estabelecida, o trabalho era modificado e ajustado conforme as oportunidades encontradas por ele. Por regulamento, a sinopse do enredo e o organograma do desfile só deveriam ser entregues para os jurados na semana do desfile das Escolas de Samba de cada cidade. Assim, existia tempo hábil para o carnavalesco transformar o projeto de acordo com as condições materiais de realizá-lo.

A obtenção pelas trocas e pelos cálculos de aquisição de maiores vantagens materiais para a apresentação plástico-visual das agremiações, que estimulavam as negociações e os arranjos discursivos da qualificação e defesa da compra de carnavais completos nas rotas do circuito carnavalesco Rio-Pampas, eram os principais fatos resultantes da economia estética do espetáculo. A diminuição da distância da produção visual entre as Escolas de Samba nos contextos locais justificava o uso dessa estratégia. A discrepância entre os projetos visuais podia ser contrabalanceada na competição através da compra de materiais usados para reforma, principalmente entre aquelas agremiações que compunham menores grupos sociais, que aportavam menores verbas ou que tinham uma rede social de menor alcance.

A possibilidade de comprar um carnaval completo proveniente do Rio de Janeiro, e de reciclar as peças ano a ano, dava a possibilidade das agremiações apresentarem carnavais de boa qualidade visual com objetos que poderiam ser adquiridos por valores muitas vezes inferiores em relação ao custo inicial da primeira confecção. Jéferson deu o exemplo de uma águia que havia sido adquirida pela Vilage de Nova Friburgo em 2010: a águia símbolo da Portela. Era uma escultura de médio porte, com estrutura metálica, isopor e uma bonita forração em tecidos. Somente em mão de obra ele avaliava que a águia tinha custado cerca de vinte mil reais, mais um valor que podia variar entre dez a quinze mil reais em materiais. Ela saiu do barracão da Portela para a Vilage por menos de um terço desse valor.

Na Vilage a águia foi reformada, retiraram sua cobertura em tecidos e espuma e a restauraram. Depois do carnaval de 2010, a águia partiu para Uruguaiana, quando foi

comprada pela Bambas da Alegria de Uruguaiana pela metade do preço que a Vilage tinha pago. A águia também era o símbolo da Escola de Samba dos Pampas, por isso, era desejável a apresentação de uma escultura do animal pela agremiação (apesar de não ser obrigatória). A partir de 2010, a Bambas passou a utilizar a mesma águia comprada nos quatro desfiles consecutivos, apenas reformando a peça, com nova pintura e novos acessórios de acordo com o enredo em cada ano, como podemos ver nas imagens abaixo.



IMAGEM 35 – A águia da Bambas da Alegria sendo finalizada na concentração do desfile em 2013.



IMAGEM 36 – A águia da Bambas da Alegria no desfile em 2014.

A opção dada por Jéferson por projetos baseados na implementação de um carnaval completo, quando apresentada para as direções das Escolas de Samba dos Pampas, era fundamentalmente inferior às outras opções que previam a confecção de peças novas. Mas as agremiações dos Pampas, além de terem verbas bastante reduzidas comparadas às Escolas de Samba cariocas, ainda sofriam duas limitações: a extrema carência de mão de obra carnavalesca especializada na região, e a falta de materiais de carnaval que se somava aos preços exorbitantes dos artigos encontrados em relação a outros polos de carnaval. Por isso, a opção pela compra dos usados, com a reciclagem e a possibilidade de reforma sempre se tornava atraente para as diretorias que lhe contratavam.

“E só por isto, às vezes quando a gente vai oferecer, a gente tem este projeto aqui que é com roupas usadas que a gente vai adaptar no enredo. E tem este daqui, que é com roupa nova. E aí cada um vai fazer o que achar melhor. Temos profissionais, tem ateliê, tem costureira, tudo a gente faz. Quase sempre eles optam pelo que é mais fácil. O que é mais barato e vantajoso. A gente entende e vai seguindo. Enquanto o regulamento permite tudo bem” (Entrevista com Jéferson Lima em 22 de março de 2014).

As constantes reformas nos processos de reciclagem em cada ano carnavalesco, como era o caso da águia da Bambas da Alegria que passava há alguns anos na avenida sempre com uma nova pintura e alguns ajustes, poderiam tornar inaplicáveis os pedidos por ineditismo daqueles que criticavam a ampla e ilimitada compra de carnavais usados. Para Jéferson, mesmo que o regulamento exigisse o ineditismo, proibindo as reciclagens de materiais e a compra de carnavais completos do Rio de Janeiro, a tarefa de enquadrar e punir as Escolas que fizessem uso desse procedimento seria muito difícil de ser aplicada. Uma vez que se reforme uma escultura ou uma fantasia, pintando-a, colocando mais elementos, tirando outros, fazendo ajustes e incluindo novos materiais, adaptando-a para o enredo, ela deveria ser considerada inédita mais uma vez, escamoteando o seu status de objeto usado aos olhos do público e dos jurados. E não havia Escola de Samba em Uruguaiiana que abrisse mão da reciclagem ou da reforma de objetos carnavalescos de um carnaval para o outro, todas usavam da estratégia em pequenas ou grandes medidas.

5.4. O caso das esculturas egípcias: rotas do contexto mercantil de carnaval

Ao redor do terreno da casa onde estava instalado o ateliê da Emperadores, local de trabalho de Rita e André em Artigas, encontrei uma montanha de objetos carnavalescos depositados de forma pouco cuidadosa. Eram muitas esculturas e pedaços de materiais de carnaval que eu logo reconhecia por ter visto passar nos anos anteriores no sambódromo de Uruguaiiana. Ao indagar Rita sobre aqueles objetos que estavam começando a sofrer as degradações do ambiente, com as peças já apresentando danificações na sua pintura e na sua forma, ela me contou que elas eram peças que tinham sido utilizadas no ano anterior e ainda não tinham destino planejado. Isso seria decidido pela direção da agremiação depois do carnaval.

Rita havia comprado parte daquele material em Uruguaiiana em 2012 para a Titanes de Bella Unión. De Bella Unión elas foram negociadas para Artigas em 2013. Algumas peças seriam reformadas por eles para retornarem à avenida, enquanto outras entravam no rol de peças disponíveis para a venda, os objetos possíveis de serem negociados para Escolas de Samba de várias cidades dos Pampas que frequentemente iam a Artigas em busca de peças para montar seu desfile de carnaval. Nem todos os objetos carnavalescos eram mercantilizáveis. No processo de reciclagem de fantasias,

por exemplo, muitas peças e materiais excedentes eram descartados por muitos motivos: pedaços de materiais baratos, danificados, de fácil substituição ou com pouca possibilidade de aplicação por carência de mão de obra. Esculturas e fantasias prontas de boa qualidade visual eram os objetos de maior potencial de venda. O excedente de peças e fantasias degradadas, com poucas chances de recuperação ou que não eram eleitas como objetos suscetíveis a entrar no contexto mercantil do carnaval, seria descartado ou doado para agremiações menores. Muitas vezes, os parceiros das agremiações de menor porte e capacidade de investimento recebiam os objetos carnavalescos a serem descartados envolvidos em outros tipos de trocas: como o fornecimento de componentes para aumentar o contingente ou o número de alas para a agremiação doadora, como exemplo de permuta. Aquilo que se julgava sem possibilidade de traçar as rotas comerciais mercantis ou de permuta ia para o lixo. Viravam *ex-mercadorias*: as coisas retiradas do estado de mercadoria, ou seja, destinadas às trocas, e excluídas do contexto mercantil (Appadurai, 2008).

Em Artigas me deparei com um conjunto de esculturas que há muito tempo eu vinha seguindo. Era um grupo de esculturas similares, com cerca de três metros e meio de altura e fabricadas na Cidade do Samba na Escola de Samba Unidos de Vila Isabel em 2009: os pilares egípcios, que se somavam a outras esculturas com os mesmos motivos.

A Vila Isabel fez uma homenagem no carnaval carioca de 2009 ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Paulo Barros e Alex de Souza eram os carnavalescos na época e idealizaram um carro alegórico ambientado no Egito Antigo, cumprindo a função de representar o sucesso da ópera *Aída* de Verdi em 1910 naquele teatro. Como conta o trecho extraído da sinopse do enredo da agremiação:

“(…) O sucesso da apresentação das óperas no dia da inauguração do teatro foi tão grande, que, no ano de 1910, resolveu-se encenar *Aída*, de Verdi. Um espetáculo memorável, com aqueles cenários e figurinos deslumbrantes do Egito Antigo!!! Essa foi a primeira das grandes óperas encenadas no Municipal, a primeira de tantas outras que fariam história naquele palco nacional” (trecho da sinopse do enredo da Unidos de Vila Isabel de 2009, escrita por Alex de Souza e o historiador Alex Varela).

Para representar na avenida esse trecho da sinopse foi confeccionado o carro alegórico que demarcava todo um setor da Escola. Ele trazia um conjunto de pilares com esfinges, faraós e outros elementos que faziam referência ao Egito e à ópera *Aída*

que foi parcialmente encenada em cima da alegoria. Depois do uso no carnaval, elas poderiam ser descartadas como lixo nos fundos do barracão da Escola. Outra possibilidade seria algum interessado, ao receber a informação que um bom conjunto de objetos para reciclagem teria sido dispensado, tivesse a permissão da Escola para levá-lo. Como sabemos, as direções das Escolas de Samba faziam com muita frequência doações ou empréstimos de peças para agremiações de menor porte e capacidade de investimento, seja no Rio de Janeiro ou em carnavais de outras cidades, muitas vezes em vínculos institucionais baseados em parcerias ou doações. Interessados em comprar objetos carnavalescos ou materiais para reciclagem de outras agremiações costumavam ter contatos no complexo de barracões das Escolas de Samba, a Cidade do Samba carioca, em busca de oportunidades nos meses de pós-carnaval.

No caso do nosso conjunto de colunas e esfinges, as peças eram consideradas valiosas. Grandes quantidades de materiais foram utilizadas para sua produção, como blocos de isopores para a peça molde, sua posterior reprodução em série em fibras de vidro e todo o processo de produção que incluía a habilidade artística do escultor contratado e do profissional de finalização em pintura. E o preço final de cada peça era alto. Blocos de isopor eram comprados em metros cúbicos e considerados peças com alto custo. O trabalho com a fibra de vidro era ainda mais caro e a matéria prima era considerada mais valiosa por ser mais resistente e duradoura. Por isso, os diretores do barracão da Cidade do Samba recebiam muitos carnavalescos e negociadores de outras cidades e estados em busca de esculturas para alegorias, fantasias e materiais para reciclagem com destino a inúmeros outros carnavais.

O diretor de barracão da Vila Isabel na época era Júnior Schall. Ele também havia sido contratado pela Bambas da Alegria de Uruguaiana para ocupar o cargo de carnavalesco. O compositor dos sambas da Bambas da Alegria de Uruguaiana nos anos de 2010 e 2011 foi Jéferson Lima, já apresentado acima, que também participava das negociações do enredo e de objetos carnavalescos na comissão de carnaval montada. No caso de nossas esculturas egípcias, o carnavalesco trabalhou em 2011 na Escola de Uruguaiana num enredo contando a história do êxodo do profeta Moisés e do povo hebreu à terra prometida, com o título: “Do Egito a Canaã: no sol da liberdade a paz do amanhã”. As colunas, entre outras esculturas, comporiam a cenografia de um dos carros alegóricos planejados.

A Bambas da Alegria pagaria um valor em dinheiro, boa parte do subsídio municipal para seu carnavalesco carioca, no intuito de montar um carnaval completo.

Fantasia, esculturas e adereços seriam negociados nos barracões do Rio de Janeiro. Uma quantia em dinheiro era oferecida à direção da Vila Isabel pelos Bambas, sendo o carnavalesco o mediador da negociação. Ele arremataria um lote de objetos contendo fantasias para algumas alas, esculturas e adereços de alegorias. E junto ao conjunto de esculturas que vieram do centro do país estavam os pilares egípcios. Estes objetos adquiridos no barracão da Vila Isabel desceriam o mapa, chegariam a Uruguaiana com antecedência e seriam montados numa das alegorias da Bambas. As colunas comporiam um carro alegórico com motivos egípcios, e encantariam novamente o público pela sua monumentalidade e pela facilidade da leitura plástico-visual de seus significados pelos espectadores e pelo júri. As inscrições egípcias com desenhos apócrifos que adornavam, somados aos componentes fantasiados e coreografados em cima do carro, nos levariam de volta para o vale do Nilo, na passagem do enredo que contaria o périplo de Moisés iniciado no Egito, civilização governada na época pelo faraó Ramsés II (entre 1279 a 1213 a.C.).

O carnaval de 2011 passou. Mas nossas colunas ficaram lá no barracão da Bambas da Alegria esperando novos interessados. Em 2012, uma Escola de Samba do município vizinho de Alegrete, a Unidos dos Canudos, munidos do cachê de sua Prefeitura e sabendo que em Uruguaiana existiam boas esculturas e excelentes oportunidades de negócios (principalmente os objetos carnavalescos do Rio de Janeiro), acionaram suas redes de contatos para a negociação de peças recicladas. Dada a recorrente deterioração pelo fato de sua utilização nos desfiles e na armazenagem das peças durante o ano (já foram no mínimo quatro usos, duas pela Vila, desfile oficial e das campeãs, e dois desfiles oficiais na Bambas), parte de sua pintura foi danificada. O preço cobrado por uma parte do conjunto de esculturas comprada pela Unidos dos Canudos seria mais baixo do que o valor pago pela Bambas no pacote comprado na Vila Isabel há um ano. O interesse da Escola de Uruguaiana era de esvaziar seu barracão para as novas compras de esculturas que viriam do Rio de Janeiro. Qualquer valor interessante seria admitido e outras formas de trocas poderiam ser analisadas. Desde a troca por outras esculturas e fantasias, ou trocas por alas de Alegrete que viriam a desfilar em Uruguaiana (necessidade de componentes para o desfile), ou empréstimo de ritmistas e instrumentos de bateria, entre outras propostas que normalmente eram analisadas. No nosso caso analisado, a Escola não necessitava de outros recursos, queria um pagamento em dinheiro, o que acabaria sendo acertado.

Então, em 2012, parte de nossas colunas egípcias viajariam a Alegrete. Elas seriam pintadas novamente em cores douradas (perderam suas inscrições apócrifas), e fariam um novo desfile celebrado por novos foliões. Outra parte das esculturas acabou no mesmo ano sendo adquiridas pela Escola de Samba uruguaia Titanes de Bella Unión, onde Rita Maidana realizava seu trabalho. Foi ela que intermediou o negócio. Em 2013, a Titanes vendeu as esculturas egípcias para a Emperadores de Artigas que as usou no seu desfile. Um ano depois elas estavam abandonadas no terreno do ateliê onde as encontrei no norte do Uruguai.

A *biografia dos objetos*, encenada no caso das esculturas egípcias nos parágrafos acima, era resultado da utilização dessas peças nos desfiles a partir das negociações entre carnavalescos e dirigentes das agremiações, dadas nos contextos mercantis seguindo as rotas de carnavais desdobradas nos circuitos dos Pampas a partir do Rio de Janeiro. Sua aplicação em cada carnaval pode ser apreciada nas imagens abaixo:



IMAGEM 37 – As esculturas egípcias no carnaval carioca em 2009.



IMAGEM 39 – As esculturas egípcias reformadas na Unidos dos Canudos em Alegrete em 2012.



IMAGEM 38 – As esculturas egípcias na Bambas da Alegria de Uruguaiana em 2011.



IMAGEM 40 – Peças das esculturas egípcias para negociação no barracão da Emperadores de Artigas em 2014.

Observamos que foram quatro anos de trajetória, desde a fabricação no Rio de Janeiro, a passagem por Uruguaiana, e as negociações das peças para Alegrete, e outra parte delas para o Uruguai entre Bella Unión e Artigas. Esse caso ilustra as inúmeras possibilidades de formas de circulação, desde o Rio para Uruguaiana e para Alegrete, até de Uruguaiana para o carnaval de Bella Unión e depois para Artigas. Sem contar as possibilidades de circulação entre Escolas de Samba de diferentes divisões (do Grupo Especial aos Acessos, mais frequentemente) na mesma cidade e no mesmo carnaval (Barbieri, 2013).

Os contextos onde as colunas estão sendo trocadas e novamente reformadas ou recolocadas em circulação atestavam a existência de *regimes de valor* sobre os objetos carnavalescos. Existiam objetos que eram mais ou menos valorizados em cada carnaval. No caso das esculturas, dependendo de sua dimensão, os materiais utilizados, o seu design que fazia com que os carnavalescos avaliassem a habilidade do seu artesão, sua origem (se veio do Rio de Janeiro ou não) e também quais suas possibilidades de representação na avenida, já que quanto mais abertas às possibilidades de uso elas eram consideradas mais valiosas. Esculturas como: orixás da mitologia afro-brasileira, alguns tipos de animais (como águia, leão, onça, girafas), arlequins e colombinas, instrumentos musicais, indígenas, sambistas, eram extremamente valorizados em quase todos os carnavais, já que eram elementos largamente utilizados nos carros alegóricos pelas Escolas de Samba, podendo encaixar em muitos tipos de enredos ou se adaptar facilmente a muitos deles.

5.5. Os caminhos para a vitória: a reciclagem de objetos e a produção local de carnaval

No ano de 2009, o carnavalesco Júnior Schall chegou a Uruguaiana pela primeira vez ao ser contratado para desenvolver o desfile da Bambas da Alegria. Desde então, ele assinava os carnavais dessa Escola de Samba como um dos principais produtores. Assistente de carnavalesco e diretor de carnaval com larga experiência no carnaval carioca, onde passou por Salgueiro, União da Ilha, Império Serrano e Vila Isabel, Schall iria estreiar como carnavalesco longe do Rio de Janeiro.

Nos seus primeiros trabalhos na Fronteira, ele utilizava largamente a reciclagem na reformulação de um carnaval completo, nos termos que explicamos acima, a partir da negociação de objetos de carnaval com a aprovação da direção da

Escola uruguaianaense. Seu trânsito diário nos barracões da Cidade do Samba o permitia conhecer de perto as produções plástico-visuais de cada agremiação, assim como tinha estreita proximidade com muitos profissionais da arte carnavalesca dos bastidores, conhecendo os atalhos do mais importante polo de produção carnavalesca do país.

Sua estratégia para a Bambas no início do seu trabalho era de propor um enredo para a Escola a partir dos objetos que ele tinha possibilidade em negociar e levar para Uruguaiana. Assim, ele montava o enredo depois de garantir os objetos, adaptando a narrativa aos materiais obtidos. Com o passar dos anos ele mudou de estratégia. Primeiro era proposto um enredo para depois ir atrás dos objetos para o carnaval. Basicamente eles compravam esculturas já beneficiadas para reforma e fantasias de alas para levarem a Uruguaiana por vias terrestres. Esses objetos eram negociados entre as duas direções das Escolas, e como a Vila Isabel carioca era o local de trabalho de Schall na época, essa agremiação fornecia boa parte do seu carnaval passado não só para a Bambas, mas para muitas Escolas de Samba dos Pampas.

Os objetos escolhidos pelo carnavalesco na Cidade do Samba levavam em conta alguns fatores. O preço a ser pago era o mais importante deles, já que as verbas das Escolas de Samba de Uruguaiana eram pequenas para um projeto de carnaval de alto custo. Em 2014, eram cerca de duzentos e quarenta mil reais por Escola de Samba em subsídio, o que não era suficiente para o crescimento exponencial da qualidade visual do espetáculo pretendido pelas direções das Escolas. Schall procurava por peças que podiam ser compradas em lotes ou que tivessem valores compatíveis às pretensões de gasto da Bambas. Ele usava sua rede de amizades pessoais para angariar bons objetos com preços reduzidos. Entre meados do mês de agosto até o final setembro, pelo menos uma carreta lotada de objetos carnavalescos fazia a rota até a Fronteira Oeste no Rio Grande do Sul. Os objetos eram transportados com antecedência porque estavam previstas as reformas e alterações em cada objeto, e o trabalho de recuperação de cada peça que podia sofrer algumas danificações na viagem. Planejar em longo prazo cada vez era mais importante com a carência de mão de obra especializada em carnaval na Fronteira.

As dimensões das esculturas eram essenciais para Júnior Schall na hora de pensar nas proporções compatíveis com o carnaval de Uruguaiana. Com carros alegóricos menores e restritos a alturas que superassem os sete metros, devido à rede elétrica baixa no entorno e as dimensões da pista do sambódromo, as esculturas médias eram mais desejáveis que as muito grandes. Por último, antes da compra de objetos

usados era importante pensar na durabilidade dos materiais e na possibilidade de garantir sua conservação em dois desfiles, já que em Uruguaiana eram duas noites de carnaval para cada Escola de Samba com julgamento.

O mercado carnavalesco carioca no Rio de Janeiro não só abastecia as Escolas de Samba do sul do Brasil com os objetos carnavalescos reciclados, mas também materiais de carnaval em lojas que tinham departamentos de vendas especializados em fornecimento para Escolas de Samba. Muitas agremiações do sul do Brasil compravam nas principais lojas do carnaval carioca que vendiam a prazo, recebendo parte do pagamento das direções quando essas recebiam suas parcelas de patrocínio das Prefeituras. Era o caso das conhecidas: Casa Pinto (voltada aos tecidos); Loja Caçula (adereços) e Loja Babado da Folia (uma grande variedade de materiais para carnaval, desde tecidos, aviamentos, penas e plumas, pedrarias e strass).

Como Júnior Schall conhecia os limites da verba apertada e da mão de obra escassa em Uruguaiana se comparados ao seu trabalho no Rio, ele adaptava diferentes técnicas e formas de fazer para os barracões no sul do Brasil. Para trabalhar com novas esculturas, a Bambas da Alegria tinha um escultor local que confeccionava a estrutura de suas peças com vergalhões de ferro ao invés do isopor. O resultado para Schall não era o mesmo, porque a modelagem em isopor conseguia atingir um desenho bem mais fidedigno à forma estética planejada; mas naquele caso, servia pelo fato do material e da mão de obra saírem mais baratos e substituírem as esculturas que faltavam para os carros ficarem completos de acordo com o projeto inicial.

Ele tinha muita atenção na idealização do enredo que planejava para Uruguaiana, que por ter a peculiaridade do mesmo desfile ser apresentado em dois dias em sequência, devia ter o cuidado dobrado de levar para o sambódromo uma narrativa de fácil assimilação, que trouxesse um assunto que não fosse maçante para o grande público. Segundo sua explicação, no segundo dia o fator surpresa do que seria apresentado no desfile acabava, já que todo o projeto plástico-visual já tinha sido visto pela primeira vez. Para ele, se o assunto desenvolvido fosse muito ruim a Escola poderia encontrar dificuldades no interesse do público ao seu desfile e na apreciação dos jurados.

A mesma preocupação ele tinha em relação ao samba. Dois dias de desfiles demandavam um samba-enredo que fosse considerado bom para cantar e sambar, que chamasse a atenção do público e do júri e que conduzisse o trabalho da Escola com ampla participação dos componentes. Potencializar o bom enredo com um assunto que

não cansasse a audiência e tentar encomendar um bom samba, que normalmente vinha de compositores de Porto Alegre ou do Rio de Janeiro (o carioca André Diniz compôs em alguns anos para a Escola), eram as principais estratégias de Schall para driblar os limites do carnaval de Uruguaiana.

Quando nos seus primeiros anos na Bambas da Alegria, o carnavalesco notou que a agremiação tinha um grave problema técnico: a sua equivocada evolução. A Escola de Samba corria contra o tempo e desfilava com insegurança na avenida. Uma das causas identificadas por ele era a baixa autoestima dos componentes no desfile, porque a Bambas não era tratada como uma das grandes da cidade e dificilmente se acreditava que ela poderia vir a disputar o título. Além disso, uma severa dependência ao carnaval carioca (dos objetos aos profissionais) também era notada por Schall, que fazia um mea-culpa e entendia que a situação era grave. Nos próximos anos ele entendia que deveria ser melhor equilibrada a vinda de objetos e profissionais, chamados de “importados” pelos sambistas da Fronteira, com um maior incentivo à produção local, o que lhes daria maior autonomia na sua produção cultural no futuro:

“Então eu falo hoje para os caras da Bambas. Eles podem dizer que a gente vem feinho pra caramba, porque nosso dinheiro é curto. Mas eu duvido que eles vão falar que a gente vai andar errado na avenida. Pô cara, a gente não toma menos de 10 em vários quesitos ligados à parte técnica há quatro ou cinco anos. Antigamente os caras passavam voando pela avenida. Tinham medo do relógio. O relógio é apavorante. O relógio quando você vai para a avenida é a coisa que ninguém quer, todo mundo quer te passar. Olha, toma... O tempo vê você... Não, vê você o tempo. Não, o tempo eu não vou ver não... Porque se der merda ninguém quer segurar. Então quer dizer, em Uruguaiana a gente passou a administrar melhor o nosso tempo. Administrando melhor o nosso tempo de desfile, a gente desfila melhor. Desfila melhor, eles se encorajaram, a autoestima deles se elevou. Se elevando, eles acreditam mais nas coisas que eles fazem. Eles ficam mais senhores do próprio trabalho. E aí eu me afasto um pouco. Porque daí o encaminhamento está sendo feito. Até o dia que eu sei que o processo vai ser tão natural que eu não vou estar mais com eles. Mas eu vou estar muito feliz por ver o que eles conseguem fazer hoje, sozinhos” (Entrevista com Júnior Schall em 6 dezembro de 2013).

Uma das medidas adotadas pelo carnavalesco carioca podia parecer pequena, mas fez uma grande diferença na principal ala de qualquer Escola de Samba, a bateria. A metade do contingente da bateria da Bambas da Alegria era composta por librenhos que vinham das comparsas argentinas. Schall planejou a primeira noite desfile de 2009 com os diretores de harmonia definindo a entrada da bateria no recuo do meio da pista. O movimento de “botar a bateria no recuo” dava calafrios nos diretores da Escola (o

diretor de bateria na época era Zeca, hoje na Marduque). Era sempre um momento de tensão da agremiação que deveria sincronizar a parada da parte dianteira da Escola e ditar harmoniosamente o ritmo de passagem das alas e carros alegóricos que vinham atrás da bateria que recuara, para evitar uma desastrosa irregularidade no andamento do conjunto em desfile. O risco maior era do temido “buraco na pista”, a abertura de grandes espaços não preenchidos que poderiam ser penalizados pelos jurados do quesito evolução.

Schall descobriu que sua intenção de botar a bateria no recuo, o que era de praxe nos carnavais cariocas, tinha causado grande apreensão entre os diretores. Algumas sambistas vieram o cumprimentar pela defesa da proposta. Zeca lhe explicou: “Nós nunca entramos no recuo, é porque o recuo aqui é opcional”. A Bambas tinha menos componentes que as três grandes da cidade, então as direções anteriores optavam por não correr o risco de fazer movimento. Somente as baterias das maiores Escolas usavam o espaço. Schall sabia que havia uma chance de dar errado o recuo da bateria, dada a inexperiência dos diretores com a manobra, mas ele decidiu arriscar. No desfile, tudo correu bem na execução do movimento do recuo, a bateria ficou no casulo na metade do caminho percorrido da pista, e viu o restante da Escola passar para depois entrar novamente no final da Escola no encerramento do desfile.

O recuo de bateria na Avenida Presidente Getúlio Vargas em Uruguaiana não era apenas um espaço qualquer da cidade, envolvia também um valor simbólico. O recuo estava colocado em frente ao camarote das autoridades, onde ficavam os políticos e os empresários mais conhecidos da cidade. O espaço do recuo era delimitado pelo obelisco de Uruguaiana, um grande pilar em pedra erigido em homenagem a Dom Pedro II e sua campanha vitoriosa na Guerra do Paraguai, com sua assinatura da rendição dos derrotados em 1865. O Obelisco era o local central das paradas militares e dos festejos da Semana Farroupilha no mês de setembro, festa também importante na região.

Na segunda noite de desfile, Schall mais uma vez combinou com a bateria de entrar no recuo ao lado do obelisco. Dessa vez a resposta era negativa, os jovens diretores da bateria estavam muito preocupados em dar tudo errado numa segunda manobra. O carnavalesco teimou em refazer o movimento, e a bateria acabou entrando pela segunda vez no recuo. Deu tudo deu certo novamente. No final do carnaval, Schall percebeu que entrar no recuo era muito mais importante do que parecia. Ele contou que os diretores da ala de bateria o saudaram pela oportunidade de serem agora respeitados pelas agremiações concorrentes: “Eles falaram. Júnior obrigado por botar a gente dentro

do recuo. Porque agora a gente tem moral com os caras da Cova. Agora a gente tem moral com eles” (Entrevista com Júnior Schall em 6 dezembro de 2013).

A conquista de respeito em decorrência das alterações no projeto de desfile que Schall levava a Uruguaiana esbarrava na incapacidade dele conseguir o mesmo aporte de recursos para investir no carnaval, assim como as grandes agremiações da cidade: a Cova, a Marduque e os Rouxinóis. Por isso eram necessárias estratégias de produção plástico-visual que não dependessem tanto da compra de materiais e objetos do carnaval carioca. O carnavalesco começou a pensar com a direção da Bambas algumas opções táticas que mesclassem a reforma de objetos com a produção local.

Em 2013, além dos objetos carnavalescos para a reforma, uma carreta chegou à cidade no mês de janeiro recheada de fantasias novas de alas confeccionadas por um ateliê carioca. A Escola decidiu naquele ano produzir novos conjuntos um pouco mais simples, mas com desenhos próprios e sem depender da reforma de fantasias usadas. Os desenhos das peças novas tinham a vantagem de estarem ajustados ao enredo, sem a necessidade de fazer as inevitáveis e nem sempre boas adaptações da narrativa. Do mesmo modo, se afastava dos componentes as indesejáveis utilizações de peças desgastadas, sujas ou deterioradas, como aconteciam quando as reformas não eram bem realizadas.

Cada ano que passava na Bambas a direção da Escola anunciava para seus componentes, assim como nos discursos antes dos desfiles no sambódromo, o seu compromisso com a produção local numa tentativa de drástica redução da compra de carnavais completos no Rio de Janeiro. Em 2014, a comitiva de jurados cariocas foi afastada do carnaval e a Prefeitura de Uruguaiana trouxe para a festa um grupo de jurados de São Paulo. Depois de anos de domínio no júri, os julgadores cariocas foram seguidamente contestados em inúmeros protestos por notas, boatos de beneficiamento das grandes Escolas de Samba e suspeitas de amizades que se fortaleciam com o tempo entre integrantes do júri e os dirigentes locais. Nenhum indício suspeito da acusação foi legalmente provado.

No ano de estreia do júri proveniente de São Paulo, o presidente da Bambas da Alegria discursou através do sistema de som do sambódromo sobre o fato da agremiação ser a única em Uruguaiana que tinha um carnaval “original”, não fazendo uso de “objetos importados”. Segundo ele, tudo era confeccionado na cidade com todas as dificuldades que essa opção comportava. As falas eram feitas muitas vezes com exagerada emoção antes do aquecimento da agremiação, o chamado “grito de guerra”.

O discurso de mobilização do dirigente em tentar promover a ideia de autenticidade em relação às concorrentes, e de um repúdio à compra de objetos carnavalescos usados de outros centros, se apresentava pela primeira vez em Uruguaiana como estratégia discursiva planejada⁹². Por mais que o presidente reivindicasse para a Bambas o posto de Escola que defendia a produção local era notória a utilização da reciclagem de objetos reformados, como os objetos fabricados no Rio de Janeiro que chegaram a Bambas em carnavais anteriores e que foram repaginados muitas vezes (o caso da águia portelense era exemplar, como vimos acima). Os objetos carnavalescos utilizados naquele ano não eram considerados importados na fala do dirigente, apesar de terem passado por inúmeras reformas e alguns deles percorrido rotas em diferentes carnavais no circuito dos Pampas. Numa lógica que não considerava as recorrentes reformas e a circulação regional como táticas desviantes (DeCerteau, 2008) de uma pretensa negação da importação, mas restringia tão somente a compra de objetos naquele ano específico numa rejeição verbal à estratégia do carnaval completo.

O debate entre as posições iria se radicalizar nos últimos anos, impulsionado por uma redução drástica das verbas de patrocínio pela Prefeitura. O confronto entre a perspectiva da defesa da produção local contra a reciclagem de objetos usados no carnaval carioca iria se intensificar. Mais em frente, iremos esmiuçar as duas perspectivas e as implicações econômicas e culturais que essa queda de braço traria para o futuro do carnaval de Uruguaiana. Em 2015, a Bambas da Alegria assumiu um projeto ousado: confeccionar todas as suas fantasias de alas em Uruguaiana.

Júnior Schall acreditava que o crescimento do carnaval de Uruguaiana só seria assegurado ao longo prazo com a maior possibilidade da produção local de carnaval.

“Porque eles são muito dependentes do Rio de Janeiro. Eu falo isto, gente. Pode ser para mim um tiro no pé. Eu posso daqui a pouco estar me desempregando de lá. Eles têm que fazer as coisas por eles também. Eles têm que fazer o novo por eles. Você viver em detrimento de alguém que você é fã, de algo que você é fã, é legal. Mas se você também não trabalha este seu lado de execução, você volta para onde eu te falei. Para esta zona de inércia, para esta perigosa zona de conforto” (Entrevista com Júnio Schall em 6 dezembro de 2013).

A dependência ao Rio de Janeiro era fator importante para o retraído desenvolvimento da mão de obra local e o escasso estímulo da formação de um mercado produtor carnavalesco nos Pampas. O paradigma carioca, no qual se baseava os

⁹² Em outros centros carnavalescos estudados, como Porto Alegre (Duarte, 2011), a ideologia da defesa do local era altamente desenvolvida pelas agremiações.

sambistas e carnavalescos da Fronteira, estruturou o carnaval local na fórmula da compra de materiais usados para a reforma e na contratação de profissionais de carnaval do Rio de Janeiro. Outras cidades dos Pampas seguiam a receita que foi desenvolvida em Uruguaiana.

A Bambas da Alegria tentava encontrar uma alternativa a esse modelo, e mesmo com produções plástico-visuais nitidamente inferiores às suas concorrentes que utilizavam recorrentemente a compra de carnavais completos, ou pelo menos a confecção de suas fantasias em ateliês cariocas, ela conseguiu sagrar-se vice-campeã em 2014, e obteve seu primeiro título do carnaval da cidade em 2015 (também em ano de jurados de São Paulo). Com sua vitória, ela acabou apontando um caminho de ajuste nas formas de patrocínio e produção do carnaval nas agremiações que pretendiam regular seu modelo de carnaval com uma maior autonomia em relação aos outros centros carnavalescos e seus contextos mercantis.

CAPÍTULO 6 – Circulação e Profissionalização de Carnavalescos e Sambistas: a defesa da produção local e os circuitos carnavalescos

Nos anos que estive em campo, o carnaval dos Pampas se tornou um objeto antropológico privilegiado de análise conjunta dos circuitos carnavalescos, circulação de objetos e indivíduos, hibridações, fronteiras e relações entre as escalas global e local. Em inúmeras situações etnográficas existiam pontos de encontro e trocas entre pessoas e coisas, como se estivéssemos puxando um novelo de lã enrolado com seus muitos nós a serem desatados. Os caminhos que dele se abriam, ao desenlaçarmos cada um dos pontos do nó, nos levariam para outros importantes participantes de diferentes cidades onde as Escolas de Samba eram produzidas e vividas de forma absorvente. Qualquer caminho que se seguisse, nós chegaríamos a mais possibilidades de encontros e trocas nas relações sociais cultivadas com narrativas cativantes sobre os carnavais que refletiam a nossa proposta teórico-metodológica.

O acesso às narrativas da memória dos carnavalescos e sambistas, assim como uma pesquisa no acervo municipal e os documentos encontrados sobre o carnaval em Uruguaiana, incentivou-me a refletir sobre o longo alcance temporal dessas práticas interculturais na região, na percepção de como essas intensas trocas foram delineando as sociedades dos Pampas nas suas práticas cotidianas.

Como a festa popular protagonizada pelas culturas carnavalescas das Escolas de Samba foi o fio condutor de nossas preocupações, restringimos nossas lentes conceituais numa análise mais detalhada e atenta a um período quente no calendário social nos contextos almejados: o tempo do carnaval. Ele representava uma inflação de práticas tão quanto uma exacerbação desses contatos que tendiam a promover uma drástica redução sociocultural das distâncias espaciais entre os municípios e países que o celebravam.

Nesse capítulo, vamos apresentar algumas narrativas retiradas das notícias de jornais, das colunas de opinião e reportagens sobre o carnaval que aguçavam ainda mais nosso senso de que o carnaval de Uruguaiana, como o maior e mais importante dos Pampas, tinha uma larga experiência e uma inegável densidade histórica na promoção de práticas translocais. Para endossar nossa argumentação serão apresentados outros sambistas no último capítulo dessa primeira parte da tese. O carnavalesco Márcio Pulker, um dos primeiros cariocas a trabalhar nos barracões em Uruguaiana. Cristina

Fernandez e a feroz disputa entre os profissionais locais e os do centro do Brasil nas comissões de frente, a ala de maior potencial de produção espetacular numa Escola de Samba. Para falar de samba acompanharemos o trabalho nos Pampas de mestre Marcão, diretor de bateria do Salgueiro, o uruguaianense João Paulo na bateria Galáctica dos Rouxinóis e o compositor carioca do bairro de Vila Isabel André Diniz. Para finalizar, vamos conhecer as destaques e rainhas de bateria Analía González e Dandara Escoto. Cada uma delas vivia de um lado do rio Uruguai e desempenhava papéis-chaves nas suas agremiações, ampliada nas suas participações em carnavais que cruzavam as fronteiras políticas dos seus países.

6.1. Carnavais da Fronteira: práticas culturais translocais e defesa do local

No ano de 2008, uma reportagem chamava a atenção por entrelaçar carnavais de várias cidades e Regiões em diferentes escalas. A notícia “Barracões em Ritmo Acelerado”⁹³ expunha o constante circuito carnavalesco interligando indivíduos, ideias e objetos de forma sucessiva. Uma equipe de jornalistas circulou entre os barracões de algumas Escolas de Samba da cidade, três dias antes do Carnaval de 2008. O andamento dos trabalhos nos barracões vinculava as principais informações da matéria.

Na Bambas da Alegria, os cinco carros estavam em fase de acabamento, utilizando materiais recicláveis como o sisal extraído da casca de coco e do sabugo de milho. Entre os dezoito trabalhadores do barracão, o vice-presidente da época Guirlan da Silva destacava a presença de dois artesãos uruguaianos. Eles eram provenientes da Escola de Samba Rampla da cidade de Artigas e trabalhavam com os acabamentos e as pinturas das alegorias.

Na Ilha do Marduque, o responsável pela equipe de confecção dos carros alegóricos era Márcio Puluker, que na época compunha a equipe de trabalho da Beija Flor de Nilópolis. Naquele mesmo ano, Márcio também era carnavalesco da Rampla de Artigas, ele entrava no circuito de trabalho para carnavais fora de época. Nos Rouxinóis, as alegorias trazendo esculturas com movimentos eram confeccionadas pelo artista Luiz do Festival Folclórico de Parintins⁹⁴. Como sublinhava a reportagem, Luiz havia

⁹³ Diário da Fronteira, 17/02/2008, p.9.

⁹⁴ Festival Folclórico do Boi Bumbá de Parintins reúne anualmente os Bois Garantido e Caprichoso em competição no mês de junho no Estado do Amazonas. As técnicas próprias dos artistas na confecção de alegorias lhes renderam fama nacional e muitas contratações para trabalhos em Escolas de Samba de todo o Brasil.

realizado trabalhos para o carnaval de São Paulo (Vai Vai) e carnaval do Rio de Janeiro (Mocidade Independente de Padre Miguel). A mesma matéria fazia referências aos quatro trabalhadores de barracão provenientes de diferentes lugares, entre eles: Parintins, Artigas, e Rio de Janeiro. Todos eles estavam empenhados na confecção de alegorias conjuntamente com equipes de Uruguaiana. Uma importante característica dos barracões de produção alegórica no carnaval dos Pampas era a mescla de trabalhadores que vinham de pequenas a grandes distâncias para participarem ativamente da produção plástica-visual das agremiações.

Encontrei-me com o jovem carnavalesco Márcio Puluker no início de 2014 no barracão da Escola de Samba Acadêmicos do Cubango, que disputava o Grupo de Acesso do carnaval do Rio de Janeiro. Márcio tinha mais de uma década de trabalhos como adrecista e assistente de carnavalesco em muitas Escolas de Samba. Como carnavalesco principal, ele estava em início de carreira. Severo Luzardo, carnavalesco uruguaianense (com família ligada aos Rouxinóis), que trabalhava com o carnaval carioca e vivia no Rio há muitos anos o convidou para trabalhar em 2011 numa Escola de Samba do Grupo D do carnaval, a Acadêmicos do Dendê. Foi seu primeiro trabalho como carnavalesco protagonista do projeto. Na data da entrevista, além dos trabalhos no Rio de Janeiro, Márcio iria para seu sexto ano como carnavalesco da Rampla do Uruguai, mesmo que nunca tenha estado em Artigas durante o seu carnaval.

O trabalho com a Rampla era feito da seguinte forma. Márcio Puluker dava a ideia do enredo e com a aceitação do presidente da agremiação de Artigas ele iniciava a pesquisa. Dela surgia a sinopse do enredo e o organograma. Normalmente ele ia ao norte do Uruguai no primeiro mês após o carnaval. Ele desenhava os figurinos, aguardava a aprovação da Escola e realizava as adequações necessárias ao enredo e ao uso de materiais desejado que coubesse no orçamento da agremiação.

No Rio de Janeiro, Márcio entrava no ateliê e coordenava a confecção dos protótipos das fantasias, os modelos de cada ala. Esses protótipos eram enviados para Artigas. Nos ateliê uruguaiois cada modelo era replicado por trinta vezes, o número de componente de cada ala fantasiada. Nestor, o presidente da agremiação uruguaia, fazia frequentes viagens à Cidade do Samba carioca, onde comprava esculturas usadas para os carros alegóricos. As esculturas eram reformadas no Rio pela equipe de Puluker que fazia modificações nas peças para que elas se adaptassem ao enredo desejado. Nessas mesmas viagens, Nestor comprava nas lojas cariocas, principalmente na Babado da Folia, todos os materiais que ele usaria para a confecção das fantasias da Rampla nos

ateliês uruguaios. A Babado entregava as encomendas na fronteira do Brasil com o Uruguai. Todo o material de decoração de alegorias e de confecção de fantasias seguia para a Fronteira para o uso dos trabalhadores de barracão de Artigas. No ano de 2012 ele foi contratado pela Imperatriz da Praça Nova da cidade de Alegrete. Seu trabalho para mais uma agremiação dos Pampas se deu basicamente nos mesmos termos e procedimentos que seu trabalho no Uruguai.

Antes mesmo de ser contratado para o Artigas, Márcio trabalhou no carnaval de Uruguaiana. Em 2005, primeiro ano do carnaval fora de época, Jair Rodrigues (o presidente dos Rouxinóis na ocasião) contratou para desenvolver seu carnaval o carioca Jaime Cezário, carnavalesco naquele período da mesma Acadêmicos do Cubango onde Márcio estava agora. Márcio Puluker trabalhava como assistente de Jaime, e foi por ele enviado à Fronteira para a confecção dos carros alegóricos dos Rouxinóis.

Márcio contou sobre sua chegada pela primeira vez a Uruguaiana, assim como a adaptação do seu trabalho nos Rouxinóis em 2005 devido à escassez de materiais:

“Só que quando eu cheguei lá os carros tinham decoração de TNT com glitter. Era ainda uma coisa muito engatinhando sabe. E eu, abusado né, peguei materiais reciclados. Copinho descartável, tampinha de garrafa, garrafa pet. E fui brincando com aquilo porque era o único recurso que eu tinha pra trabalhar lá. Lá é muito difícil, lá não tem uma loja de material. E lá eu, tipo assim, eu lembro que eu ia num armarinho que vendia material para carnaval. Aí eu queria paetê, não tinha peça era metro. Eu ficava assustado com aquilo, porque o que eu pagava num metro, dois metros eu comprava um rolo aqui no Rio. E lá era só importando, do Rio pra lá, e demorava. O Jaime tinha que mandar as esculturas pra lá, transportadora. Aí a gente foi fazendo o carnaval, foi usando aquela matéria-prima” (Entrevista com Márcio Puluker em 24 de janeiro de 2014).

O carnavalesco fez uma equipe de trabalho com a mão de obra carnavalesca local disponível e passou a comandar a confecção das alegorias. Depois dos Rouxinóis, Márcio Puluker trabalhou ainda na Marduque e na Cova da Onça nos anos seguintes até 2009, sempre recebendo cachês para duas ou três semanas de trabalho, período de sua estadia nos Pampas. Segundo ele, os cachês eram comparativamente superiores ao que ele recebia no Rio de Janeiro, de acordo com o pouco tempo de trabalho. Para ele, o cachê nos Pampas era um dinheiro que vinha mais rápido em menos tempo de trabalho em relação a sua longa temporada de barracão no carnaval carioca.

Um fato polêmico repercutiu em duas cidades carnavalescas, Rio de Janeiro e Uruguaiana no carnaval de 2006 envolvendo os cachês e as contratações de sambistas cariocas. Um caso que podemos chamar de a “guerra do samba” dos Rouxinóis colocou

em relevo alguns elementos que enfatizam as disputas nas dimensões translocais que envolvem ambos os carnavais.

O conhecido intérprete carioca Neguinho da Beija Flor seria pela segunda vez contratado para o desfile dos Rouxinóis depois de seu sucesso no sambódromo em 2005. Começou a circular na cidade notícias sobre uma grande desavença que envolvia a presença do intérprete no carnaval. Neguinho cobrava publicamente, por meio da mídia especializada em carnaval, uma dívida da agremiação que condicionava sua presença no sambódromo em 2006. O intérprete declarava que não havia recebido o cachê pela gravação do samba enredo daquele ano num estúdio carioca. A denúncia aberta causou uma indisposição por parte da diretoria da Escola, que contra atacou o criticando pelo alto cachê que ele cobrava para o segundo desfile, que seria um valor muito superior ao ano anterior.

Segundo a diretoria dos Rouxinóis um compositor local chamado Marcos Marino seria o verdadeiro autor do samba daquele ano. A diretoria atribuía a Severo Luzardo Filho o contratante do compositor e quem pagara o seu cachê. Depois do samba pronto e apresentado numa festa de lançamento do carnaval da Escola, no mês de setembro de 2005, a peça musical foi enviada ao Rio de Janeiro para a gravação na voz de Neguinho. Neguinho ao ouvi-lo, sugeriu algumas mudanças à diretoria da Escola, o que foi acatado depois de pedirem autorização ao compositor do samba.

O samba na voz de Neguinho foi enviado gravado a Uruguaiana. A conta do estúdio carioca e o cachê do intérprete, na versão da diretoria dos Rouxinóis, vieram com valores acima do que foi acordado verbalmente. Cinco mil pelo estúdio, mais dez mil de cachê para Neguinho. Neguinho ainda cobraria mais vinte e cinco mil reais pela futura participação no desfile de 2006, preço considerado exagerado pela direção, já que em 2005 o pagamento do seu cachê totalizava menos da metade desse valor. Com o pedido de revisão dos valores por parte da Escola, Neguinho deu declarações à mídia de Uruguaiana questionando o não pagamento por parte da agremiação, e endossando sua tese de que o samba era de sua autoria.

A polêmica chegou aos jornais e rendeu manchetes com a versão de Neguinho, do carnavalesco, do compositor uruguaianense e da diretoria da Escola. Os Rouxinóis deixaram de contratar Neguinho para o carnaval de 2006, substituíram-no por Wantuir, na época intérprete da Escola de Samba carioca Unidos da Tijuca. Ele cobrou novecentos e cinquenta reais pela gravação do mesmo samba enredo na sua voz, e um cachê muito menor que o de Neguinho para estar em Uruguaiana em 2006. Wantuir

seguiu como intérprete dos Rouxinóis nos anos subsequentes e se dizia muito identificado com a Escola, como vimos no capítulo 3.

Por fim, foi divulgada no Jornal de Uruguaiana⁹⁵ uma carta com firma reconhecida de Severo Luzardo Filho, o carnavalesco uruguaianense radicado no Rio de Janeiro (com trabalhos prestados em Escolas de Samba do Grupo de Acesso carioca). Ele sustentava a versão de que o samba era composição de Marino, com o cachê pago por ele. Por isso, o samba estava livre para ser usado pela Escola sem pendências em relação ao intérprete da Beija Flor.

A guerra do samba que envolvia um intérprete carioca muito conhecido era um exemplo da medição de forças entre os detentores do saber do carnaval, os sambistas cariocas, em disputa com os contratantes que acreditavam que também possuíam uma cultura carnavalesca legítima para a sua consolidação. Para eles, o samba era artefato confeccionado por um compositor local, e mesmo com a alteração de Neguinho, a legitimidade da peça para a direção dos Rouxinóis era ponto de orgulho e demonstração de que Uruguaiana não dependia completamente da intervenção das celebridades cariocas.

O cenário de disputas conflagrado entre as Escolas de Uruguaiana que exaltou Neguinho como um sucesso em 2005, e a tentativa de difamação pública do intérprete no ano posterior, demonstra que o carnaval de Uruguaiana na época era composto por uma complexa teia de contratações e disputas negociadas. Invariavelmente, os casos de tensão e conflito entre os sambistas locais e os cariocas iam transformando os contextos sociais carnavalescos, e os vínculos e desfiliações que se seguiam. Por fim, houve a contratação de outro intérprete carioca como substituto, e a justificativa final da direção da Escola nos argumentos vinculados na imprensa: “nós estamos em Uruguaiana, mas não somos bobos”.

A contratação da mão de obra carnavalesca do Rio de Janeiro era considerada um avanço no prestígio do evento, ao mesmo tempo em que se intuía que esse carnaval gestado nesses termos era apenas lucrativo para os de fora. “Os cariocas vem aqui e levam todo nosso dinheiro” era uma máxima bastante recorrente entre sambistas locais críticos ao avanço das contratações desses profissionais, mesmo que muitos deles não estivessem interessados em abrir mão das contratações, o que iria supostamente enfraquecer sua Escola de Samba na disputa do concurso. O caso da guerra do samba de

⁹⁵ O Jornal de Uruguaiana, “Neguinho da Beija-Flor x Samba 2006”, 18/03/2006, p.4.

2008 abriu precedentes para os sucessivos conflitos que se dariam a partir daí entre os sambistas locais e os contratados cariocas.

Rita Maidana, a carnavalesca de Uruguaiana que já apresentamos em capítulos anteriores, escreveu uma coluna para um diário local em 2014 que colocou novamente em debate a presença exacerbada dos cariocas na festa. Eis alguns trechos:

“(…) Trouxemos coreógrafos, desenhistas, escultores e até diretores. Sim. Diretores de bateria, harmonia e... carnaval!

Mas que carnaval é este que atraiu tanta gente. Será que éramos tão grandes assim e não sabíamos? Que festa tão grandiosa é esta que a gente simples da minha terra criou, e que foi capaz de se tornar notícia nos sites mais badalados do carnaval brasileiro? Que orgulho!

Só que, no final, quem assina não é o João ou o Pedro filho da vizinha que aprendeu torcendo arame com a mão. Ele não é profissional e não queremos mais amadorismo. As estrelas têm sobrenome e renome e mudam de endereço na quarta-feira de cinzas. Será que fomos pequenos demais para não entendermos que evoluir é buscar sabedoria? Sobrou dinheiro para contratar o talento de longe. Mas faltou para investir no aprendizado da nossa gente. Até porque ensinar, formar, capacitar dá trabalho, leva tempo; e tempo é uma palavra que o carnaval não conhece. Tudo tem urgência. E quem teima em não “evoluir” sabe. Amarga o peso de estar nas últimas colocações. Ah... É fácil para quem está de fora falar, criticar!

Só que não é tão fácil assim para quem esteve lá e viu esta mudança acontecer. Para quem viveu os dois lados da moeda. Para quem um dia estava desenhando no quintal de casa, e no outro, estava em um atelier do Rio de Janeiro buscando a execução, a confecção de tais figurinos, encantada com a ideia de enfim ter a possibilidade de uma competição de igual por igual para sua Escola de Samba. Sim, também já dançamos conforme a dança. Também já ganhamos e perdemos este carnaval “diferente”. Afinal, ou você acompanha ou fica lá atrás.

(...)

Tenho a impressão de que ou mudamos a forma de fazer ou perderemos cada vez mais a identidade. Veremos cada vez mais os artistas da terra saírem da cidade para trabalhar fora. E muitos até desistindo de fazer carnaval, atuando em outras profissões. Triste ver alguém desistir da sua arte, seja ela qual for...

Tomara que as mudanças sejam breves para que a nossa festa seja realmente um dos grandes carnavais do nosso país. Um carnaval que traz talentos de fora, que por sinal são sempre muito bem vindos (nós mesmos temos muito a agradecer aos profissionais que compartilharam conosco seus valiosos conhecimentos). Mas também um carnaval que valoriza sua gente, para que as vitórias tenham gosto do samba da terra. Com a cara da nossa gente.

(...)

Que nos perdoem os que pensam ao contrário. Respeitamos toda ideia e boa ação que chega para somar. Mas enfim, a reflexão é, ou investimos em capacitação local, ou em poucos anos a cortina estará fechada para nós”⁹⁶.

A preocupação de Rita Maidana expressada nessa poucas linhas colocava em debate sua experiência no carnaval da cidade. Como carnavalesca ela foi uma das primeiras a serem enviadas ao Rio de Janeiro em busca de novas técnicas e de

⁹⁶ O texto intitulado “Cortina Fechada” de Rita Maidana foi publicado no Diário da Fronteira em fevereiro de 2014.

profissionais que confirmariam o crescimento e levariam maior qualidade para a apresentação de sua agremiação. Isso há cerca de dez anos atrás. Ao longo dos anos, os carnavalescos e sambistas cariocas passaram a participar de forma regular e ocupar muitos postos de trabalho, pelo menos aqueles que rendiam cachês, gerados pelo carnaval de forma crescente. Rita foi uma das carnavalescas de Uruguaiiana que se viu fora da festa na sua cidade, e partiu para produções de carnavais em outras cidades da região. A sua indagação podia ser resumida na pergunta: até que ponto a grande presença de profissionais não atrapalhava o desenvolvimento da cultura carnavalesca desenvolvida pelos sambistas e artistas locais? Rita previa que em médio ao longo prazo o carnaval da sua cidade poderia definir dado o distanciamento dos uruguaienses e a inflação dos custos dos investimentos que as Escolas de Samba faziam na contratação de profissionais do Rio, assim como na compra de objetos carnavalescos usados.

Há algumas décadas o carnaval de Uruguaiiana se caracterizava pela ampla promoção de encontros e aproximação de sambistas desde os circuitos regionais aos nacionais do mundo do samba. A crescente atração de celebridades do carnaval do centro do país e a ida de uruguaienses ao Rio de Janeiro passaram a fazer parte do modelo de promoção do carnaval de Uruguaiiana nos últimos dez anos. Como nas participações de destaques do mundo do samba registradas pelos jornais de Uruguaiiana nas imagens abaixo, e o encontro com celebridades⁹⁷.



IMAGEM 41 – O intérprete Wantuir e a rainha de bateria Viviane Araújo nos Rouxinóis no desfile de 2007.



IMAGEM 42 – Os casais de mestres-salas e porta-bandeiras do carnaval carioca ao carnaval de Uruguaiiana em 2007: Selminha Sorriso e Cláudio nos Rouxinóis; Ana Paula e Robson na Deu Chucha na Zebra e Roselane e Peixinho na Marduque.

⁹⁷ Imagem 41 – Jornal Hoje (Uruguaiiana) de 7/03/2007. Imagem 42 – “Mestres-salas e porta-bandeiras”. Jornal Hoje em 7/03/2007. Imagem 43 – “Liesu Participa de Congresso do Carnaval do Rio”. O Jornal de Uruguaiiana de 9/12/2006. Imagem 44 – Jornal Hoje de 15/03/2006.



IMAGEM 43 – Joãozinho Trinta e Newton Gomes da LIESU no Rio de Janeiro em 2006.



IMAGEM 44 – As destaques de chão Nana Gouvêa (à esquerda) e Ana Paula Evangelista no carnaval de Uruguai de 2006.

Entre as décadas de 1960 e 1970, a Escola de Samba Os Rouxinóis participou em alguns anos como agremiação convidada dos desfiles da cidade vizinha de Paso de Los Libres⁹⁸. O samba naquela época era tocado em ritmo mais cadenciado, “e sua base instrumental tinha apetrechos sonoros de pouca intensidade (surdinhos, bumbos, taróis, reco recos, caixetas, etc.)”. Só em meados da década de 1970, os uruguaienses passaram a compor sambas-enredos próprios para suas entidades. Supõe-se que os frequentes convites que as Escolas de Samba da época recebiam para desfilar no outro lado da fronteira tenha influenciado a aproximação do Carnaval de Libres com o ritmo do samba e o formato de desfile que se assemelharam ao das Escolas de Samba do Brasil nas décadas seguintes.

Nos anos 2000 um projeto chamado “Carnaval da Integração”, planejado pelas Prefeituras, promovia festas e eventos entre as comparsas de Libres e as Escolas de Samba de Uruguai no período de preparação carnavalesca. Foi assim que em janeiro de 2010, a Cova da Onça e a comparsa librenha Carumbé realizaram um ensaio em conjunto na sede da Escola de Samba brasileira, registrado em matéria do Correio do Povo da região:

“Segundo a presidente da Cova, Vera Camargo, a aproximação por meio do samba permite que as comunidades atravessem a ponte internacional sobre o rio Uruguai e reúnam entidades que têm em comum as cores vermelho e branco e ainda promovam o intercâmbio de passistas, ritmistas e destaques. O carnaval de Libres terá início no dia 30 deste mês e se estenderá por mais três finais de semanas consecutivos. É expressivo o número de brasileiros que participa dos corsos

⁹⁸ Jornal da Cidade, “Evolução no Samba”, 15/10/2002.

'hermanos', em Paso de Los Libres e cidades próximas como Mercedes e Curuzú Cuatiá. A comparsa Carumbé fundada em 1948 é a mais antiga da Argentina⁹⁹”.

As atividades do carnaval entre as duas cidades vizinhas em conjunto aconteciam no mesmo momento da guinada ao modelo carioca em Uruguaiana. A mesma Vera Camargo, presidente da Cova da Onça, declarou para um jornal local¹⁰⁰, depois de amargar a terceira colocação no carnaval daquele ano, que a agremiação iria mudar de estratégia para 2010. Ela constatava que não adiantava o esforço solitário da agremiação em preferir a produção local do carnaval, da confecção dos objetos à opção de não contratar muitos profissionais do carnaval carioca. O regulamento exigia o ineditismo das fantasias, mas somente no plano local. Por isso, ela seguiria as outras Escolas de Samba que compravam fantasias no Rio de Janeiro, por mais que ela considerasse injusto para a mão de obra da região que trabalhava na confecção dos carnavais. Vera também observava que por mais que a Cova tentasse manter o investimento no casal de mestre-sala e porta-bandeira local, ele não conseguia se equiparar nas notas do júri com os casais das Escolas de Samba rivais, que já usavam o artifício da contratação de casais que participavam de Escolas de Samba do primeiro grupo carioca.

No ano de 2006, o Jornal Hoje¹⁰¹ celebrou numa matéria a adaptação total e irrestrita da forma de julgar o carnaval da cidade numa reprodução do regulamento carioca. Os jurados foram separados em três módulos equidistantes ao longo da pista de desfiles. Édson Brum, um dos assessores do júri de avaliação falando sobre a nova forma de julgamento com o fracionamento das notas em décimos, admitiu ao jornal: “É uma cópia do Rio de Janeiro. Uma Escola declarada campeã poderá ganhar por um décimo até pelo novo estilo”.

Depois de uma grande polêmica quanto ao resultado final do carnaval daquele ano, os jurados cariocas foram contratados pela primeira vez em 2007. Esse ato acabaria por afastar os uruguaienses da avaliação de seu carnaval, como já vimos. A Associação Uruguaiense de Julgadores de Eventos (a AUJE), ligados à Liga das Escolas de Samba da cidade (afastada da produção da festa pela Prefeitura em 2009), passou a avaliar carnavais de inúmeros outros municípios nos três países dos Pampas,

⁹⁹ Jornal Correio do Povo, “Festa da Integração Reúne Cova da Onça e Carumbé”, 11/01/2010.

¹⁰⁰ Especial Carnaval de Uruguaiana 2009, “Trabalho para o Ano Inteiro”, 22/03/2003.

¹⁰¹ Jornal Hoje, 9/03/2006, “Decisão na Passarela”, p.3.

com trabalhos realizados em: Itaqui, Cruz Alta, São Gabriel, Santana do Livramento, Artigas, Bella Unión e Paso de Los Libres, entre outros destinos.

Parte desses uruguaianenses voltou-se para os carnavais da região ao não encontrar espaço para trabalhar no seu próprio carnaval. Eram os efeitos colaterais da grande abertura para a migração carnavalesca dos profissionais cariocas no carnaval fora de época.

6.2. A Comissão de Frente da Cova da Onça

Cristina Fernandez é uruguaianense e professora de dança em Uruguaiana há muitos anos. Sua formação na área contemplava o ballet clássico, o jazz e a dança contemporânea. Ela frequentou inúmeras escolas de formação, nos cursos e mestres que a orientaram na Fronteira, em Porto Alegre, Buenos Aires e Rio de Janeiro. Parte de sua família era fiel participante dos desfiles da Unidos da Ilha do Marduque. Mas foi em outra Escola de Samba da cidade que Cristina conquistou diversas premiações por seus trabalhos coreográficos no comando da comissão de frente: a Cova da Onça, onde estava desde 2007, um ano depois de ter declinado do convite da própria Marduque.

A comissão de frente é uma ala específica e de muita importância dentro das agremiações porque era um quesito de pontuação na competição carnavalesca. Além de ser o primeiro elemento de apresentação e abertura das Escolas de Samba, o conjunto que conta com no mínimo nove e no máximo dezesseis componentes (segundo o regulamento do carnaval de 2014) deveria apresentar uma coreografia própria, de acordo com o enredo, com a possibilidade da utilização de um elemento alegórico auxiliar.

As comissões de frente no carnaval se tornaram o quesito com a mais aguda transformação modernizante nas duas últimas décadas. No passado eram as diretorias e uma parte da ala da velha guarda da Escola de Samba que tinham a função de abrir o desfile e apresentar a agremiação ao público e aos jurados. No final dos anos 1980, as Escolas de Samba cariocas começaram a apresentar suas comissões de frente com coreografias e personagens trabalhados a partir do enredo. Por volta dos anos 2000, as comissões de frente se tornaram corpos de baile compostos por bailarinos e coreógrafos profissionais, com repertório coreográfico complexo, efeitos especiais, elementos alegóricos cada vez maiores e impactantes, fantasias de alto custo e equipe de apoio para os ensaios e pesquisadores próprios. Nas maiores agremiações cariocas, uma

comissão de frente podia custar valores totais que ultrapassavam a marca de trezentos mil reais para a preparação e apresentação do conjunto.

A direção da Cova da Onça permitia que Cristina tivesse completa independência na realização do seu trabalho, tendo em vista os bons resultados nos últimos carnavais e o espetáculo proporcionado por seu grupo na avenida, reconhecidamente um dos momentos ápices das apresentações da Escola. A coreógrafa montava seu grupo de trabalho com a definição a cada ano de um time de bailarinos por ela selecionados na sua companhia: o Espaço Arte em Uruguaiana instalada nas dependências do antigo Clube Comercial, onde ela lecionava durante o ano.

Seu trabalho específico para o carnaval começava com antecedência mínima de quatro meses da festa, com a indicação pelo carnavalesco da Escola, o Marcão, da apresentação que ele desejava que fosse desenvolvida por Cristina baseada no enredo da Cova para o desfile. A partir daí, Cristina iniciava sua busca por bailarinos, movimentos, personagens e ideias para o início dos ensaios que focava quase com total exclusividade a apresentação no sambódromo.

O grupo de Cristina (assim como as demais comissões de frente) ensaiava em separado dos outros segmentos da Escola de Samba e com frequência quase diária. A comissão de frente tinha uma grande independência nas suas resoluções, suas mudanças de bailarinos, nas suas escolhas de ajustes e de alterações na sua performance artística que pouco passavam pelo aval da agremiação. Cristina dirigia sua comissão de frente tentando implantar uma disciplina rígida nos ensaios estimulando uma forte competitividade entre os bailarinos e entre as suas concorrentes, além de um senso radical de engajamento entre seus comandados para seu projeto que muitas vezes se excedia em conflitos e desavenças dentro do grupo.

A coreógrafa dizia que não tinha sob seu controle uma Comissão de Frente assim como desejava. Ela desejava ter bailarinos estritamente focados no trabalho, com estaturas padronizadas conforme os gêneros dos integrantes, e além do mais, mais magros. A falta de atenção nos ensaios causada pelas brincadeiras e pela displicência do coletivo era um dos fatos mais comuns nas reclamações de Cristina. Se as aulas de dança da companhia eram abertas para todos os interessados, novos e velhos, gordos e magros, altos e baixos, na Comissão de Frente nem todos poderiam ser incluídos. “A Comissão de Frente não é um grupo democrático”, dizia ela, comentando sobre suas restrições aos não hábeis, os foras de forma ou os considerados esteticamente feios, esses também seriam barrados nas suas seleções.



IMAGEM 45 – Comissão de Frente coreografada por Cristina Fernandez no ensaio técnico da Cova da Onça no sambódromo de Uruguaiãna em 2014.

Há alguns anos ela pleiteava na direção da Escola o pagamento de cachês para os bailarinos como recompensa pelo trabalho. Por não serem pagos, o trabalho de Cristina esbarrava no problema do comprometimento, das frequentes ausências e do limite de sua possibilidade de cobrança no grupo. O pagamento de um valor monetário para cada bailarino representaria a possibilidade de exigir maior engajamento com a dança, além de selar uma formalidade na rotina de horários e no cumprimento das exigências com a coreógrafa. Ela poderia exigir ainda mais no desempenho de cada um deles, e fazer uma seleção mais criteriosa de acordo com sua vontade de trabalhar com um grupo mais profissional, como ela via nas comissões de frente cariocas.

Em 2008, ela esteve por algumas semanas no Rio de Janeiro para a realização de um curso de dança da companhia de Débora Colker. Ela tinha alguns contatos virtuais com componentes e coreógrafos das comissões de frente. Naquela oportunidade, ela aproveitou a chance de conhecer os locais de ensaios, as seleções e como se davam os treinamentos daqueles coreógrafos que ela admirava. Como era apenas o segundo ano que ela montava uma comissão de frente, ela ainda se dizia inexperiente no cargo e bastante insegura. No Rio, ela pôde entrar em contato com os grupos e aperfeiçoar seu trabalho nos Pampas:

“Se eles fazem uma coreografia inteira numa música, se eles fazem três coreografias... Questiono como que ele fez, porque ele fez quatro. Se ele tem uma

coreografia antes dos jurados, de caminhada. Coreografia parada, coreografia andando. Vejo a técnica dele, que tipos de aula ele dá. Se é contemporâneo ou se é jazz. Se é só mais teatro. Eu observo tudo e vou anotando tudo. *E pergunta?* E pergunto, pergunto, pergunto. Dei todos os meus dvds para eles olharem. Para eles me darem uma análise. Todos me devolveram a resposta. *Te escreveram?* Me escreveram todos. Nenhum deixou de me escrever. Viram realmente, pelo que colocaram ou pelas críticas, só quem tivesse assistido para ser verdade assim. E eu vou indo. (...) Vou indo, vou batendo nas portas, vou me apresentando, vou pedindo. *E tu fizeste algum tipo de aula como aluna nas Escolas de dança?* Sim. Eu pergunto se eles estão dando aula, se eu posso assistir. Se posso fazer uma aula. Se eu posso filmar. Se ele pode conversar comigo um pouquinho. E todos muito bondosos, todos me receberam. Com todos eu fiz aula. *E desde de 2008, está indo anualmente lá?* É. Para o carnaval. Mas desde meus quinze anos eu vou lá (Entrevista com Cristina Fernandes em 19 de janeiro de 2013. O friso corresponde as falas do pesquisador).

A partir de suas viagens para os cursos, Cristina conheceu coreógrafos consagrados no carnaval carioca, tais como: Marcelo Misailidis, Hélio Bejani, Jaime Arôxa, Carlinhos de Jesus, Cláudia Mota, que já trabalharam em agremiações como a Vila Isabel, o Salgueiro, a Mocidade, a Mangueira e a Estácio de Sá, respectivamente.

Na Cova da Onça, o cachê por seu envolvimento era considerado bastante baixo para toda a temporada, cinco mil reais no total em 2014. Além de seu pequeno cachê, a Escola de Samba alugava o local de ensaios para o grupo, uma van para o transporte dos componentes depois das longas noites de ensaios, e pagava a confecção das fantasias para os desfiles.

O maior desafio de Cristina nos últimos anos era ter que lidar com a forte concorrência dos coreógrafos cariocas, muitos deles seus mestres nas viagens ao Rio. Aos poucos, as Escolas de Samba da Fronteira começavam a substituir os coreógrafos locais. A primeira vez que uma agremiação contratou um coreógrafo de fora em Uruguaiana foi em 2012. Até então, as Escolas de Samba tinham coreógrafos ligados às academias e escolas de dança, às invernadas de CTGs¹⁰², e as bandas de colégios (uma tradição na cidade).

Em 2013, eram duas Escolas de Samba com coreógrafos cariocas: Rouxinóis com Priscila e Rodrigo da Unidos da Tijuca¹⁰³; e a Ilha do Marduque com Marcelo Misailidis da Vila Isabel. Isto gerava muitas suspeitas de que o cargo ocupado por

¹⁰² As invernadas são grupos de danças folclóricas organizadas por um CTG (Centro de Tradições Gaúchas).

¹⁰³ O casal de coreógrafos cariocas Priscila Motta e Rodrigo Negri fez muito sucesso com seus trabalhos no passado recente, principalmente nos seus sete anos de passagem na Escola de Samba Unidos da Tijuca. A grande exposição na mídia veio em 2010 com o enredo “É Segredo”, quando os bailarinos da comissão de frente trocavam de roupas em poucos segundos, como num passe de mágica, o que foi muito celebrado no sambódromo e ajudou a agremiação a conquistar o título do carnaval daquele ano.

Cristina podia estar ameaçado para os próximos carnavais. Cristina criticava a forma de contratação dos seus rivais, assim como a atuação desses coreógrafos no carnaval de Uruguaiana, já que as diretorias das agremiações da cidade não privilegiavam o emprego do profissional condicionado à formação e ao aprendizado dos talentos locais. Esses eram alijados dos seus postos, ou colocados como meros assistentes, com uma contrapartida considerada pouco vantajosa.

Como o coreógrafo contratado desempenhava seu trabalho? Os cachês pagos para os cariocas para dirigir as comissões de frente chegavam a um valor que variava de dez a quinze mil reais, sem contar com os gastos em transporte e hospedagem. A coreografia era elaborada no Rio de Janeiro de acordo com o enredo, os movimentos eram filmados e enviados em vídeo pela internet ou em dvds do Rio de Janeiro para os Pampas para os ensaios que aconteciam sem a presença do coreógrafo.

Como o coreógrafo carioca normalmente estava envolvido em outras atividades, ele não ficava à disposição da Escola de Samba na Fronteira por longos períodos. Normalmente, ele elegia um assistente local para ensaiar seu trabalho com os bailarinos locais. Em outras ocasiões, o coreógrafo carioca enviava um assistente do Rio de Janeiro para realizar os ensaios da coreografia montada. O coreógrafo contratado só chegava à cidade durante a semana do desfile, realizava alguns ensaios com todo o grupo e corrigia os últimos detalhes na performance dos bailarinos locais antes da entrada na avenida.

Em 2013, Priscila e Rodrigo nos Rouxinóis se destacaram com uma comissão de frente que reunia dois bailarinos profissionais, que eles trouxeram da Unidos da Tijuca, que foram somados ao grupo local. Os Rouxinóis estavam homenageando os sessenta anos da Escola no enredo “Uma Festa nas Alturas”. Na apresentação, a comissão de frente veio com fantasias de pássaros coloridos numa cena elaborada com os dois contratados que centralizaram as ações. Eles utilizaram uma cama elástica como elemento cenográfico decorado, que virou um ninho de pássaros central na narrativa teatralizada. Um dos bailarinos principais, também fantasiado de pássaro, fazia acrobacias com pulos e piruetas que alcançavam quatro metros do chão; o segundo era um personagem retratado como um escoteiro juvenil em plena caça, munido com uma rede de captura.

Os bailarinos locais, caracterizados de passarinhos, carregaram estruturas de ferro simulando cascas de ovos. Elas tinham uma abertura retrátil na parte frontal de cada casca. Eles caminhavam na avenida carregando as pesadas estruturas, e se

escondiam num momento da coreografia dentro dela. Na sequência, eles abriam a casca de ovo surgindo novamente na avenida. A simplicidade e os poucos movimentos dos bailarinos de Uruguaiana, porém bem definidos, fizeram com que Cristina previsse a grande sacada dos coreógrafos cariocas que resultaria nas quatro notas dez do conjunto. Os coreógrafos centralizaram as ações da comissão em dois personagens que protagonizavam a cena, os bailarinos profissionais; os outros doze personagens eram coadjuvantes e se limitavam a pequenas coreografias e a carregar a estrutura de ferro ao longo da avenida nas figuras coreográficas que complementavam a cena. Com uma boa dose de humor, o público encantou-se com o grupo e com a destreza acrobática dos bailarinos do centro do país. A comissão de Cristina ficou em segundo plano naquele carnaval.

Foi naquele ano, de preparação do carnaval de 2013, que eu comecei a acompanhar os preparativos da comissão de frente de Cristina Fernandez. No início, ela pedia total sigilo quanto ao seu trabalho, já que as coreografias eram reservadas apenas para os dias de desfile. Aos poucos passei a ser um observador e crítico externo ao grupo, já que ela me demandava comentários, informações e avaliação dos erros nas figuras e movimentos coreográficos. Mesmo sem nenhuma qualificação em dança e com poucos conhecimentos sobre a sua aplicação nas comissões de frente, acabei sendo considerado como parte do grupo. Além de acompanhar parte as atividades e ensaios, fui escalado como crítico e observador participante, apresentado como uma referência nos estudos sobre carnaval, e mesmo a contragosto, assumindo informalmente um dos postos de auxiliar. Em alguns ensaios que eu estava presente, passei a gravar vídeos da coreografia para as posteriores revisões e correções, a discutir os equívocos do desenho coreográfico do grupo e apontar soluções a partir de minhas intuições sobre a avaliação do júri. Com a exigência de minha participação mais ativa por Cristina, não tive chances de declinar dessa tarefa.

Em 2013, a Cova da Onça homenagearia os Acadêmicos do Salgueiro, Escola de Samba carioca. O início do texto do enredo¹⁰⁴ contava as origens do carnaval. Os movimentos de dança e os figurinos eram basicamente pesquisados com o uso de buscas na internet e em filmes. Ficaria a cargo de Cristina uma representação coreográfica dos

¹⁰⁴ O enredo seria contado por um fio condutor histórico. Dos carnavais antigos aos bailes de salão e sociedades, até o surgimento do carnaval popular das Escolas de Samba no Brasil. Do meio para o final do enredo, a fundação e a história dos Acadêmicos do Salgueiro, seus desfiles memoráveis e suas conquistas. Em geral, as Comissões de Frente abriam a Escola ou com um resumo do enredo coreografado ou com a abertura da linha narrativa da história a ser contada no enredo.

antigos carnavais das cortes imperiais com uma mistura de danças clássicas, sua preferência. A coreografia seria montada a partir de danças de salão, muito próximo às danças do minueto e das valsas das cortes europeias.

Os ensaios aconteciam no salão do Clube Naval ao lado da ponte internacional nas margens do rio Uruguai. Cristina trabalhava com um grupo de cerca de vinte pessoas, entre os bailarinos titulares, alguns reservas e as pessoas que acompanhavam o grupo, que ela tratava como auxiliares. Todos tinham idades que variavam dos dezoito aos trinta e cinco anos de idade¹⁰⁵.

O salão tinha cerca de vinte metros de extensão. O grupo era reunido numa das extremidades do espaço e se movimentava de acordo com o desenho coreográfico criado por Cristina. Eles se deslocavam entre idas e vindas no salão e formavam as figuras coreográficas que eram repassadas à exaustão em cada exercício. O ato de ensaiar a montagem dos movimentos ainda não definidos e em teste era chamado de “rascunho”. O grupo ensaiava seus movimentos coreográficos em sincronia com o samba enredo. Ele era memorizado e cantado pelos bailarinos, e marcava o tempo de cada movimento ou figura coreográfica.

Quando o operador do aparelho de som, um bailarino da reserva, disparava a execução da parte do samba a ser ensaiado, o grupo saía da figura montada e se concentrava nos movimentos até o primeiro aviso de Cristina. Eram inúmeras as pausas para alterar cada mínimo detalhe de cada um dos bailarinos. Ela chamava esse exercício de pausa e retorno dos mesmos movimentos coreográficos como o ato de “limpar o movimento”. O retorno para a posição inicial se dava quase sempre com o pedido de disciplina. Os bailarinos, tensos, aproveitavam o momento de reposicionamento e relaxavam com incessantes brincadeiras, conversas alheias e chacotas entre eles. Cristina clamava sempre por mais comprometimento e atenção nos ensaios. As sessões marcadas à noite não começavam e nem terminavam na hora planejada; não raro, os ensaios diários nos sessenta dias anteriores ao carnaval iniciavam às dez da noite e ultrapassavam às duas horas da manhã, mesmo em dias de semana.

O salão do clube não era o único local de ensaio do grupo. Em muitas sessões o grupo seguia numa segunda parte do ensaio, não raro depois da meia noite, para os quarteirões escuros e pouco habitados próximos à quadra da Cova da Onça e da casa da

¹⁰⁵ Os quatorze bailarinos de Cristina que se apresentaram nos desfiles em 2013 foram: Rogério Marques, Henrique Ceccon, Júlio Mello, Leonardo Guez, Wesley Dias, José Correa, Joziane Alzani, Joice Miranda, Carolina Cortez, Lidiane Monteiro, Nadhynne Müller e Hellen Dias. Paulo Monteiro e Tatiane Alves participaram enquanto assistentes.

coreógrafa. Por lá, o trabalho incluía alguns minutos de corrida em volta do quarteirão, e logo depois, o ensaio da coreografia completa percorrendo a distância da quadra numa simulação do desfile.

E existiam os ensaios na pista do sambódromo, mesmo sem ele estar pronto. Quando começava sua montagem faltando um mês para o carnaval, a Avenida Presidente Getúlio Vargas também recebia as comissões de frente de várias Escolas de Samba que a usavam nas madrugadas. A ordem de chegada dos grupos e coreógrafos no começo da pista de desfiles era respeitada para que todos passassem suas coreografias ao longo da extensão da pista. Com a circulação limitada de carros na avenida durante a madrugada, os coreógrafos procuravam ensaiar no sambódromo por alguns motivos: a percepção das dimensões da pista pelos bailarinos, a localização dos desníveis do asfalto e das falhas do sambódromo, os pontos de sua parada nas cabines dos jurados e a cronometragem do tempo.

Cristina cronometrava o tempo gasto pela comissão de frente ao percorrer a pista de desfile do início ao fim. Ela sabia que a direção de harmonia da Escola (Marcão o diretor de carnaval a guiava pela pista) exigiria que ela passasse na avenida no tempo de trinta a trinta e seis minutos no final do sambódromo, isso para que o conjunto da agremiação que vinha na sua sequência concluísse sua apresentação no tempo máximo de setenta e cinco minutos pelo regulamento de 2014 (em caso de atraso, a agremiação sofreria punição com perda de pontos).

A coreógrafa tinha como principal objetivo no desenvolvimento seu trabalho a temida apresentação nas duas cabines de jurados. O desfile da comissão de frente para o público, nas arquibancadas e camarotes, tinha menor relevância na preparação do grupo. Cristina pedia que os bailarinos não se esgotassem fisicamente, permitindo que os inevitáveis erros e um necessário relaxamento da performance dos bailarinos acontecessem nos intervalos entre as cabines do júri. Na maior parte da distância percorrida no sambódromo o grupo não estaria sendo julgado, apenas nas suas apresentações obrigatórias para os jurados do quesito nas cabines fixas.

As cabines ficavam numa distância equilibrada, uma no final do primeiro terço da pista de desfiles, e a segunda no início do último terço da pista. As cabines eram posicionadas no lado direito, e a ordem para as comissões de frente era de fazer uma apresentação completa em frente dessa cabine para o jurado do quesito comissão de frente. Era o momento de maior atenção e o mais esperado pelo grupo. A Escola de Samba parava completamente na pista, a comissão de frente esperava o samba enredo

entrar no ponto marcado para o início da apresentação. As comissões de frente entravam no espaço da pista em frente da cabine de jurados da esquerda para a direita, apresentando-se frontalmente para o local de abrigo dos avaliadores¹⁰⁶.

As notas que a comissão de frente receberia na apuração eram o termômetro de sucesso ou fracasso no trabalho de Cristina. Ela só aceitava receber os quarenta pontos (os quatro dez somados). Considerando que eram dois dias de desfiles e duas cabines de jurados, em cada carnaval era quatro apresentações completas da coreografia da comissão de frente. Tratava-se de aproximadamente doze minutos no total de uma reprodução da coreografia ensaiada que deveria beirar à perfeição. Qualquer pequeno deslize, como a queda de um componente, um erro muito claro de sincronia, um problema com a fantasia, o flagrante cansaço ou perda de energia para a precisão dos movimentos, poderiam ser fatais com a perda de preciosos décimos de ponto que decidiriam as melhores comissões de frente do ano. O jurado também avaliava a criatividade da exibição, a concordância da proposta com o enredo, a sincronia e a complexidade dos movimentos, além da indumentária e dos elementos apresentados.

A competição de Cristina e de seu grupo era delimitada à avaliação do seu quesito. Com a perda de dois décimos de ponto em 2013¹⁰⁷, por conta do desconto de um jurado nas duas noites, Cristina se sentia derrotada pela grande performance que rendeu as notas máximas aos Rouxinóis e a dupla carioca contratada. Ela, assim como parte de seu grupo, não participou da festa de conquista do tetracampeonato da Cova da Onça na quadra, dada sua tristeza e insatisfação ante o resultado das notas no seu quesito.

O enredo do ano de 2014 trazia uma temática infanto-juvenil e saudava alguns clássicos desse gênero literário. Com o título “Era Uma Vez”, o carnavalesco permitiu a Cristina a criação de uma coreografia que tivesse como personagem principal um menino chamado Valentin, criado como o narrador da sinopse do enredo. Ele encontraria alguns personagens tirados do livro “Alice no País das Maravilhas” de Lewis Carroll. A coreógrafa planejava uma cena com a personagem Alice, a rainha de copas, o coelho, a bruxa, seguidos por casais de fadas e duendes. O carro alegórico de apoio da comissão de frente seria uma biblioteca.

¹⁰⁶ Os diretores de harmonia e coordenadores das Escolas de Samba faziam paradas técnicas de todo contingente da agremiação em momentos específicos do desfile: as apresentações da comissão de frente nas cabines de jurados, assim como do casal de mestre-sala e porta-bandeira (obrigatórias); além da entrada e saída da bateria no recuo de dentro da pista de desfile.

¹⁰⁷ As notas de Cristina e seu grupo em 2013 foram: duas notas 10 e duas notas 9,9.

De um ano para o outro Cristina fazia alterações no seu time de bailarinos. Ela definia quais eram aqueles que seriam cortados e os novos a serem promovidos na equipe. Os novos componentes que ela selecionava eram provenientes das aulas de sua companhia e de seus convites pessoais. Do Clube Naval, os ensaios noturnos foram transferidos para a quadra esportiva de uma escola estadual. No segundo ano de contato com o grupo, Cristina me exigia maior participação, não apenas na condição de espectador, mas de comentador e crítico à coreografia montada nos ensaios e também na gravação de vídeos e apreciação das reuniões do grupo para a criação e o aperfeiçoamento da performance coletiva.

“O refrão e a primeira parte do samba estavam montados na coreografia. A dinâmica do ensaio era a seguinte: todos se agrupavam ao fundo e iniciavam os primeiros movimentos. Os casais de duendes e fadas eram destacados. Agachavam, o braço direito era jogado para cima, o braço esquerdo logo após. Mudavam a figura e ocupavam o centro do espaço. Na segunda volta do refrão todos estavam juntos e os personagens principais começavam a se destacar dos demais. Na entrada da primeira parte, estava ensaiado que todos subiriam no carro, algo que agora estava sendo discutido. Rapidamente eles se dispersavam do carro, e os personagens secundários formavam uma fila em diagonal. Esta fila foi muito corrigida por Cristina. Eles estavam embolados formando uma linha pouco clara. Cristina pedia nova formação para que cada um memorizasse seu espaço. A fila deveria ficar bem aberta, um mais visível.

O que ainda estava para ser criado era a segunda parte do samba. Cristina discutia comigo o que faria. A dúvida: se colocava todos em cima do carro, ou se fazia algumas figuras fora dele? A ideia era de que até a metade da segunda parte do samba o foco ficaria voltado aos personagens principais em frente ao carro. Os outros bailarinos saíam de cena de alguma forma.

Eu apenas observava e fazia uma memorização da coreografia junto com a letra do samba enredo impressa. Em cada ponto do samba eu observava com atenção os movimentos, e Cristina me pedia anotações. No final do ensaio ela me chamou, e pediu para que eu apontasse “erros” para o grupo. Eu disse que gostava muito do refrão e da primeira parte, via problemas na fila diagonal, mas que melhorou o resultado com a intervenção da Cristina. O verso do samba que falava sobre “nas mãos do avô”, eu verificava um amontoamento das posições na centralidade dramática entre os personagens principais e os coadjuvantes. Cristina pediu para eles refazerem a figura para nós analisarmos juntos. Eles refizeram aquela parte, e eu avisei a Cristina que tinha dificuldades em entender os movimentos e as trocas de posições entre os personagens. Cristina concordou de pronto. E pediu para que houvesse uma melhor “limpeza” dos gestos fazendo com que os personagens principais ficassem mais afastados do grupo.

Cristina estava montando a segunda parte do samba e me pedia mais opiniões. Ela queria botar a Alice dormindo em cena, e numa parte do samba que dizia “Ali se viu”, ela seria acordada pelo Valentin. Disse a ela que achava interessante a parte em que Alice acordava, argumentando que naquele verso começava o trecho com notas mais altas do samba, uma estratégia conhecida do compositor André Diniz que havia me explicado no Rio como ele confeccionava as suas composições, intercalando partes melódicas menores e maiores, o que poderia

casar com a movimentação da coreografia” (Diário de campo, 18 de fevereiro de 2014).

Os ensaios quando partiam para a rua sempre eram coordenados num tom mais enérgico, já que muitas vezes o grupo era observado de perto por diretores da Escola, transeuntes e curiosos. Os bailarinos entoavam o samba da Escola memorizado, e iniciavam os movimentos da coreografia do desfile. Projetavam-se a frente em pares, e executavam as figuras e movimentos sob os gritos ensurdecedores da coreógrafa. “Generosidade”, “classe”, “elegância”, “postura”, “é uma ópera”, “a cabeça”, “sorria”. Às vezes, ela engrossava. “Fulano de tal, você não tá pulando direito!”. Ou, “fulana, você não está me ouvindo!”. Pausas na apresentação eram feitas frequentemente, com Cristina caminhando de costas em frente ao grupo, a cerca de cinco metros, tecendo duros comentários sobre os erros de posicionamentos, de sincronia e de perfeição dos movimentos.

O dia do primeiro desfile era o de maior tensão. As fantasias eram vestidas com muita precisão, os esplendores e cabeças eram apertados ao máximo no corpo para não terem chance de se soltarem na avenida. O elemento alegórico quase sempre ficava pronto somente faltando poucas horas para a entrada no sambódromo, e quem os finalizava sempre eram os componentes da própria comissão de frente. Os bailarinos e Cristina se reuniam numa concentração improvisada próxima ao sambódromo para se prepararem para a hora do desfile. Nenhum dos bailarinos assistia aos desfiles anteriores das concorrentes, mas todos queriam saber sobre a apresentação das rivais e pediam detalhes sobre os possíveis equívocos na apresentação dos outros grupos.



IMAGEM 46 – Comissão de Frente de Cristina no desfile da Cova da Onça em 2013.



IMAGEM 47 – Comissão de Frente de Cristina no desfile da Cova da Onça de 2014.

“Cada vez mais forte, cada vez melhor, cada vez mais forte, cada vez melhor. É comissão, é comissão, é comissãooooo!” O grito de guerra acontecia a cada ensaio ou apresentação. Eram cerca de setecentos metros e duas cabines de jurados que distanciavam os comandados de Cristina das possibilidades das notas dez sonhadas a cada carnaval.

O casal de coreógrafos Priscila e Rodrigo investiu dessa vez numa comissão dos Rouxinóis com a preponderância de bailarinos locais. Eles representavam pintores trazendo paletas de cores que se transformavam em letras. Em determinados momentos da apresentação eles formavam o nome da Escola (o enredo era sobre a cor verde, desde sua presença no meio ambiente, na arte e na sociedade). O elemento alegórico que eles levaram era uma lata de tinta gigante de cor verde. Num dos momentos da apresentação, os bailarinos entravam em grupos dentro na alegoria e os guarda-pós brancos que usavam se transformavam em uniformes verdes quando da sua saída. A performance e o efeito da troca de cor não tiveram o mesmo impacto para o público do que a apresentação do ano anterior. No quesito, Os Rouxinóis tiveram o pior resultado entre os seis concorrentes no ano de estreia do júri de São Paulo em substituição ao júri do Rio de Janeiro. Foram somados míseros trinta e sete vírgula oito pontos para a Escola (com uma discutível e surpreendente nota nove) contra os quarenta pontos, a nota máxima, para a comissão e frente da Cova da Onça. A apresentação do grupo de Cristina superou os maiores adversários, Valentin e Alice, assim como as fadas e duendes arrebataram os jurados e somaram quatro notas dez.

O péssimo resultado da comissão de frente dos Rouxinóis fez com que os coreógrafos cariocas lançassem uma nota oficial para a imprensa carnavalesca. No texto, o casal discordava dos critérios e protestava contra os resultados da apuração:

“Queridos foliões de Uruguaiana! Viemos por meio deste comunicado nos desculpar por não termos levado um trabalho do nível de preparo de avaliação e entendimento do novo corpo de jurados no quesito comissão de frente!!

Realmente uma equipe que nos últimos 5 anos foi nota máxima e 3 vezes campeã do carnaval carioca não deve estar a altura da interpretação técnica e criativa do conhecimento dos novos avaliadores.

Passos de dança e combinações coreográficas são apenas mecanismos de organizar um conceito para surpreender e prender a atenção do público.

Sim, o público deve ser arrebatado! Com certeza ele foi arrebatado pela discrepância das notas dadas e pela avaliação medieval neste quesito que está em pleno crescimento no carnaval, aquele que é conhecido como maior ESPETÁCULO da Terra (...).

Desejo que o carnaval tenha uma melhor sorte no ano que vem, de julgamentos mais justos e muitas novidades para brindar ao público que espera o

ano inteiro e merece um grande espetáculo” (nota de Priscila Motta e Rodrigo Neri, coreógrafos da comissão de frente dos Rouxinóis).

A Escola de Samba campeã do carnaval de Uruguaiana em 2014 foi a Unidos da Ilha do Marduque, com Bambas da Alegria em segundo, seguida por Cova da Onça e Rouxinóis, respectivamente. No quesito comissão de frente, o único grupo que não recebeu descontos foi o de Cristina Fernandez. Ao desbancar seus concorrentes, Cristina reforçava a tese de que Uruguaiana não precisava depender de coreógrafos de outros carnavais que, em sua opinião, vendiam suas coreografias prontas por altos valores que poderiam ser mais bem investidos na formação e capacitação dos uruguaianenses envolvidos com a dança. A casa da coreógrafa recebeu uma grande festa em comemoração ao resultado com os bailarinos, enquanto os demais componentes e a direção da Cova da Onça amargavam o terceiro lugar e o cancelamento do que seria a comemoração do pentacampeonato na quadra naquela mesma noite.

6.3. O samba que toca em Uruguaiana: a bateria de mestre Marcão, João Paulo e a Galáctica e o compositor André Diniz

Marco Antônio da Silva é um dos mais conhecidos diretores de bateria do carnaval carioca. Ele comandava os ritmistas da Acadêmicos do Salgueiro desde o ano de 2005, e era conhecido como mestre Marcão¹⁰⁸. Ele estreou tocando no sambódromo em 1984. Seu pai, o Bira, foi ex-diretor de bateria da mesma agremiação nos anos 1960. Sua longa trajetória no carnaval carioca lhe rendeu convites de trabalho em outros carnavais e agremiações ao longo da carreira, como suas recentes participações nos carnavais da Consulado de Florianópolis e na Águias de Ouro de São Paulo.

Em Uruguaiana, mestre Marcão esteve pela primeira vez no carnaval de 2011. Ele foi contratado pela Unidos da Cova da Onça para auxiliar nos trabalhos dos diretores locais da bateria “Furiosa”, a mesma alcunha da bateria salgueirense. Ele já conhecia o presidente da agremiação dos Pampas, na época José Carlos Zaccaro, que o havia contatado nas suas idas à quadra do Salgueiro no Rio de Janeiro. A esposa do presidente da Cova desfilou pela agremiação em alguns carnavais. Marcão foi

¹⁰⁸ No mundo do samba, mestre é o substantivo comumente utilizado que precede o nome próprio ou a alcunha para a qualificação dos ritmistas que chegaram ao primeiro escalão de uma orquestra percussiva de Escola de Samba: a direção geral da ala de bateria.

estimulado por seu primo, diretor de carnaval da Estácio de Sá e também conhecido com o mesmo apelido, a aceitar a proposta de Zaccaro e viajar para Uruguaiana¹⁰⁹.

As estadias de Marcão na fronteira desde o seu primeiro carnaval pela Cova da Onça nunca ultrapassavam uma semana. Era um curto espaço de tempo para a realização de mudanças profundas numa bateria com cerca de cento e oitenta integrantes. Sua tarefa era de ser uma espécie de consultor externo da bateria, proceder com os ajustes finais e dar orientações sobre o conjunto, além de participar do desfile da Escola de Samba no sambódromo apresentando a bateria para o público e os jurados.

A dupla de diretores locais, Júnior e Lucas, aguardaram o mestre do Salgueiro no primeiro ano com muito receio da reprovação de seus trabalhos e da autoridade que Marcão tinha e que poderia lhes tolher. A chegada de uma celebridade do mundo do samba carioca remetia aos diretores locais a ideia de que eles seriam repreendidos e mal avaliados pelo seu trabalho, e possivelmente colocados em segundo plano pelo escolhido. Não foi isso que aconteceu. Marcão frisara no seu primeiro encontro com os diretores locais que eles seriam os responsáveis pela bateria, já que eram eles que trabalhavam ao longo de muitos meses de fustigantes ensaios, preparação e seleção de ritmistas. Nos anos que se seguiram ao início do trabalho com a dupla, o diretor de bateria do Salgueiro observava os últimos ensaios da Cova da Onça, ouvia o que já havia sido preparado até aquele momento e apontava erros na execução do samba. Ele acabava por propor alterações e soluções na partitura dos naipes (cada conjunto de instrumento) e de mudanças pontuais nas convenções de toda a orquestra de percussão.

“Então, o que a gente faz, a gente faz uma bossa. Uma bossa, uma paradinha, seja lá o que for. Tá do caramba. Chega no samba, pô, tá bom pra caramba. Mas às vezes está fora de tempo. A melodia não pede para ela estar ali. A gente tem que analisar muito aonde que a gente vai botar a paradinha. Em que? Às vezes tem uma nota enterrada, a gente tem que fazer alguma coisa ali para fazer a nota subir. Para dar um, para tirar aquilo do ouvido das pessoas que a nota está enterrada, a gente tem que sempre dar um volume mais alto, para poder não perceber que aquela nota ali, aquele pedacinho está enterrado. Então são coisas... É a melodia, é a letra, entendeu, às vezes, porque a gente trabalha muito em cima da melodia, em cima da letra e da melodia. Para a gente fazer alguma coisa. Às vezes tu bota uma paradinha ali que não é o local. Não é o local certo. Tá ruim. Por isto que a gente vai analisando para a gente colocar certinho, colocar no local certo... E assim foi lá” (entrevista de mestre Marcão em 21 de agosto de 2013).

¹⁰⁹ Nos últimos anos, três indivíduos com o mesmo apelido participavam do carnaval da Cova da Onça, todos eles do Rio de Janeiro: o carnavalesco e dono de ateliê Marcão (citado no capítulo 2), o Marcão diretor de carnaval da Estácio de Sá (apresentado no capítulo 3) e o diretor de bateria do Salgueiro que trazemos agora.

Trabalhando em cima da melodia e da letra do samba, Marcão primeiro ouvia como a bateria da Cova estava tocando - seus desenhos, convenções e bossas - para posteriormente discutir suas ideias com a dupla de diretores de Uruguaiiana. Marcão achava que a bateria da Cova no começo tinha uma sonoridade muito pesada devido ao excesso de instrumentos de notas graves, sobretudo os surdos. Nos anos que deram sequência ao seu trabalho na Fronteira, ele foi reformatando a bateria, dividindo os naipes de instrumento e organizando o grupo de ritmistas na ordem que considerava adequada na avenida. Fez com que os diretores locais aumentassem o número de caixas e tamborins no desfile, instrumentos mais leves e de notas mais agudas, com a redução sucessiva do número dos surdos.



IMAGEM 48 – Mestre Marcão (no centro de amarelo) dirige a bateria da Cova da Onça no ensaio de quadra da Escola de Samba de Uruguaiiana.

Procurando aprimorar o ritmo na bateria da Cova, ele pediu pela definição de uma batida fixa para as terceiras (os surdos de menor tamanho e mais agudos entre os três tipos), que normalmente tinham desenhos mais soltos e complexos, e que fluíam entre as batidas de marcação do compasso do samba (de compromisso dos surdos de primeira e segunda). Com a batida solta dos surdos de terceira, os ritmistas podiam causar um “embolamento” de sons, como o diretor dizia, fazendo com que o conjunto musical ficasse em desarmonia. A batida de terceira fixa era uma regra que ele usava no Rio de Janeiro. A cadência da bateria foi ajustada para um número de pulsações que ele considerava ideal, nem tão rápida e nem tão lenta segundo os parâmetros cariocas, aproximadamente cento e quarenta e oito batidas por minuto, o mesmo ritmo da bateria do Salgueiro (medido pelas batidas dos surdos de marcação, os de primeira e segunda).

A afinação dos instrumentos da bateria, principalmente para as noites de desfiles, era de incumbência de Marcão. Os diretores locais acataram sua sugestão de afinação e a aplicação de sua escala tonal. Ele afinava os três tipos de surdo em notas que iam da mais grave no surdo de primeira à mais aguda no de terceira. Antes de sua intervenção, os surdos de mesmo tipo da Cova não traziam uma afinação homogênea e escalonada, e também não havia uma padronização de tamanho em cada naipe.

Marcão ajudou a organizar a padronização das dimensões dos surdos em cada naipe e orientava as compras de novos instrumentos da bateria nas fábricas cariocas. Ele levou para Uruguaiana uma forma de preparar os instrumentos que aprendera nas Escolas de Samba paulistas: a colocação de náilon embaixo da camada de couro em cada surdo. Marcão havia percebido que essa técnica estava sendo usada com sucesso em São Paulo, e que ela diminuía consideravelmente os problemas de afinação das baterias, principalmente nos temerosos desfiles em dias de chuva. Ele começou a usar a aplicação de náilon na bateria do Salgueiro junto ao couro, o que mais tarde se alastrou para outras baterias cariocas e agora estava sendo feito em Uruguaiana.

“Quando a gente vai encourar, a gente faz a encoura. Então na encoura você tem que molhar o couro. Você molhando o couro você está tirando a resina do couro. Então, você tem que botar tudo para dentro, com a espátula você vai colocando para você fazer a encoura. E lá eles botam para terceira, só para terceira e segunda. Botam náilon. Camada de náilon em cima e embaixo (das cavidades do instrumento). Quando tu bota náilon fica uma coisa mais alta. E daí o que é que tu faz? Você pega o couro seco e você coloca e corta. Ela não arria. Ela segura. Segura porque é náilon, porque esticou ficou. Quer dizer, tu pode deixar ali em cima, não vai descer. A gente bota o náilon e bota o couro em cima, estica ele, cortou, já tá lá. E ele mantém a afinação do instrumento” (entrevista de mestre Marcão em 21 de agosto de 2013).

A técnica de utilização do náilon na colocação do couro no instrumento aprendida por Marcão logo foi levada por ele nas suas circulações pelas agremiações por onde passou. Ele levou a técnica para o Rio de Janeiro, e elencava as baterias que aprenderam com ele a vantagem da preparação de seus instrumentos na encoura com náilon.

Muitas vezes, os sambistas do Rio de Janeiro protagonizavam as formas de conhecimento e os modelos de adaptação dos saberes do mundo do carnaval. Do Rio, eles eram irradiados nos circuitos carnavalescos para as demais Escolas de Samba espalhadas no mundo. A técnica da encoura com náilon era um bom exemplo do

contrafluxo de saberes aplicados no Rio de Janeiro inventados em outros contextos de carnaval.

A aproximação das baterias de Uruguaiana com as mais importantes baterias percussivas do carnaval do Rio de Janeiro se devia à circulação de ritmistas da Fronteira em ensaios e eventos nas quadras do Rio de Janeiro, e ao fenômeno do compartilhamento e visualização de vídeos pela internet, que reduzia as barreiras físicas e estimulava o aprendizado entre os jovens ritmistas da Fronteira. Como era o caso de João Paulo e a Galáctica, nome dado à bateria dos Rouxinóis.

João Paulo Da Nova é um jovem ritmista dos Rouxinóis e um dos diretores da bateria Galáctica de mestre Alexandre. A sua família era bastante conhecida em Uruguaiana. Os Da Nova tinham participação ativa e importante na história do carnaval da cidade. Seu avô, José Da Nova Filho foi sargento do exército e mestre de banda militar; no carnaval se destacou como mestre de bateria da Cova da Onça num passado distante. O irmão de seu avô, Carlinhos Da Nova foi o primeiro diretor de bateria dos Rouxinóis há mais de sessenta anos. Seu pai e o seu tio tinham dirigido em períodos diferentes as baterias das rivais Cova e Rouxinóis.

João Paulo estava seguindo a carreira militar, como parte de sua família fizera, e servia nos quartéis do Exército na cidade de Resende no estado do Rio de Janeiro¹¹⁰. Nas férias do trabalho, ele frequentemente retornava à Fronteira onde participava da preparação da Galáctica para o carnaval. Sua primeira viagem ao Rio de Janeiro foi no ano de 2010, quando ele e outros três ritmistas da bateria passaram uma semana nessa cidade com um objetivo em comum: conhecer o mundo do samba carioca nas quadras das Escolas de Samba, o sambódromo, a Cidade do Samba e entrar em contato com o maior número de mestres de bateria que eles admiravam a distância.

“Foi de última hora, a gente estava numa noite e a gente falou, tchê, temos que ir apara o Rio, conhecer de verdade como é que é o negócio. Ninguém conhecia, até então, a gente não tinha nem ideia como era uma bateria de lá tocando. Só por internet. E aí todo mundo que vem aqui fala né, vocês tocam bem, vocês tocam muito parecido com os de lá, não sei o que. Todo mundo fica impressionado quando chega aqui e escuta. E a gente queria saber, será que é mesmo. Tinha que ir lá ver e tal. E aí começou, vamos, vamos, e aí começamos a ir nos colaboradores da Escola. A gente quer ir viajar tem como ajudar? E começou a surgir uma ajuda dali, uma ajuda daqui, quando vê no outro dia a gente estava viajando. Embarcando num ônibus para o Rio de Janeiro” (Entrevista com João Paulo Da Nova em 23 de janeiro de 2013).

¹¹⁰ Existia uma forte relação entre os militares e nos carnavais de Uruguaiana desde a origem das Escolas de Samba com os fuzileiros navais na década de 1950, como vimos.

Como muitos sambistas cariocas trabalhavam no carnaval de Uruguaiana, eles conseguiram listar uma rede de contatos no intuito de serem recebidos nas agremiações do Rio de Janeiro. Entre eles estavam o mestre Marcão do Salgueiro e Casagrande da Tijuca, o intérprete Wantuir, os diretores de carnaval Tavinho e Ricardo Fernandes, que os acolheram nas visitas aos ensaios, aos barracões e aos bastidores de preparação do desfile de 2011 naquela semana de outubro.

A ida ao Rio de Janeiro pelo grupo de rapazes dos Rouxinóis (além de João Paulo, viajaram Maquinho, Pé e Bica) serviu na busca por uma assimilação comparativa das baterias que eram por eles admiradas. Além de terem sido convidados para tocar nos ensaios das baterias de Tijuca e Salgueiro, que eram aquelas agremiações que eles devotavam sua maior referência, eles visitaram a fábrica de instrumentos Ivsom e fizeram incursões guiadas pelos seus anfitriões nos barracões de construção de alegorias para o carnaval. De certa forma, eles já tinham extremo conhecimento do carnaval carioca, mesmo nunca tendo estado no Rio, mas pelos encontros que tinham com alguns diretores de bateria em Uruguaiana e pelos seus conhecimentos adquiridos em matérias, notícias, troca de informações e pesquisas pela internet.

“Eu digo assim cara, qualquer ritmista que a gente tem hoje, vai lá no Rio e sai em qualquer bateria, tranquilo assim, tranquilo. Chega, pede para ensaiar, ensaia todos os dias lá. Ele desfila tranquilo. Os nossos ritmistas não devem nada para os de lá. Tanto como os diretores também. Eu acho que, só que a única coisa que a gente não tem é esta autonomia de criar uma coisa inédita assim. A gente até cria, mas às vezes não fica bem encaixado, a gente não tem, não chegamos a este patamar de criar do jeito, por exemplo, que o Marcão cria né. Mas o material humano assim, pelo que eu vi, a gente viu três baterias tocarem. E as melhores. Tijuca e Salgueiro são duas entre as melhores baterias. E o material humano, assim, sem dúvida, os nossos não deixam nada a dever, nada, nada... Têm caras lá que a gente via assim que tá, este cara parece o nosso lá” (Entrevista com João Paulo Da Nova em 23 de janeiro de 2013).

Os ritmistas de Uruguaiana viam a organização das Escolas de Samba cariocas muito mais complexas e com maior divisão do trabalho do que em Uruguaiana. A prática de seguir com uma oficina ao longo do ano para iniciantes e candidatos a ingressarem na bateria, e uma sessão de ensaios uma vez por semana a partir de junho ou julho com os titulares da bateria eram consideradas ideias difíceis de serem realizadas na Fronteira. A Galáctica dos Rouxinóis até promovia oficinas de formação de ritmistas, mas tinha muitas dificuldades em reunir seus componentes da bateria em ensaios ao longo do ano. Os componentes da bateria com mais tempo de Rouxinóis se apresentavam faltando poucas semanas para o desfile. Os compromissos pessoais de

trabalho, estudo e família eram os principais motivos destacados e o número de ritmistas dedicados numa cidade de cento e vinte mil habitantes era escasso. Por isso, a renovação da bateria Galáctica anual era muito grande, entravam e saíam muitos componentes em cada carnaval. O grande contingente de rapazes de catorze a dezoito anos chamava atenção, por um motivo em específico, era a faixa etária de ritmistas que estava em férias escolares nos meses de verão, geralmente não trabalhava e tinha disposição para tocar todos os dias.

A bateria dos Rouxinóis funcionava com boa autonomia em relação à Escola de Samba que ela pertencia. Tinha uma direção administrativa em separado que trabalhava na organização de eventos, arrecadação de dinheiro, venda de materiais e artigos, logística de transporte e compra de instrumentos. No mesmo ano que eles foram ao Rio de Janeiro, a direção da bateria comprou um conjunto completo de novos instrumentos na fábrica carioca que eles visitaram.

A campanha de arrecadação dos vinte e cinco mil reais para a renovação do material havia iniciado entre os próprios componentes. A bateria fez uma festa própria na quadra da Escola que lhe rendeu um bom público. A cobrança de ingressos e a administração do bar resultaram num lucro de oito mil reais. Uma comparsa de Concórdia chamada Bella Samba, cidade argentina da província de Entre Ríos, contratou duas dezenas de ritmistas da Galáctica para seu desfile, por essa participação o grupo recebeu cerca de sete mil reais. A comercialização de novecentas camisetas da bateria completou o valor necessário para a encomenda dos novos instrumentos.

O ano de 2009 foi o primeiro em que a nova direção da bateria Galáctica havia tomado posse. O mestre Alexandre e os rapazes, seus diretores, dependeram do empréstimo de instrumentos das comparsas Zum Zum e Tradición de Paso de Los Libres para poderem sair na avenida. A direção da bateria propôs modificações no seu conjunto. Elas vieram com a intenção de adaptar a nova formatação da bateria a aproximando da musicalidade das orquestras de percussão cariocas.

Da mesma forma que Marcão do Salgueiro instituiu na bateria da Cova, os diretores dos Rouxinóis diminuíram o tamanho e o número total do naipe de surdos na bateria (o conjunto de cada tipo de instrumento). Antes disso, os surdos eram maiores, com os tamanhos que variavam de vinte e oito a vinte e duas polegadas. Eles padronizaram o tamanho dos surdos de primeira e segunda os diminuindo, e começaram a utilizar um surdo de terceira de dezoito polegadas para “tirar o peso” da bateria, a redução da ênfase nos sons mais graves. Eram cerca de trinta surdos de marcação no

total o que foi reduzido para doze, seis de primeira, seis de segunda, fora os oito de terceira com desenho fixo. Outra característica que foi modificada na bateria dos Rouxinóis foi o aumento do número de caixas de guerra, com a definição de uma batida influenciada pelas baterias da Tijuca e do Salgueiro. Os tamborins também tiveram um número aumentado, e o seu desenho passou a ser mais complexo com convenções que exigiam maior rapidez e habilidade do ritmista. Isso também ajudava a atrair componentes cada vez mais jovens e afastava os componentes mais antigos na agremiação, além de aumentar a leveza na bateria, que passava a ter sonoridade mais límpida com notas mais agudas.

As mudanças que a direção da bateria propôs nos Rouxinóis se coadunaram com a nova formatação do samba enredo, que deixava de ser confeccionado pelos compositores locais e passava para as mãos dos compositores cariocas nas sucessivas encomendas de samba. Jéfferson Lima foi o compositor, o autor de enredo e o responsável pela reciclagem e reforma das fantasias e esculturas de 2009, no que chamamos de carnaval completo no capítulo anterior. Muitos compositores cariocas trabalhavam em sambas para Uruguaiana e região, como o caso de André Diniz.

O compositor André Diniz do Rio de Janeiro já havia vencido quinze disputas na Escola de Samba do seu bairro, a Unidos de Vila Isabel. Desde 1994 ele participava das competições de sambas-enredos na agremiação, e de lá pra cá se tornou um dos mais importantes compositores de samba enredo do carnaval carioca, tendo vencido em diversas agremiações do Grupo Especial da cidade.

André fazia em média de trinta e cinco a quarenta sambas a cada ano, sendo a metade deles não destinado ao carnaval carioca. Ele assinava sambas por encomenda para agremiações de várias cidades, desde São Paulo, Porto Alegre, Paso de Los Libres, onde há seis anos ele compunha para a Carumbé; e há quatro anos para Uruguaiana, duas vezes para a Bambas da Alegria e outras duas para a Cova da Onça.

Como professor de história da rede pública, ele não vivia de seu trabalho de compositor de sambas-enredos. Cada samba enredo que ele inscrevia nas disputas das Escolas de Samba cariocas, com a sua assinatura ou como compositor oculto (que não assinava a obra por não querer ser reconhecido ou por ter outros tipos de acertos financeiros na organização para a disputa), custava cerca de sessenta a cem mil reais para todo o processo de gastos com a competição. A parceria investia na gravação do samba em estúdio, pagamento de cachês para os músicos e os intérpretes de palco nas apresentações nas competições na quadra (que podiam chegar a dez integrantes),

organização de um contingente de torcida com pagamento de ingressos, bebidas e fabricação de acessórios e pagamento de serviços (camisetas, bandeiras e transporte dos torcedores). Por isso, os compositores cariocas assinavam um samba num coletivo de inúmeros integrantes, muitos deles somente apoiadores financeiros, formando um conjunto de quatro a dez compositores em cada samba que entrava para competir nos festivais de escolha do samba enredo do ano de cada agremiação. Como já foi explicado anteriormente, os compositores confeccionavam suas músicas enquadradas dentro da sinopse do enredo, normalmente pesquisada e escrita pelo carnavalesco e sua equipe.

A vitória em cada agremiação rendia cerca de quinhentos mil reais em direitos autorais para os seus compositores por um samba eleito numa agremiação do Grupo Especial. Segundo Diniz, metade desse valor ficava para a Escola e a editora do álbum dos sambas-enredos. Da outra metade era deduzido o valor gasto com a disputa. Com isso, sobrava cerca de cem a cento e cinquenta mil reais para ser dividido entre os parceiros. No final, André Diniz ficava com cerca de vinte mil a trinta mil reais em cada samba enredo que ele vencía nas competições do carnaval carioca. Ele já chegara a ter seis sambas eleitos num único ano (mesmo que não assinando cinco deles); e em outros anos nenhuma vitória, mesmo participando de várias disputas. Para ele, era um negócio arriscado do ponto de vista das possibilidades reais de se viver somente de samba.

Essa multiplicação de vitórias e de sambas-enredos de sua autoria e de seus principais parceiros, que compunham obras para muitas disputas no mesmo carnaval, fez com que se tornasse corriqueiro no mundo do samba carioca um conceito utilizado de forma pejorativa pelos sambistas e compositores que os criticavam: o *samba de escritório*. Dominginhos do Estácio (intérprete bastante conhecido no Rio de Janeiro) encontrou André e seus parceiros num antigo quarto de empregada no apartamento do compositor que tinha sido transformado em um pequeno escritório. Nele, André Diniz e seus parceiros construía um samba enredo usando métodos não convencionais para os sambistas mais antigos: compunham um samba numa mesa de trabalho com a ajuda de um computador. Numa entrevista à imprensa de carnaval, Dominginhos expôs a surpresa dessa situação, e o samba de escritório passou a ser ideia corrente no carnaval carioca. Ele traduzia a insatisfação de muitos compositores com os arranjos dos festivais, onde um samba só tinha chances de vitória numa parceria com muito poder econômico, e que supunha composições com características padronizadas com alta possibilidade de cair no gosto do público dado sua formatação exagerada.

André Diniz contestava a ideia de samba padronizado, mesmo que soubesse que o poder político e econômico nas disputas eram elementos imprescindíveis para concorrer nos festivais de samba enredo, que tinham um formato criticável. A padronização nos sambas-enredos não era de hoje, houve modas na letra e na melodia nos sambas em todas as décadas em sua opinião. Além disso, o compositor ficava muito amarrado à sinopse do enredo que era feita pelo carnavalesco. O samba enredo deveria cada vez mais seguir o rigor da sinopse, que a cada ano se tornava mais complexa e com mais nichos narrativos que seguiam a setorização das Escolas de Samba. O enredo para ele também se transformara. Não era mais uma história única que estava sendo contada, mas uma multiplicidade de histórias na mesma sinopse, por isso, os enredos tinham se transformado em multitemas, o que exigia cada vez mais do compositor em poder de síntese e em criatividade. Todos esses aspectos tornavam os sambas-enredos cada vez mais padronizados em relação à maior liberdade poética de um passado hoje distante.

Ao trabalhar para outros carnavais, mesmo que ele recebesse valores que podiam chegar a apenas dez por cento do montante de uma vitória no Grupo Especial carioca, se tornava atraente para ele os contratos por muitas razões. Primeiro, por serem encomendas de sambas que não previam disputas: ele já teria um samba de sua composição garantido, não se envolvendo nos festivais de samba enredo que necessitavam de grandes gastos. Segundo, por serem trabalhos pontuais. Ele poderia compor um samba com menos parceiros ou mesmo sozinho, de acordo com a cachê pago pela Escola e com seu tempo de trabalho. André podia compor um samba enredo em apenas uma tarde. A única exigência que ele fazia para as Escolas de Samba que o contratavam era de gravar o samba do seu jeito, com intérprete de sua confiança e num estúdio no Rio de Janeiro.

Com a sinopse do enredo em mãos, ele fazia uma rápida pesquisa sobre os caminhos que a letra do samba poderia tomar a partir das narrativas, e começava a composição sempre pelo alinhamento da melodia. Ele compunha o que chamava de “células melódicas”, que eram trechos de melodia que ele ia cobrindo com letra, sucessivamente. Ele nunca construía uma melodia inteira para colocar a letra da música depois, mas sim, ia burilando as células melódicas e as fazendo encaixar com a letra, transformando as frases, trocando os versos e formatando as partes na coesão do todo.

Para confeccionar os sambas da Fronteira ele não mudava seu processo de criação, seguia a mesma ordem. Nos sambas em espanhol, aqueles que ele fazia apenas

para Paso de Los Libres, ele tinha ajuda de compositores que moravam na região dos Pampas com maior intimidade com a língua do país vizinho.

“Paso de Los Libres eu fiz neste ano na internet com o Gláucio. Então ele tem muito mais noção do que eu. Mas basicamente o Google Tradutor. Eu digito o que eu penso. *E para a fazer a melodia junto?* A melodia eu ajeito, entendeu. Eu pensei numa célula melódica, escrevo o samba em português, em espanhol não vai ficar muito maior. E se ficar mais ou menos do mesmo tamanho eu dou meu jeito, eu acerto a música. Então se é, “Doce é o canto que embala o uirapuru”, eu posso transformar isto em “Doce canto do uirapuru”. Então, eu acho que tenho facilidade em espremer ou alargar a melodia de acordo com a letra” (Entrevista com André Diniz em 12 de dezembro de 2013. O grifo corresponde a fala do entrevistador).

O paradigma carioca das Escolas de Samba fez o Rio de Janeiro difundir sua forma de fazer samba para o resto do Brasil. As encomendas de sambas compostos por André Diniz para outras cidades era resultado de um circuito carnavalesco para compositores em crescente expansão. Para o compositor, ele tinha uma forma específica:

“Acho que o samba do Rio é mais intuitivo. Ele é menos harmônico, menos rico harmonicamente, também não sei se é possível, mas a gente consegue. Ele consegue ter a melodia mais bonita tendo a harmonia mais simples. Se você pegar assim, Martinho da Vila. Você toca a obra toda do Martinho da Vila com quatro acordes. O que não quer dizer que ele não tem uma obra rica. Harmonicamente ela pode ser pobre, mas melodicamente ela pode ser bonita. Economia de complexidade. A beleza da simplicidade. Acho que o carnaval do Rio é muito a beleza da simplicidade. Por exemplo, os sambas que eu faço em São Paulo não fazem sucesso. Eles até gostam dos meus sambas que eu faço no Rio” (Entrevista com André Diniz em 12 de dezembro de 2013).

Suas participações nas eliminatórias de samba em São Paulo serviram para ele se decepcionar na sua tentativa de entrar num importante mercado de samba. Em decisões que ele considerava de cunho político, seus sambas-enredos em São Paulo não venciam os festivais nas agremiações paulistanas que optavam por sambas de compositores próprios. Para ele, o samba enredo feito sem São Paulo tinha caminhos melódicos até mais complexos que os sambas cariocas, mas inegavelmente, o modelo de sambas-enredos confeccionados no Rio de Janeiro atingia maiores públicos. A partir dele, muitos ídolos da música popular se consagraram, o que o fazia justificar uma certeza: “o samba carioca ditava a regra para as Escolas de Samba no Brasil”.

6.4. O samba no pé nos Pampas: Dandara Fidélis e Analía González

A rainha de bateria da Bambas da Alegria no ano de 2013 e 2014 foi Dandara Fidélis Escoto. Sua família tinha participação marcante no carnaval de Uruguaiana. Sua avó esteve presente na fundação dos Rouxinóis, e seu pai foi mestre de bateria da mesma Escola. César Passarinho, intérprete da música nativista gaúcha e que surgiu com grande sucesso nas edições da Califórnia da Canção nos anos 1980, era seu tio e também intérprete de samba por longos anos na mesma agremiação.

Nos anos 2000, alguns carnavais anteriores ao início do carnaval fora de época, uma intervenção da Liga das Escolas de Samba e da Prefeitura obrigou os blocos de carnaval a se tornarem Escolas de Samba caso quisessem desfilar no sambódromo nos dias de carnaval e ter acesso às subvenções. Antes disso, havia grande número de blocos que dividiam com as Escolas de Samba a infraestrutura do sambódromo. Um dos maiores blocos da cidade, o Bloco da Miséria (campeão de sua categoria por muitos anos) decidiu se transformar em Escola de Samba, cumprindo com o regulamento e com as obrigatoriedades de apresentação desse tipo de agremiação. Foi assim que em 1999 surgiu a Escola de Samba Bambas da Alegria.

Dandara quando muito jovem participava dos carnavais dos Rouxinóis com sua família e do bloco que se transformara em Escola de Samba. Em 2007, ela foi convidada pela direção da Bambas da Alegria a ingressar no grupo show da agremiação como passista. A partir desse ano, ela passou a acumular cargos e participar mais ativamente do cotidiano da Escola de Samba, seja ajudando na produção de eventos, na organização de alas, e também nas reformas das fantasias nos ateliês. Os títulos para as destaques de carnaval, algo muito comum e parte da cultura carnavalesca em Uruguaiana, seguiram-se numa sequência até a sua chegada ao posto mais almejado: em 2008 ela foi “Mulata Bambas”, em 2009 “Musa da Harmonia”, 2011 e 2012 foi “Musa do Samba” e, finalmente, em 2013 foi escolhida como “Rainha de Bateria”.

A Bambas da Alegria era uma Escola de Samba de pouca tradição na cidade. Com a atração da maior parte das famílias do antigo bloco da Miséria e de jovens sambistas, a agremiação crescia a cada ano, apoiada nas contratações de profissionais de carnaval e nas trocas carnavalescas. Em 2008, o carioca Júnior Schall iniciou seus trabalhos como carnavalesco. Ele seguia comandando o projeto e a confecção do seu carnaval até então. Jéfferson Lima compôs sambas e negociou objetos carnavalescos

reciclados por alguns anos para a agremiação. O intérprete carioca Tinga (com passagens por Vila Isabel e Unidos da Tijuca) entrou no time em 2012.

Chamava também a atenção os arranjos de trocas que a Bambas da Alegria negociava com as agremiações da região. Cerca da metade de sua bateria era composta por ritmistas da Sinfônica Nacional del Samba, a bateria da Carumbé de Libres. A Escola realizava muitos shows como agremiação convidada e fazia com que a renda fosse convertida para a confecção do seu carnaval em Uruguaiana. Quando não havia pagamento de cachê em dinheiro, a agremiação realizava permutas com outras agremiações. Ela poderia trocar sua participação num evento por mão de obra para barracão, por material, fantasias ou esculturas usadas dependendo de cada acerto.

As principais destaques da Bambas também recebiam muitos convites individuais para desfilarem em diferentes carnavais. De Alegrete, Porto Alegre, Itaqui, Paso de Los Libres, Santa Maria vinham convites através contatos realizados em Uruguaiana. Dandara não cobrava cachês para os desfiles em agremiações brasileiras. Ela desfilava com uma fantasia própria, já que ela guardava todas as fantasias de desfile dos anos anteriores prevendo as apresentações em outros carnavais.

Em algumas apresentações, sobretudo nos países vizinhos, ela cobrava cachês e assinava contratos para performances de samba em casas de espetáculo. Nos últimos anos, ela havia realizado nove apresentações a partir de uma empresa argentina proprietária de uma rede de casas noturnas. Das nove apresentações feitas em diferentes períodos do ano, três delas foram no Uruguai (Artigas e Montevideu) e outras seis na Argentina (Concórdia, Goya, Santa Fé e Córdoba).

Os cachês eram pagos em pesos argentinos e variavam entre trezentos e cinquenta reais a quatrocentos reais dependendo da cotação na época. O contrato previa transporte e hospedagem paga, e algumas vezes, obrigatoriedade de participação em programas de rádio ou televisão. Além disso, a contratada andava escoltada por seguranças ao longo da sua estadia e um termo do contrato vedava às assistas qualquer envolvimento afetivo com clientes dos estabelecimentos ou da equipe contratante.

Dandara levava sua própria fantasia para as apresentações que aconteciam em quadras de comparsas ou Escolas de Samba locais, e majoritariamente, em festas de casas noturnas. O show tinha a duração de cerca de quinze a vinte minutos. Normalmente ela se encontrava antes dos shows com outras meninas brasileiras, quase sempre mulheres da Fronteira Oeste gaúcha. A apresentação envolvia uma interação

com o público, a exibição da dança ao som de um samba enredo tocado por um DJ, e logo depois, uma rápida sessão de fotos para atender os clientes da casa.

As propagandas das passistas anteriores às apresentações enfatizavam uma única origem: “passistas do Brasil”. A maior parte das meninas contratadas era composta por mulatas, o que fazia com que Dandara considerasse o exotismo baseado na diferença étnica e o apelo da performance do samba das brasileiras o maior atrativo para o público: “o ápice do samba pra eles é ter uma mulata sambando”, ela assegurava. As passistas contratadas nunca eram identificadas com marcadores regionais (como gaúchas), de município (uruguaianense) ou instituição de origem (Bambas da Alegria). Ela entendia que os argentinos ou uruguaios remetiam a presença da passista brasileira, como era anunciado, ao Rio de Janeiro, como ficava implícito nos materiais de divulgação das festas. Sobretudo nas boates que traziam motivos tropicais e com símbolos definidores de uma brasilidade caricata de fácil compreensão pelos estrangeiros: samba, futebol, mulatas, praia, corpos esculturais, caipirinha e festas eram temas trabalhados nos estabelecimentos ao se tratar de Brasil.

Ela presumia que o Brasil e o carnaval carioca tinha grande apelo nas cidades onde ela se apresentara, e algumas das cidades visitadas tinham carnavais com maior ou menor influência do paradigma carioca em suas agremiações locais. O exotismo se desenvolvia no estranhamento da presença de mulheres afro brasileiras (mulatas e negras), algo pouco comum nos países vizinhos, que faziam uso de fantasias em biquínis mais decotados do que seu costume (ao invés de vestidos como as destaques argentinas usavam). A maior diferença estava na forma de sambar com a preponderância do movimento nos quadris que se distanciava das técnicas de dança na parte superior do corpo, a principal característica do bailado do samba nos países vizinhos. Dandara sabia que a forma de sambar das passistas de Uruguaiana tinha grande diferença ao estilo das cariocas, com movimentos que comparados eram muito distantes.

“Aqui a gente tem uma característica diferente de samba, a gente interpreta. Tem uma interpretação maior da letra do samba enredo que está dançando, e a questão dos pulos. Tu já viu a quantidade de pulos que uma mulher de Uruguaiana dá para sambar? Muito pulo, a gente pula muito. Eu faço isto, é vício, não consegue se livrar. Uruguaiana sempre tem uma paradinha, uma perninha, um pulinho, sabe. E a gente tem o costume de misturar outras danças no meio do samba. *Quais por exemplo?* Dança do ventre, tem muita gente que mistura passos da dança do ventre para dançar. Eu misturo tango, alguns passos de tango para sambar. Eu dancei tango e dancei outros ritmos. E eu acho que tem uma

jogada de perna do tango que fica interessante no samba e eu acabo misturando os dois para dançar. Pois é, eu misturo alguns passos do tango para dançar. Então, mais ou menos esta é a linha. Eu acho que nosso samba é bem diferente. A gaúcha no geral tem um jeito diferente de sambar. E aqui em Uruguaiiana nós somos bem diferentes que o pessoal de Porto Alegre para sambar. Não conheço o carnaval carioca. Nunca fui assistir o carnaval carioca, mas a gente se inspira muito nelas para fazer fantasia, para montar coreografia, e aí a gente vê que o samba do carioca é muito mais samba. Elas sambam muito mais que nós. Nós sambamos, fazemos estes pulinhos, as paradinhas, coloca um passo e segue sambando. A carioca não, ela samba... O tempo que ela tiver que sambar, ela samba. É o que a gente chama de pé no chão. É a principal diferença” (Entrevista com Dandara em 17 de janeiro de 2013. O friso corresponde as falas do entrevistador).

A contratação de passistas brasileiras que viviam nos Pampas para shows na Argentina e no Uruguai se tornava bastante vantajosa para o contratante, porque o preço dos cachês e a distância geográfica do Rio de Janeiro tornariam muitas vezes mais altos os gastos para a atração de uma passista das principais Escolas de Samba cariocas.

A Bambas de Dandara, com sua estratégia de promover muitas possibilidades de trocas e intercâmbios, fez seu samba chegar a um megaevento na Argentina: o Festival Nacional de Folclore de Cosquín, cidade da província de Córdoba na Argentina, cerca de novecentos quilômetros de Uruguaiiana. Um dos maiores festivais de música folclórica latina americana, o principal palco de Cosquín recebia cerca de vinte e cinco mil espectadores por noite ao longo de nove dias de espetáculos musicais¹¹¹. O festival tinha transmissão pela televisão para Argentina e cobertura para muitos países do mundo. A Bambas representou o carnaval de Uruguaiiana e levou uma comitiva de trinta e sete pessoas, entre ritmistas, músicos e destaques. Alguns representantes da Comissão de Carnaval da Prefeitura de Uruguaiiana acompanharam o grupo, entre eles seu presidente Carlos do Canto (apresentado no capítulo 2).

A comitiva de Uruguaiiana convidou o prefeito de Cosquín para o carnaval fora de época na cidade brasileira, e negociou a possibilidade de novas apresentações das Escolas de Samba uruguaiianenses campeãs nas novas edições do festival. Existia um interesse expreso pela Prefeitura de Cosquín de criar um núcleo carnavalesco através de um futuro convênio com a Prefeitura de Uruguaiiana, na realização de workshops, cursos de samba e de formação de uma bateria percussiva. As tratativas para o início dessas atividades não se realizaram até 2015. No sábado, a Bambas fez um desfile exibição pelas ruas do centro da cidade. E a Escola de Samba foi a principal atração no palco da noite de vinte de janeiro de 2013, no domingo. Foi a primeira vez nos

¹¹¹ Jornal da Tribuna, “Carnaval de Uruguaiiana em Cosquín”, 26/01/2013.

cinquenta e três anos do festival que uma Escola de Samba brasileira havia sido convidada, algo que muito orgulhava a comitiva uruguaianaense.

A circulação de destaques do mundo do samba e do carnaval não acontecia somente no sentido Brasil para Argentina ou Uruguai. Algumas destaques argentinas faziam o caminho inverso. Elas rumavam para o Brasil para apresentações e realização de trabalhos. Como foi o caso da madrinha de bateria da Carumbé.



IMAGEM 49 – Dandara como rainha de bateria da Bambas da Alegria no desfile de Uruguiana de 2014.



IMAGEM 50 – Analía no barracão da Carumbé nos preparativos do carnaval de Paso de Los Libres de 2014 (foto pessoal do acervo de Analía).

Analía Elizabeth González participava da sua comparsa desde os dez anos de idade quando desfilava pela mirim Carumbecitos. Em 1998, ela ingressou num dos grupos de bailes da agremiação adulta (as raras alas no carnaval de Libres). Nos anos seguintes, ela saiu como destaque. No ano de 2010 ela foi escolhida a “musa vermelha e branca”, e nos cinco anos subsequentes elevou seus gastos e fantasias e começou a se aproximar dos principais postos da agremiação. Como o desejo da maior parte das destaques de Libres, Analía pleiteava nessa época uma chance de ser escolhida para o mais importante posto de destaque de uma comparsa librenha, a madrinha de bateria.

A madrinha de bateria e a rainha da instituição, com a diferença que a primeira desfilava no chão e a segunda desfilava num carro alegórico exclusivo que a trazia, eram os postos mais prestigiosos das comparsas librenhas. No carnaval, a madrinha era acompanhada pela madrinha mirim e ambas eram as únicas que vinham em frente à bateria e eram quesitos de julgamento. Na cultura carnavalesca librenha, ser madrinha

de bateria era ter o foco das atenções do público e dos torcedores por uma temporada, desde sua eleição no meio do ano ao fato de ser a única destaque que tinha permissão de dançar junto com a bateria na quadra (uma regra implícita e que era respeitada como tradição em Libres), até a grande expectativa de sua apresentação nos desfiles de carnaval. Ela representava a comparsa nos eventos para a sociedade librenha e se tornava a principal referência da Carumbé (junto com a rainha da instituição) nos eventos de pré-carnaval: além dos ensaios, as apresentações em outros carnavais, as aparições na mídia local e seu protagonismo na caravana da comparsa (o ensaio geral na Rua Colón, a principal do centro da cidade há uma semana do desfile no sambódromo).

Para chegar ao posto, uma madrinha de bateria deveria ter unanimidade de votos nas reuniões da direção da Escola que definiam as candidatas por indicação expressa. As destaques que chegavam ao posto de madrinha eram jovens mulheres de Paso de Los Libres com estreita ligação com a comparsa, notavelmente aquelas que desfilavam desde muito pequenas, muitas vezes de famílias que participavam da diretoria da comparsa ou que tinham nela alguma influência política.

Para chegar a ser madrinha da comparsa, Analía sabia que em Paso de Los Libres a maior importância dada pela direção e pelo público não era a perfeição da forma física e a admiração unicamente por critérios de beleza, tão pouco a capacidade de sambar com grande habilidade. Para ser uma madrinha de bateria de sucesso a representante deveria confeccionar trajes de luxo, fantasias com excesso de pedras e plumas, tudo isso com recursos próprios. A cada ano que se passava a exigência das comparsas era de que as fantasias das destaques, madrinhas e rainhas tivessem mais incrementos em material e maior impacto estético. Para se ter um exemplo, as fantasias de alto luxo em 2010 levavam cerca de oitenta plumas de faisão em seu esplendor, o que era considerado algo acima do normal. Em 2014, algumas fantasias de alto luxo levavam quatrocentas plumas de faisão e alguns quilos de pedras da marca swarovski e strass, materiais muito valorizados, tornando a cada ano mais inflacionado os investimentos para a confecção dos trajes das principais destaques.

Para o carnaval de 2014 no posto de madrinha da bateria, Analía confeccionou sua fantasia com Maxi Verón (apresentado no capítulo 4). Entre milhares de pedras strass e dezenas de plumagens de alto custo, ela investiu cerca de oitenta mil pesos na indumentária¹¹². Com o investimento cada ano mais alto em fantasias desde 2010, a

¹¹² Na cotação do início de 2013, o valor em pesos equivalia a cerca de vinte e sete mil reais.

destaque também recebia muitos convites para desfilar com suas confecções em Uruguaiana como destaque de chão. A Cova da Onça era a Escola de Samba de sua preferência e onde ela saía desde 2009 por convite, sem a cobrança de cachês. Suas fantasias após o carnaval podiam ser alugadas ou vendidas para destaques de luxo da região dos Pampas, segundo o interesse de possíveis compradoras que a viram nos sambódromos.

Muitos librenhos participantes do carnaval tinham um bom conhecimento e eram entusiasmados com o carnaval carioca. A madrinha de bateria da Carumbé procurava conhecer os estilos de dança e explorar os vídeos de passistas do carnaval brasileiro. Ela também conhecia os sambas das agremiações cariocas, suas principais destaques e suas fantasias, além de assistir os desfiles pela transmissão televisiva brasileira, que podia ser sintonizada em Paso de Los Libres.

“Eu sempre olho os vídeos no youtube de passista. Madrinhas de bateria eu não gosto de olhar porque para mim são mulher lindas, com lindas fantasias, mas não me mostram o que eu quero. Não me mostram o que eu gosto na verdade. Eu gosto de passista, seja da Imperatriz, União da Ilha, Salgueiro dançando, que se matem sambando, isto eu gosto. Por isso, muitas vezes eu entro nos canais do youtube para ver isto e não à madrinha de bateria em si, não me chama atenção, não me seduz olhá-la. Pode me seduzir sua fantasia, mas eu gosto de ver a passista como dança. Eu trato de tentar imitar, obviamente que não sai igual, mas algo que você possa desenvolver em tua forma de arte. E a forma de bailar vai mudando, a minha forma de bailar do ano passado não é a mesma deste ano. E não vai ser a mesma do ano que vem. Porque eu vou implementando, vou colocando passos, que vão saindo bem” (Entrevista com Analía González em 14 de março de 2014).

Para Analía, ir ao Rio e conhecer o seu carnaval seria um sonho, nas suas palavras, “algo mais importante do que ir à Disney ou a Paris” desde muito cedo. Em 2011, foi sua primeira chance de assistir ao carnaval carioca no sambódromo. Ela saiu de Libres com outros carumbeceros, sobretudo da ala de bateria, e chegou ao Rio de Janeiro na semana da festa. Com os ingressos comprados para o setor onze do sambódromo o grupo da Carumbé ficaria instalado ao lado do recuo de bateria, justamente para ficar mais próximo às orquestras de percussão por mais tempo. Antes disso, eles foram ao encontro de mestre Casagrande da Tijuca que os levou até os barracões da Cidade do Samba como visitantes.

Analía contou que a ansiedade do grupo era tão grande que no dia dos desfiles os carumbeceros rumaram para o sambódromo às onze horas da manhã. A primeira Escola de Samba a desfilar entraria apenas às nove da noite. As dependências das

arquibancadas não tinham sido abertas no horário de sua chegada, então eles ficaram aguardando a liberação dos portões sob o escaldante sol do começo da tarde. Eles foram os primeiros da fila, e o segundo grupo que apareceu, segundo ela, também era de argentinos da mesma província. Eles queriam ter uma boa posição na arquibancada para ficarem ao lado do recuo das baterias a partir da visão no parapeito lateral. Foi nessa mesma semana que Analía e os rapazes da Carumbé conseguiram desfilar na Unidos da Tijuca no sábado das campeãs (desfile exibição das melhores do carnaval no sábado após a competição). Por intermédio do mestre Casagrande (como vimos anteriormente a Sinfónica Nacional del Samba tinha estreito contato com o mestre da Tijuca), os rapazes da Carumbé desfilaram na bateria, enquanto ela e outras carumbeceras arrumaram fantasias para saírem numa ala.

No ano seguinte, a madrinha de bateria da Carumbé se inscreveu pela internet num concurso que premiava passistas de samba do Brasil e do mundo chamado Passista World. Eram diversas categorias de premiação, e entre as quarenta e duas candidatas pré-selecionadas algumas delas eram estrangeiras. A votação das melhores se dava pelo site do concurso. Analía participou de programas de televisão e de rádio em Libres com a repercussão de sua campanha. Ela atingiu um número de aproximadamente dez mil votos no final do concurso e ficou na sétima colocação no geral. Por ser a passista estrangeira mais votada, Analía ganhou uma viagem ao Rio de Janeiro com tudo pago para uma sessão de fotos, entrevista e vídeo na agência que concedia a premiação.

As fotos foram feitas na praia do Leme com sua própria fantasia confeccionada para o desfile da Carumbé daquele ano. Como resultado da campanha, a empresa lançou um calendário com doze destaques do carnaval entre as vencedoras das categorias. Analía conheceu algumas pessoas ligadas ao carnaval carioca e abriu novos contatos para trabalhar na empresa Brazil Carnival, promotora do concurso. A empresa exportava materiais e fantasias para fora do país, comercializava shows com passistas e promovia intercâmbios de sambistas estrangeiros que vinham morar no Rio de Janeiro para conhecer e participar do universo das Escolas de Samba, sobretudo interessados de países europeus ou asiáticos.

A sua eleição no concurso foi o estopim para alguns dirigentes da Carumbé pressionarem os seus opositores na definição de Analía como madrinha de bateria para o carnaval 2014. Com suas relações mais estreitas com a empresa sediada no Rio, e com novos contatos no carnaval carioca, Analía recebia convites para trabalhos e propostas de destaques do carnaval brasileiro para adquirirem materiais e utilizarem a mão de obra

de Maxi Verón, dado o sucesso de suas fantasias que traziam técnicas de confecção e materiais diferentes aos do Brasil. No mesmo ano Analía estava de mudança para o Rio de Janeiro, onde passaria a viver pelo menos por um ano explorando as possibilidades do mercado do carnaval que tentava se abrir de forma mais duradoura para o mundo.

PARTE II -

**“CARNAVAL DE NOTTING HILL
EM LONDRES/UK”**

CAPÍTULO 7 – Notting Hill Carnival: o predomínio dos grupos caribenhos e as Escolas de Samba na forma artística brasileira

Em Londres, atualmente vivem cerca de oito milhões e seiscentas mil pessoas. A cidade é considerada uma das mais importantes capitais europeias, além de ser um dos destinos mais visitados no mundo. Sua população é bastante heterogênea compreendendo comunidades migrantes de diferentes nacionalidades, continentes e etnias, impulsionadas pelo fluxo migratório no pós-Segunda Guerra Mundial. Com destaque, os descendentes das ex-colônias britânicas compõe a maioria da população de migrantes e descendentes: indianos, paquistaneses e os grupos predominantemente negros dos ex-territórios britânicos que formaram as nações localizadas nas ilhas do Mar do Caribe no centro da América (os “West Indies”).

Os parques urbanos, o rio Tâmis, os magníficos museus, os ônibus vermelhos de dois andares, as cabines telefônicas, o parlamento, os castelos, as torres e a pujante realeza ainda em vigência são os ícones da Londres turística; eles são alguns dos marcos culturais que fazem parte dos sentidos compartilhados sobre os atrativos do lugar pelos visitantes de todo o mundo que perambulam pelas ruas da cidade ao longo do ano. Num país de clima temperado, onde reina um inverno chuvoso e um verão marcado pela nebulosidade e pelos termômetros que dificilmente atingem os trinta graus, o que se assemelha a temperança e a sobriedade de humor dos ingleses, é difícil de imaginar a existência e o sucesso de uma festa efervescente que faz um apelo ao tempo social antiestrutural como o carnaval (DaMatta, 1997). Mas a festa também existe e é inspirada nos carnavais dos trópicos americanos.

No último final de semana de agosto mais de quinhentas mil pessoas, segundo dados oficiais, se reúnem no último feriado do verão para celebrar o carnaval (o “summer bank holiday”). A festa não se realiza a quarenta dias da Quaresma como no calendário cristão (como na maior parte do mundo), mas sempre no último final de semana daquele mês. A justificativa dos organizadores é que no auge do inverno no hemisfério norte, entre os meses de fevereiro e março, seria inenunciável qualquer demonstração pública de excesso e alegria, acompanhada de uma multidão em alvoroço festivo a céu aberto, dada as baixas temperaturas que registram os termômetros no inverno britânico.

E se torna ainda mais inusitado para o visitante ao percorrer o circuito carnavalesco do bairro de Notting Hill, onde é realizada a festa, a passagem de alguns carros alegóricos, uma ala de passistas demonstrando habilidade do samba no pé, a batida do surdo, da caixa e do tamborim e um casal de mestre-sala e porta-bandeira trazendo o pavilhão de uma Escola de Samba em meio à multidão. E mais do que isso, é surpreendente para o mesmo espectador ouvir o samba-enredo ser cantado em português pela maior parte do contingente não lusofalante, que segue uma das agremiações que participam da festa, adaptado explicitamente à forma artística brasileira das Escolas de Samba.

Os próximos três capítulos detalharão a aventura da produção do samba e de um desfile de carnaval no modelo artístico brasileiro baseado na minha experiência de um ano de campo de pesquisa com a Paraíso School of Samba de Londres, que se desenrolou ao longo do ano de 2014. Antes disso, vamos conhecer o carnaval de Notting Hill e suas principais características, saber quando as agremiações brasileiras entraram na festa e apresentar os bastidores da Paraíso, suas relações interculturais, suas trocas com o carnaval do Rio de Janeiro e a sua produção sociocultural atrelada ao cultivo de um dos fundamentos da cultura brasileira muito exaltado na Europa: o samba e suas Escolas de Samba que viraram sinônimo da presença do país sul americano na mais conhecida das ilhas da Rainha Elizabeth II, a Grã Bretanha.

7.1. Carnaval de Notting Hill: breve história do maior festival carnavalesco da Europa

O carnaval de Notting Hill é considerado o maior festival de rua do continente europeu. Segunda as estatísticas divulgadas pelos jornais do país, nos dois dias de sua programação um número que varia de meio milhão a um milhão de pessoas superlota o bairro Notting Hill localizado a oeste de Londres a cada ano¹¹³. Com a definição de um extenso perímetro para a festa, o poder público municipal realiza interdições de ruas para o trânsito de veículos, o metrô fecha algumas estações do bairro como medida de segurança, a polícia cerca as principais vias e era traçado um circuito de rua no entorno do bairro para as passagens das bandas carnavalescas, as agremiações de diferentes

¹¹³ O bairro ficou muito conhecido no final da década de 1990 devido ao sucesso de um filme estrelado por Julia Roberts e Hugh Grant, com direção do britânico Roger Michell. “Um Lugar Chamado Notting Hill” (título original “Notting Hill”) foi uma comédia romântica em que muitas cenas se passaram no bairro e nas principais ruas comerciais, onde se destacavam os brechós, as livrarias, cafés, pequenos restaurantes e os mercados de antiguidades que ainda fazem parte das atrações turísticas do bairro.

formas artísticas que desfilam no fim de semana da festa (entre domingo e segunda-feira do feriado).

O carnaval de Notting Hill não é propriamente um evento que tem como modelo as formas de carnavais desenvolvidas no Brasil. Ele é, sobretudo, um festival produzido e reivindicado pelas comunidades de migrantes e descendentes de caribenhos na capital da Inglaterra, denominados como “West Indies”¹¹⁴ pelos britânicos.

O festival surgiu na década de 1960. Rhaune Laslett, uma líder comunitária e ativista social britânica (filha de mãe descendente de indígenas norte americanos e pai russo), promoveu uma feira no bairro em 1964 no final do verão com a participação de grupos musicais e carnavalescos caribenhos no intuito de promover a integração da comunidade local com os migrantes das “West Indies”. Notting Hill na época era um bairro de classes médias e de migrantes de todos os matizes, com uma grande concentração de pensões, hotéis de baixo custo e pequenos postos e trabalho na rede de comércio e serviços locais. A feira se transformou num festival carnavalesco em 1966, dada a crescente participação de grupos artísticos caribenhos.

O bairro naquela época tinha uma imagem para o restante da cidade como um local de degradação, e era considerado um ponto ameaçado em Londres pelo tráfico de drogas, prostituição e altas taxas de criminalidade. Toda área de North Kensington onde está localizado Notting Hill tinha uma forte presença de caribenhos, na sua grande maioria uma população proveniente das ilhas da Jamaica e Trinidad e Tobago.

O estudo de Abner Cohen sobre o carnaval de Notting Hill (2013), escrito no início da década de 1990, nos possibilitou perceber a relação recíproca entre os movimentos culturais carnavalescos e as formações políticas de afirmação racial e identitária entre os caribenhos no Reino Unido. Nas últimas décadas, a importância política da festa segue sendo fundamental para a afirmação étnica e cultural das gerações de descendentes que foram se sucedendo aos grupos fundadores do evento. O carnaval surgiu como uma das mais importantes tentativas de promoção de cooperação e comunhão de grupos de migrantes no Reino Unido, já que a forte tradição carnavalesca dos países caribenhos encorajava o desenvolvimento das formas artísticas entre suas comunidades de pertencimento étnico-racial. O desenvolvimento da cultura

¹¹⁴ As Índias Ocidentais do Oceano Atlântico eram assim chamadas pelas empresas de colonização do Império britânico como forma de diferenciação das Índias Orientais localizadas no Oceano Índico. As principais West Indies de colonização britânica são os territórios na região do Caribe que reúnem: Bahamas, Barbados, Bermuda, Guiana, Jamaica e Trinidad e Tobago e o conjunto de Ilhas Leeward (Antigua, Barbuda, Ilhas Virgens Britânicas, Montserrat, São Cristóvão e Nevis, Anguilla, Dominica e algumas outras).

carnavalesca caribenha no Reino Unido estava entrelaçado às ações e lutas contra o racismo, pela defesa da moradia com as sucessivas ameaças de remoção da área, além de ações contra as restrições de acesso ao mercado de trabalho e uma tentativa de inserção cultural da vida dessas comunidades na capital do país.

A primeira década do carnaval de Notting Hill o caracterizou como um festival de pequeno porte, um evento que trazia performances de artistas e a presença de uma das mais importantes formas artísticas carnavalescas das ilhas caribenhas, principalmente de Trinidad e Tobago, as *Steel Bands*. Elas eram orquestras de instrumentos de metal de percussão de diversos formatos e tamanhos (os “pans”) fabricados no próprio país caribenho. Sua origem remontava à proibição dos tambores africanos naquela colônia, e a gradual substituição dos instrumentos de madeiras pelos tambores de metal desenvolvidos na primeira metade do século XX pelos descendentes de escravos nas metalúrgicas. As bandas de percussão nesse formato se apresentavam com dezenas de integrantes e reproduziam peças musicais com ampla variação de gêneros musicais, da música clássica ao pop internacional. As *Steel Bands* se apresentavam em duas versões: num palco fixo fora no percurso do carnaval de Notting Hill, mas dentro da área de abrangência da festa no bairro; ou em cima de carretas que faziam o percurso do carnaval nas ruas em baixa velocidade, sendo seguida por uma procissão de foliões identificados com os grupos com camisetas alusivas à orquestra.

Nos anos 1970, as *Steel Bands* registravam grande sucesso nos carnavais londrinos e atraíam boa quantidade de britânicos para a sua prática e suas apresentações. Elas se tornaram um movimento massivo e envolviam dezenas de grupos com funcionamento o ano inteiro em Londres. No final da mesma década, o carnaval de Notting Hill obteve vultoso crescimento, como enfatiza Cohen, num período de fortalecimento dos partidos de direita no parlamento e das políticas mais estritas de regulação da entrada de imigrantes no país. Rhaune Laslett se afastara da festa e Frank Crichlow, um trinitário dono de um restaurante chamado Mangrove voltado à música negra caribenha, tornou-se um dos principais patrocinadores e mobilizadores do evento. Ele liderou a promoção do evento perante a cidade e ajudou na criação do Carnival and Arts Committee (CAC), uma organização que tinha sede improvisada no seu restaurante na All Saints Road (o restaurante funcionou até a década 1990). Crichlow colaborou intensamente na expansão da festa e no fortalecimento das manifestações caribenhas nas lutas contra o racismo.

Também nesse período era julgado como indispensável o trabalho do artista Lesley Palmer. Também trinitário, Palmer colaborou intensamente com o aprimoramento das formas carnavalescas. Ele se concentrou na qualificação das Steel Bands e na formação de outra forma artística hoje destacada, as “Masquerades Bands”. A *mas band* (sua abreviatura usual) constituía a forma artística mais presente em Notting Hill nos dias de hoje. Na formação das Masquerades, Palmer viajou muitas vezes para Trinidad e Tobago, trouxe de lá ajudantes, artesãos, informações e figurinos de acordo com as convenções do carnaval do seu país.

As Mas Bands eram as formações que mais se aproximavam às Escolas de Samba brasileiras. Eram grupos de pessoas fantasiadas que desfilavam em procissão e que podiam chegar a mais de uma centena de foliões. Elas traziam um tema anual, podiam ser divididas em alas com fantasias padronizadas e eram embaladas por um carro de som comandado por um dj que tocava ritmos caribenhos mesclados com música eletrônica. As fantasias eram confeccionadas com base em tecidos e grandes estruturas metálicas que podiam chegar a mais de três metros de altura. Elas pareciam grandes alegorias individuais, muitas vezes com suportes que traziam rodinhas para facilitar as manobras do folião. Os figurinos das Mas Bands apresentavam muitos movimentos, e sua requintada engenharia era garantida por um complexo jogo de estruturas metálicas e tecidos coloridos leves. Plasticamente, elas eram bastante distintas das formas das fantasias brasileiras, suas funções no enredo e significados. Devido a crescente influência do carnaval brasileiro em Notting Hill e o diálogo entre os diferentes tipos de agremiações nos últimos tempos, as Mas Bands locais foram encorajadas a propor algumas modificações no desenho de seus figurinos, principalmente no uso de diferentes técnicas de fabrico e de materiais, como as plumas e as pedrarias anteriormente restringidas.

Em 1975 foi registrado o primeiro carnaval com um público que superava duzentas mil pessoas no bairro. Em 1976 foi registrado o primeiro grande confronto entre foliões e as forças policiais que se sucedeu numa pequena revolta, com quebra quebras no comércio local e muitas pessoas feridas. Houve o início das disputas entre os moradores locais e as organizações carnavalescas, os primeiros pediam o fim do carnaval apoiados no argumento do exponencial aumento dos registros de violência e de tumultos na região. Assim, a presença de um forte aparato de segurança crescia a cada ano do festival.

Nessa época, surgiu a reboque dos movimentos contraculturais a inserção do reggae e dos primeiros djs e suas “*Sound Systems*”, os sistemas de som móveis em caminhões ou imóveis em pontos determinados dentro do perímetro do bairro, formato que ainda existia. Com as sucessivas ações repressivas ao carnaval de Notting Hill pela população londrina, houve tentativas de produção de mini carnavais apoiados pelo poder público em vários bairros com forte presença da população de imigrantes West Indies. A fragmentação dos carnavais caribenhos não se consolidou, e a maior parte dos eventos não teve muito sucesso. Os líderes dos grupos carnavalescos e os organizadores do CAC não aceitavam as ameaças de cancelamento da festa pelo poder público e pelas campanhas dos moradores não participantes que lutavam pela transferência do carnaval de Notting Hill para outros locais. O Arts Council da Inglaterra, o principal patrocinador das agremiações do evento, chegou a negar patrocínio às agremiações participantes por alguns anos por considerar, como justificativa, se tratar de um evento não artístico.

A década de 1980, que foi marcada pela ascensão ao poder de Margaret Thatcher e suas políticas liberais conservadoras, foi o período de maior turbulência do festival. Foram vários anos de protestos e violência entre os participantes da festa e a polícia. Em 1981, depois dos protestos de mobilização racial no bairro de Brixton com cento e sessenta e oito presos, a expectativa era de um carnaval com excesso de violência naquele ano. Um grupo de manifestantes, comandado por representantes de partidos de extrema direita, realizou uma manifestação no primeiro dia de carnaval na cidade esperando pelo seu cancelamento por parte do governo. Foi organizada uma força tarefa com treze mil policiais para estar presente no carnaval de Notting Hill, quase uma operação de guerra. A onda de violência causada pelos manifestantes, e que era esperada pelos observadores e pelo poder público, não aconteceu.

Na política interna do festival, havia uma histórica disputa entre as Mas Bands e os Sound Systems (os sistemas de som) pelo espaço nas ruas do percurso e pela importância de cada forma artística entre os foliões. Em 1980, os Sound Systems se tornaram mais importantes e atrativos que as Masquerades ao público jovem com o crescimento dos gêneros dançantes do Caribe como o soul, o calypso e o soca. As Mas Bands ainda ganhavam maior atenção da mídia devido a sua maior organização e o impacto de sua produção visual. A participação dos foliões nos sistemas de som era irrestrita e não previamente preparada. Qualquer participante poderia seguir a multidão que acompanhava os potentes caminhões (que circulavam com seus djs) pelas ruas do bairro ou nos pontos onde eram instalados palcos fixos. Para muitos organizadores e

ativistas políticos trinitários, as Steel Bands e as Mas Bands eram as expressões culturais do carnaval que deveriam ser tratadas com maior relevância em relação aos Sound Systems, de predominância de grupos jamaicanos, considerados com uma forma artística mais caótica e menos engajada. As disputas internas na associação causaram diversas fraturas na coesão dos grupos surgindo novas entidades representativas do carnaval: associações das Mas Bands, das Sound Systems, das Steel Bands e assim por diante.

No final da década de 1980 uma série de reformas urbanas e a remoção de parte da zona mais modesta do bairro, na construção de uma via expressa urbana que ligava vários pontos da cidade, fez com que Notting Hill se tornasse uma região com alta valorização nos seus imóveis. Muitos prédios e sobrados foram reformados e viraram alvos de uma onda de jovens da classe média urbana com bons salários em busca de habitação no bairro, considerado valorizado pela sua sofisticação artística e festiva. Houve um processo de gentrificação em Notting Hill que redesenhou sua população, principalmente nos indicadores de cor de pele e classe social. Crichlow, um dos mais eminentes patrocinadores do carnaval teve seu restaurante fechado e foi preso com acusação por tráfico de drogas. Nesse período foi formada uma nova associação representativa dos grupos de carnaval: a Carnival Enterprise Committe (CEC) com a liderança de Colin Francis, um jovem empresário negro. Para Abner Cohen, a ideologia da associação podia ser demonstrada pelo nome ao substituir o substantivo “arts”, da associação mais antiga, por “enterprise” da CEC, uma evidente guinada ao carnaval mais comercial e atualizado na linguagem do empreendedorismo social.

O novo comitê enfatizava a competência, eficiência, a organização racional e a lucratividade. Apesar de ser mais bem recebido pelas autoridades o CEC era muito criticado por ativistas, que entendiam que os líderes da organização queriam vender a “black culture” para o establishment. Seguiam os argumentos dos oponentes do novo comitê que o carnaval não era um evento comercializável, e sim uma expressão da identidade negra. Crichlow chegou a declarar num debate, “a CEC pegou a herança negra e entregou-a ao establishment” (apud Cohen, 2013, p.76).

Os críticos da festa aumentaram o cerco ao carnaval em 1989. Para eles o Notting Hill carnival não era um evento de identidade racial, mas sim, uma mobilização de marginais. Argumento que era apoiado por muitos novos moradores de Notting Hill, o alto escalão da polícia e o conselho local. Houve exigências de redução do tamanho do festival, restrição de seus movimentos a poucas ruas isoladas, redução dos Sound

Systems e maior endurecimento quanto aos seus limites e horários. Naquele ano, houve muitos protestos e violência registrada no evento. A polícia passou a reprimir os foliões após as sete horas da noite, o horário marcado para a finalização da festa, com uma retirada forçada do público das vias públicas, gerando bastante protesto e resistência dos grupos persistentes.

Nos primeiros anos da década de 1990, Abner Cohen registrou uma diminuição dos conflitos entre a polícia, os foliões e os grupos organizados em torno do carnaval. Uma série de novas agremiações ingressou na festa, e uma melhor organização entre o circuito de bandas e as zonas fixas de Sound Systems foi planejada conjuntamente ao poder público. Em 1992 foi estimado pela primeira vez um público que beirava um milhão de pessoas nas ruas do bairro nos dois dias de festa.

Entre os intelectuais e os grupos que mobilizavam a festa ao longo do ano como plataforma de lutas sociopolíticas, surgiu uma importante versão da origem do carnaval que questionava o pioneirismo de Rhaune Laslett. Algumas lideranças negras investiram na ideia de que Cláudia Jones, uma trinitária que vivia no bairro na década de 1950 depois de ser exilada dos Estados Unidos, havia sido a primeira organizadora de uma festa de carnaval em janeiro de 1959. Um dos motivos da realização da festa, que previa uma competição de Masquerades (que foi vencida por ela mesmo), foi uma revolta em Londres desencadeada pela população de imigrantes das West Indies meses antes. Em agosto e setembro de 1958, aconteceram as mobilizações por igualdade racial - conhecidas como "Notting Hill Race Riots de 1958" - movidas por associações de caribenhos indignadas com as violências sofridas por eles em seguidas ações violentas de gangues de jovens brancos segregacionistas, além das arbitrariedades da polícia contra grupos de imigrantes naquela região.

Ao longo dos anos 1990 e 2000 os conflitos abertos entre a polícia, os foliões e as diversas associações dos grupos carnavalescos declinaram. Mas a presença de um forte aparato policial e a desconfiança que a população britânica não participante do evento tinha em torno de sua realização, ainda alimentava muitos preconceitos e uma visão parcialmente deturpada da festa.

O carnaval de Notting Hill ainda era um dos maiores eventos a céu aberto em número de pessoas realizado no Reino Unido, o que demandava uma acirrada atuação do poder público, e que ainda despertava um intenso debate sobre as possibilidades efetivas de sua realização. Existiam duas versões coexistentes na mídia impressa e televisiva sobre a existência da festa, e que sempre despertavam paixões quando o

carnaval virava tema de reportagens. A primeira versão celebrava a reunião dos grupos carnavalescos, suas cores, beleza e a diversidade do público participante, entre imigrantes caribenhos, negros britânicos descendentes de imigrantes, latinos e jovens brancos londrinos que festejavam em harmonia nas ruas e se apresentavam artisticamente em grupos carnavalescos que brindavam o público com sua alegria e seu extravasamento similares aos carnavais dos países quentes do Caribe e da América do Sul. E por outro lado, a existência das versões depreciativas que exploravam matérias que focavam a quantidade de prisões efetuadas, apreensão de drogas, número de feridos, esfaqueados e até as raras mortes que podiam acontecer em confrontos violentos entre gangues rivais após o evento ¹¹⁵.

Os dois dias do carnaval de Notting Hill traziam basicamente dois tipos de público e de formas de participação carnavalesca. Pelas manhãs e no período do começo da tarde era o horário dos grupos carnavalescos com organização mais formal desfilarem ao longo do circuito. Eles entravam no percurso por ordem de chegada ao ponto inicial (as Mas Bands, as Steel Bands e as Escolas de Samba). Os espectadores se espalhavam pelo longo circuito de cerca de cinco quilômetros (uma agremiação podia levar de três a cinco horas para percorrê-lo). A presença de foliões espontâneos que vinham para participar dos sistemas de som era menor, assim como a quantidade de festas particulares e pontos com palcos fixos no interior do bairro. Do meio da tarde para o começo da noite, as ruas do percurso e os grupos carnavalescos com formas menos formais de participação (que não demandavam ensaios e participação prévia), principalmente os sistemas de som, tomavam conta do circuito e faziam o público aumentar a cada hora exponencialmente.

Por isso, os grupos carnavalescos que produziam um espetáculo com organização mais fechada e com maiores recursos de patrocínio público, sobretudo nos subsídios do Arts Council England (que autorizava recursos, os “grants”, anuais ou permanentes com renovação de três em três anos), preferiam se apresentar pela manhã. Nesse horário, eles tinham menor dificuldade em se locomover na pista e diminuía os percalços com os foliões indevidos que constantemente ocasionavam problemas ao intervirem nas apresentações dos grupos e invadirem seu espaço. A multidão não era

¹¹⁵ Um dia após o carnaval de Notting Hill de 2014, uma matéria vinculada pela BBC ressaltava os números da violência naquele ano no evento. Foram 252 pessoas presas nos dois dias do festival, dentre elas 76 por porte de drogas, 43 por desordem pública e 23 por posse de arma de fogo. Foram registrados três casos de pessoas feridas gravemente por uso de facas. Disponível em <http://www.bbc.co.uk/news/uk-england-london-28925915> Acessado em 27 de agosto de 2014.

totalmente separada dos componentes das Mas Bands na via pública, e parte do público de foliões não respeitava a divisão entre atores e espectadores limitada pelas calçadas (estimulado principalmente pelo excesso do consumo de álcool na festa). As Escolas de Samba, com forma artística baseada no paradigma carioca, dividiam o percurso com as dezenas de agremiações de modelo caribenho, e competiam no ranking anual divulgado pela Associação que reunia as principais Masquerades Bands no carnaval londrino.

7.2. Entre os grupos caribenhos: Henrique da Silva e o samba no carnaval de Notting Hill

Atualmente, dentre as mais de oito dezenas de grupos carnavalescos caribenhos que participam do carnaval de Notting Hill, somadas as *Mas Bands*, *Steel Bands* e os *Sound Systems*, havia duas Escolas de Samba explicitamente baseadas na forma artística brasileira, tendo como parâmetro, fundamentalmente, as agremiações do Rio de Janeiro. Mesmo compondo minoria, num universo em que os grupos caribenhos dominavam a cena carnavalesca da cidade, as duas entidades sempre se destacavam entre os melhores grupos nos resultados anuais do júri de avaliação da “Notting Hill Mas Band Association”, a Associação das Mas Bands que organizava o circuito de apresentação e a competição entre as agremiações.

As Escolas de Samba possuíam ótima repercussão na mídia, conquistavam valores próximos ao limite cedido pelos patrocinadores públicos para seus desfiles e atraíam um bom público de participantes nos seus eventos ao longo do ano. Sua forma artística, explicitamente baseada no carnaval das Escolas de Samba cariocas, era bem recebida pelo público nos eventos (a força energética dos tambores, o exotismo das fantasias e a habilidade na dança das passistas eram destaques), fascinando novos adeptos e obtendo respeito dos grupos caribenhos, seus concorrentes diretos na competição carnavalesca e na mobilização de novos foliões.

Algumas razões para isso podiam ser elencadas: as Escolas de Samba eram os únicos grupos que possuíam alegorias para o encanto dos olhares do público; utilizavam uma ampla diversidade de materiais para a confecção de suas fantasias, como plumagens e pedrarias entre as destaques, materiais pouco comuns nos grupos caribenhos; eram organizadas em alas e com fantasias padronizadas; possuíam contingentes de componentes superiores a maior parte dos grupos caribenhos; e, principalmente, eram os únicos grupos que desfilavam com uma orquestra percussiva

que a embalava ao longo do desfile, a bateria (os grupos caribenhos das Mas Bands desfilavam com carros de som e músicas executadas por djs).

A primeira Escola de Samba que surgiu no Reino Unido foi a “London School of Samba” no ano de 1984, agremiação ainda em atividade. Na fundação, foram reunidos brasileiros que viviam em Londres e britânicos interessados no samba e no desenvolvimento da forma artística brasileira no país. Interessante notar que o ano de fundação da primeira agremiação de samba no Reino Unido é o mesmo da inauguração do sambódromo carioca, um marco definitivo de transformação da festa num megaevento explorado comercialmente com a cobertura de um número cada vez maior de agências de comunicação pelo mundo afora.

Além da London School of Samba, que trazia na sua bandeira as cores verde e branca em homenagem à Escola de Samba carioca Mocidade Independente de Padre Miguel, e que nas últimas décadas fora administrada por um grupo de ingleses, mais agremiações desse tipo surgiram entre as décadas de 1980 e 1990 para desfilar no carnaval de Notting Hill. “A Acadêmicos de Madureira” e a “Quilombo School of Samba” foram outras agremiações fundadas em Londres que tiveram muitos adeptos, participaram de diversos carnavais e foram extintas nos primeiros anos após a virada do nosso século. Alguns ex-integrantes dos dois grupos extintos ingressaram nas fileiras das duas Escolas de Samba ainda existentes.

Foi no ano de 1990 que chegou a Londres um rapaz brasileiro cheio de sonhos de ascensão social e busca por uma melhor qualidade de vida. Nos primeiros anos de sua chegada, ele mal sabia que ajudaria a revolucionar o formato do carnaval das agremiações em Londres anos depois. Em 2002 foi ele o fundador, carnavalesco e presidente da hoje maior Escola de Samba na Europa em número de componentes, investimento plástico-visual e prestígio alcançado no circuito das Escolas de Samba europeias. Antes de analisarmos a vida social dessa agremiação, a “Paraíso School of Samba”, contaremos parte da história de vida de Henrique da Silva (como ele é conhecido por onde passa) obstinadamente ligada ao samba e a dança.

Paulo Henrique Rodrigues da Silva tinha uma família no Brasil ligada às Escolas de Samba cariocas. Seus pais migraram de Manaus para o Rio de Janeiro quando ele era muito pequeno. Na chegada à cidade sua mãe fez uma estreita amizade com Tia Alice, uma personagem referência na história da Estação Primeira de Mangueira. Ela foi diretora da Escola de Samba e uma das ativistas sociais ligadas a um importante projeto: a “Vila Olímpica da Mangueira” que surgiu na década de 1990. Tia

Alice viu na sua atuação na instituição uma chance de trabalhar com esporte, dança e cultura para a juventude do morro, o que fora desenvolvido na agremiação de mesmo nome através de um departamento próprio. Os últimos anos de vida de Tia Alice foram habitando a casa dos pais de Henrique, o que lhe levou a considerá-la uma pessoa da família, nas suas palavras, uma “avó adotiva”. A mãe de Henrique não gostava de samba e de carnaval, mas seu pai e seus irmãos se aproximaram do mundo do samba carioca com a aproximação íntima da avó adotiva. Tia Alice além de seu envolvimento no carnaval era chefe de enfermagem no Hospital Gama Filho.

Henrique viveu com seus pais primeiramente em Pilares, bairro suburbano na zona norte carioca. Mais tarde, eles se mudaram para a região da Praça da Bandeira na Tijuca, com proximidades às quadras da Mangueira e da Estácio de Sá. Essas duas Escolas de Samba iriam marcar seus anos de carnaval na década de 1970 e 1980. Tia Alice o levara para a Mangueira, onde ingressou nos seus primeiros carnavais na ala das crianças, para logo depois assumir um disputado posto na ala dos passistas (onde segue desfilando nos carnavais cariocas até os dias de hoje).

Enquanto Henrique cultivava vínculos com a dança nas quadras de samba, seu irmão, Paulo Esteves da Silva, tinha grande atração pelas orquestras de percussão. Com a remota possibilidade de encontrar espaço entre os diretores da ala da bateria da Mangueira onde aprendeu a tocar todos os instrumentos, Esteves circulou por outras quadras de samba e ingressou em diferentes baterias do carnaval carioca. Foi na Unidos de São Carlos (a atual Estácio de Sá) que ele encontrou seu espaço. Depois de alguns anos tocando nessa ala, ele se tornou o principal diretor de bateria da agremiação, que se considerava a primeira Escola de Samba da história do carnaval brasileiro. A maior parte da família de Henrique passou a frequentar a quadra da Estácio de Sá em decorrência da posição destacada que Mestre Esteves agora desempenhava. Apenas Henrique e sua avó Alice permaneciam fiéis a verde e rosa do morro da Mangueira. Ele fazia frequentes visitas à quadra da Estácio e chegou a participar de alguns desfiles em razão da grande participação de sua família. Mas era assim que Henrique definia seus laços afetivos com as três Escolas de Samba que estavam rigorosamente ligadas a sua trajetória de vida: “A Estácio é a minha família, a Mangueira é minha paixão, e a Paraíso é a minha vida”.

Quando chegou a Londres em 1990, Henrique viu seus laços com o carnaval rompidos nos seus primeiros anos na Europa. Prevendo uma vida com poucas oportunidades, ele refletia sobre a possibilidade de emigrar. Num primeiro momento

depois de realizada a decisão, seu desejo era de ir para os Estados Unidos. Iniciou aulas em inglês numa escola de idiomas na Tijuca e passou a insistir na ideia de ter uma vida com menos dificuldades, com melhores condições de renda no exterior, o que estava distante de sua realidade no Brasil. Com um amigo de colégio chamado Ulisses, que tinha vindo com sua família também do norte do país, do Pará para o Rio de Janeiro, Henrique passou a considerar a possibilidade de uma viagem por um período curto para Londres, onde seu amigo tinha como contato um irmão que residia na cidade há algum tempo.

Antes de embarcar para Inglaterra, Henrique havia trabalhado no Banco Nacional e por quatro anos na equipe de produção de Alcione, a artista brasileira bastante conhecida pelas suas interpretações musicais do samba e da MPB, também com fortes vínculos na Mangueira. Tia Alice era muito amiga de Alcione e foi ela que conseguiu uma vaga de trabalho para Henrique nos shows da cantora. Mais tarde em 1997, Henrique levou Alcione e parte da bateria da Estácio para uma turnê na Europa, como produtor das apresentações que rodaram alguns países, entre eles a Inglaterra, com uma apresentação em Londres num dos teatros com maior capacidade de público no Reino Unido, o “Borough Theatre”.

Tia Alice também foi presidente de uma pequena Escola de Samba dos Grupos de Acesso do carnaval carioca, a Acadêmicos do Engenho da Rainha, do bairro homônimo. Por lá, Henrique desenvolveu seus primeiros trabalhos com confecção de alegorias e fantasias. Tia Alice o incentivou a esculpir, traçar desenhos de protótipos de fantasias de alas, adereçar e reformar alegorias. Na época, a Engenho da Rainha produzia seus carnavais com materiais e partes de carros alegóricos doados pela Caprichosos de Pilares e pela Mangueira. Henrique afirmava que aprendera nessa época a arte da reciclagem e do fabrico de um carnaval com recursos plásticos do ano anterior, o que ele viria a repetir na Paraíso no aproveitamento dos escassos materiais como veremos no próximo capítulo. Seu irmão Esteves, diretor de bateria, também colaborou com Tia Alice e reformulou a bateria da pequena agremiação com seus ritmistas da Estácio de Sá, no mesmo ano em que a presidente mudou as cores da Escola, do verde e rosa mangueirense passou para as cores vermelha e branca em alusão às cores da agremiação estaciana que a apoiava.

Os primeiros e difíceis anos de Henrique e Londres só o permitiam acessar trabalhos de baixa remuneração. Ele dizia que nos tempos em que os seus esforços para se habilitar num novo idioma, com a inexistência de qualquer ajuda vinda da família no

Brasil, o fizeram “lavar, passar, pintar e dançar”. Ele trabalhou como servente de limpeza (“cleaner”), lavador de pratos em restaurantes, e, por fim, dançarino de casas noturnas como “gogo dancer” em boates que marcaram época na cena gay londrina. Com sua experiência como passista no Brasil e com algum conhecimento de danças folclóricas nas aulas da Mangueira realizadas nos projetos de Tia Alice, Henrique mirou no mercado da dança na Inglaterra como objetivo, e passou a visualizar chances de ser dançarino profissional ao participar de testes para entrar em companhias e ser contratado para espetáculos musicais diversos.

Seu envolvimento em grupos de dança o fez conhecer alguns brasileiros, como Maitê Oliveira que mais tarde seria sua principal parceira no início do projeto da Paraíso, coordenar grupos e espetáculos voltados aos ritmos brasileiros - como o Brasil Tropicali, Brasil Pandeiro, Brazilian Way e o Viramundo - e entrar em contato com produtores do show business britânico. Numa das audições em que Henrique se apresentou e concorreu a uma vaga, ele foi aprovado para a realização de uma turnê internacional. O ano era o de 1994, e Henrique rodou o mundo como dançarino de palco nos shows do grupo britânico Pet Shop Boys ao passar por países como Cingapura, Austrália, Porto Rico, México, Argentina e Brasil com a turnê “Discovery”.

Seu primeiro contato com o carnaval de Notting Hill foi naquele mesmo ano da turnê internacional acompanhando a banda britânica. Henrique conheceu um sul africano apaixonado pelas Escolas de Samba brasileiras chamado Alan Hayman que era presidente da Acadêmicos de Madureira de Londres. O sambista da África do Sul veio a morar mais tarde no Rio de Janeiro no final da década de 1990 encerrando o projeto de sua Escola de Samba londrina (ele faleceu no Brasil em 2012). Alan foi convidado por uma das principais mas band, chamada “Mahogany”, para montar uma ala contendo uma pequena batucada e alguns passistas dentro do desfile da agremiação caribenha. Henrique desfilou com os representantes da Escola de Samba na Mahogany e só voltou ao carnaval de Notting Hill ano depois.

Em 1997, Henrique foi convidado para dar aulas de samba na London School of Samba em substituição de sua amiga Maitê. Ele a conhecera num teste para uma companhia de dança anos antes e com ela passara a ter estreita amizade. Ela já participava do carnaval da London há alguns anos. Por conta de um grave acidente na coluna, Maitê pediu afastamento de suas aulas na agremiação para passar um longo período de recuperação no Brasil. Logo no primeiro ano, Henrique já assumiu a direção artística do grupo para o carnaval e passou a propor inovações na forma do desfile.

Primeiramente, Henrique considerava o desfile anual da London School of Samba distante da forma artística das Escolas de Samba cariocas que tão bem ele conhecia no Brasil. A ala de bateria desfilava apenas com uma camiseta alusiva à agremiação e não havia alas fantasiadas; algumas assistas brasileiras seguiam a orquestra de percussão com fantasias confeccionadas por elas mesmas de forma bastante informal e sem preocupação do desenvolvimento de um tema ou enredo. A bateria tinha instrumentos de sopro, vedados nas agremiações brasileiras, e a batucada trazia uma mescla de ritmos e convenções que variavam da marchinha de carnaval a outros ritmos afro-brasileiro, que no seu entendimento, era bastante mal executada e pouco ensaiada pela maioria dos ritmistas britânicos. Ele avaliava que quando chegara à London School of Samba, “eles não tinham conhecimento do que é o samba, do que é o carnaval brasileiro, do que é o carnaval carioca”.

Henrique foi carnavalesco, professor de dança e assista por cinco anos na London School of Samba. Com o aumento de sua atuação a cada ano que passava, Henrique começou a fazer alterações paulatinas na forma artística de apresentação da agremiação. Ele aproveitava sua circulação e seus contatos no Rio de Janeiro nas viagens anuais de visita a sua família no Brasil, marcadas sempre com antecedência de algumas semanas do carnaval, para negociar fantasias e comprar materiais pensando na montagem do carnaval da Escola de Samba de Notting Hill. Ele recebia doações das agremiações e de destaques das Escolas de Samba cariocas, e montava uma equipe própria em Londres para a reforma de fantasias depois de seu retorno.

Com a sua influência e dedicação, a Escola de Samba londrina montou um projeto artístico completo para cada carnaval e passou a receber patrocínios do Arts Council de forma sistemática para os cofres da entidade. Porém, suas disputas internas com o comitê administrador da London o levaram a uma situação de grande desgaste. Para o trabalho de direção artística do desfile e pelas suas incursões em busca de materiais e fantasias no Rio de Janeiro ele não recebia alguma remuneração. Com a ala da bateria e os diretores britânicos, suas desavenças eram em torno dos ritmos executados. Henrique entendia que uma Escola de Samba deveria tocar exclusivamente sambas-enredos, mas os diretores preferiam mesclar nos ensaios e apresentações ritmos brasileiros diversificados como o afro, o samba makulelê, o ijexá e a marchinha. Para tentar qualificar a bateria Henrique conseguiu o apoio do seu irmão Esteves, que na época estava prestes a se casar com uma inglesa e se mudara do Rio de Janeiro para Londres com seu incentivo. Esteves assumiu a bateria da London School of Samba e fez

uma série de alterações no formato do grupo, na organização dos instrumentos e do repertório musical.

Mas a gota d'água para o rompimento definitivo de Henrique com a direção da Escola só veio em 2001. No ano 2000, ele havia vencido um concurso de figurinos para uma exposição em Londres retratando a virada do milênio, a “Millenium Experience” numa arena construída para tal, a “Millenium Dome” (hoje a “O2 Arena” no bairro de Greenwich). O evento deu ampla visibilidade para a agremiação de carnaval, além de um aumento importante no patrocínio que chegou a trinta mil libras por projeto anual em Notting Hill¹¹⁶. Em 2001, com a reciclagem e reforma dos figurinos da citada exposição, Henrique definiu para a London School of Samba um enredo futurista que levou a agremiação à conquista do vice-campeonato na competição geral dos grupos carnavalescos do carnaval de Notting Hill, algo inédito se tratando das colocações anteriores conquistadas pelas Escolas de Samba (até então, as vencedores ainda eram exclusivamente as Mas Bands).

A London School of Samba era organizada num comitê que se reunia anualmente no final de cada ano, onde tomava por votação decisões para o próximo carnaval, realizava cortes e seleções de uma nova equipe para a gestão de cada segmento de sua entidade. Na reunião de 2001, no “Annual Meeting” da agremiação, a maior parte dos auxiliares de produção artística de Henrique foram cortados. Novos membros tinham sido eleitos para trabalhar com o carnavalesco brasileiro, e numa decisão dos conselheiros com direito a voto, Henrique não poderia mais decidir sobre o enredo que seria aprovado para o próximo ano.

O orçamento anual, que previa pagamentos para o secretário e o principal administrador da entidade, não previa remuneração para Henrique, nem mesmo o pagamento de suas despesas em compra de materiais nos projetos que por ele seriam coordenados. Com a negativa da direção da Escola de Samba sobre suas demandas, Henrique colocou seu cargo à disposição naquela reunião, e com o apoio de outros integrantes que com ele deixaram a agremiação, passou a apostar num projeto de seu irmão. Naquele momento Esteves, insatisfeito com os boicotes que sofria da direção da agremiação, já idealizava a fundação de uma nova Escola de Samba em solo londrino. Assim surgiu a Paraíso School of Samba, oficialmente, em vinte e três de abril de 2002 com um primeiro objetivo urgente: preparar-se para desfilar no carnaval de Notting Hill

¹¹⁶ Com a cotação da libra de agosto de 2014, o valor referido equivalia a cerca de cento e quinze mil reais.

já em agosto daquele ano. Pouco mais de um ano depois, o irmão de Henrique voltaria ao Brasil deixando a nova agremiação aos seus cuidados e administração.



IMAGEM 51 – Henrique da Silva nos preparativos para o desfile da Paraíso em 2014.

7.3. “O samba real do Rio de Janeiro em Londres”: fundação da Paraíso e a luta pela autenticidade cultural de uma Escola de Samba à brasileira

No início do ano de 2002, o irmão de Henrique estava envolvido numa proposta cultural em Londres que promovia uma série de encontros musicais na qual o samba e o pagode brasileiro eram os protagonistas, chamado “Projeto Fênix”. As festas eram promovidas no bairro de Covent Garden na área central da cidade. Naquela época, Esteves já se afastara da bateria da London School of Samba e desejava fundar uma agremiação própria para colocar em prática suas ideias para o carnaval de Escola de Samba no Reino Unido.

Sabia-se de antemão, pelas experiências nos projetos e nas Escolas de Samba locais, que havia um público na cidade que poderia ser atraído às aulas de percussão, de dança e dos ritmos brasileiros como o samba. Henrique havia deixado de trabalhar como dançarino em espetáculos musicais, e vinha ganhando a vida com produção de shows, na coordenação de dançarinos e na gerência de casas noturnas. Ao mesmo tempo, ele se dedicava à London School of Samba e a outros projetos de dança que surgiam, dando aulas em grupos específicos e espaços culturais interessados na temática brasileira (como o bar “Salsa” e a boate “Guanabara”, que ainda empregavam muitos imigrantes do Brasil que chegavam a Londres).

Nos contatos que fez nessa época nos trabalhos com a dança, ele conheceu brasileiros que levavam a vida como músicos, djs, percussionistas ou dançarinos na cidade. Além de Maitê Oliveira, ele conheceu Jorge Batista (o Jorginho) que tocava percussão e dava aulas de dança e de capoeira, Rodolfo Manara que era dj num projeto de música brasileira, André Amorim e Fred do Salgueiro, que mais tarde seriam grandes parceiros na preparação dos carnavais da Paraíso.

Foi nessa época que Henrique iniciou seu relacionamento conjugal com um britânico que foi muito importante no destino da Paraíso, nos trabalhos administrativos e contábeis, assim como na preparação de projetos para a aplicação nos editais para patrocínio no Conselho de Arte inglês para o carnaval de Notting Hill (o “Arts Council”): Richard Galbraith. A casa onde eles viviam era próxima ao Regent’s Park - um dos mais importantes parques londrinos - e era repleta de papéis, documentos, fantasias e coisas de carnaval, transformada numa espécie de sede administrativa da Paraíso. Richard seria essencial na organização formal da Escola de Samba nos anos que demandaram seu gradual crescimento, o que veremos no próximo capítulo.

A intenção de Esteves e Henrique era fundar em Londres uma Escola de Samba que teria um objetivo fundamental: a reprodução fidedigna das agremiações carnavalescas brasileiras na forma artística carioca sem alterações substanciais, sem a admissão de elementos ou faltas graves que divergissem de forma preponderante daquilo que Henrique considerava o “autêntico samba brasileiro”. Como vimos, parte dos desentendimentos de Henrique com a agremiação onde ele teve seu primeiro trabalho como carnavalesco levava em conta sua tentativa de adequar a forma artística apresentada pela London School of Samba aos critérios que ele acreditava, baseados na sua experiência no Brasil com as Escolas de Samba, e que ele teimava em desenvolver no velho continente.

Na própria seção de apresentação da Paraíso School of Samba¹¹⁷ no seu site da internet - onde estava disponibilizado áudios de sambas-enredos, apresentações dos professores de dança e das oficinas de percussão, além de alguns detalhes de cada carnaval - a descrição da agremiação trazia como mote principal o compromisso manifesto da Paraíso desde seu início, que era: a reprodução do samba e do carnaval brasileiro baseados na crença de uma autenticidade cultural, mesmo que em novo contexto.

¹¹⁷ Disponível em <http://www.paraisosamba.co.uk/about/> Acessado em 21 de abril de 2015.

“Paraíso School of Samba is the only organization in the UK whose artistic direction is by artists who grew up in the Rio de Janeiro samba community and which closely follows the *authentic Brazilian School of Samba* structure and objectives, including all its main cultural elements. (...)

Like Brazilian Samba Schools, we play only *pure Samba* rather than the derivatives usually played in the UK.

The continuing involvement of our principal artists with major Rio de Janeiro samba schools ensures that the samba culture we bring to the UK is not only uniquely authentic, but is informed by the latest developments there. It is this *authenticity* which marks us out in the UK” (O friso é meu destaque)¹¹⁸.

A estratégia discursiva dos diretores da Paraíso, sobretudo na visão de Henrique da Silva, se baseava numa noção rígida da ideia de cultura do samba pontuada por fundamentos fechados e insubstituíveis, assim como numa crença no potencial de espetacularização do samba para as plateias estrangeiras, desde que o produto apresentado siga critérios de fidelidade à forma artística considerada original. Henrique apostou desde o início da fundação da agremiação na fomentação um estilo de vida baseado numa forma cultural brasileira disponível para ser cultivada e consumida em Londres, independente dos limites sociais, culturais, de língua e de costumes. O slogan da marca Paraíso nos eventos e nos materiais gráficos trazia essa ideia: “Real Rio Samba in London”.

Por mais que o poder atrativo do samba nos grupos carnavalescos em Londres seja fruto da hibridação cultural (Canclini, 2008), promovida pela difusão do carnaval carioca e seu paradigma para contextos culturais muito distintos do que seu local de origem e desenvolvimento, o fato é que existia um interesse coletivo na suposta pureza e na suposição da legitimidade engendrada pela produção cultural da Paraíso entre os seus adeptos. Ao fortalecer na agremiação a ideia de reprodução de um “samba autêntico”, por mais que essa noção possa ser pouco sustentável numa análise mais apurada, a Paraíso conseguia acumular maior relevância a cada carnaval para o Arts Council (e essa ideia central era destaque no seu projeto escrito para aplicação de patrocínio) e para seus fiéis adeptos.

¹¹⁸ Livre tradução do trecho em português: “A Escola de Samba Paraíso é a única organização no Reino Unido cuja direção artística é tomada por artistas que cresceram numa comunidade de samba no Rio de Janeiro e que seguem de perto a autêntica estrutura e os objetivos das Escolas de Samba brasileiras, incluindo todos os seus principais elementos culturais. Como as Escolas de Samba brasileiras, nós tocamos o puro samba ao invés de seus derivados que geralmente são reproduzidos no Reino Unido. O contínuo envolvimento dos nossos principais artistas com as maiores Escolas de Samba do Rio de Janeiro nos assegura que a cultura do samba que trazemos para o Reino Unido não é unicamente autêntica, mas é atualizada com os seus últimos desenvolvimentos. É essa autenticidade que nos marca no Reino Unido”.

A ideia de autenticidade do samba, ensinada por Henrique para brasileiros (muitos deles sem contatos com as Escolas de Samba no Brasil no passado) e não brasileiros em Londres, reproduzia um *mundo imaginado* (Appadurai, 1997) do samba do Brasil fora dele, com a intenção de ser mais ou menos fidedigno à cultura carnavalesca carioca. O samba das Escolas de Samba em Londres era uma manifestação exótica para as plateias cosmopolitas de Notting Hill, mesmo para os caribenhos e suas formas artísticas, mas era solidamente compreensível para muitos sambistas iniciados na arte carnavalesca. A Paraíso era a mais importante agência mediadora do samba em Londres, mesmo com suas diferenças que a distanciava em relação às Escolas de Samba do Rio de Janeiro como veremos.

O mundo imaginado para Appadurai levava em conta o cotidiano mental das pessoas depois das diásporas migratórias, onde a adaptação política ao novo ambiente e o estímulo de mover-se ou de retornar era afetado pelas mídias de massa alavancadas como ferramentas fundamentais nas práticas modernas. As mídias eram produtoras de imagens, cenários e de mundos assentados na imaginação que faziam parte do repertório das sociedades. A imaginação estava presente na criação da nacionalidade, nas comunidades de sentimento, nas associações fundadas e promovidas pelo encontro de pessoas além das fronteiras das nações. Para o autor, nas dinâmicas do mundo global havia uma ligação efetiva entre o trabalho da imaginação e a emergência de esferas públicas diaspóricas (como as mídias), num mundo onde a interação cultural se dava sem as restrições geográficas do passado assentadas nas esferas da localidade.

O samba brasileiro era um produto cultural forte de referência e apresentação do país no Reino Unido e na maior parte dos países do norte da Europa. Henrique, muito consciente disso, desejava fazer de sua agremiação uma referência de samba no continente europeu desde o início do projeto. O carnaval brasileiro tinha grande prestígio no norte da Europa e representação direta quando se falava de Brasil e suas manifestações culturais.

Com o aumento da visibilidade e da importância política e econômica brasileira no cenário mundial nas últimas décadas, onde o país passou a ser indicado como um dos protagonistas entre os emergentes, a Paraíso expandia suas possibilidades de atuação e valorização na área cultural como referência de Brasil e de brasilidade para os britânicos. A escolha como país sede para megaeventos, sobretudo a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas no Rio de Janeiro em 2016, multiplicou ainda mais os contatos para trabalhos relacionados ao vasto campo da arte e da cultura brasileira no Reino

Unido. O samba, como um símbolo brasileiro de extrema projeção simbólica no exterior, era foco de muita atenção e demandava a maior parte das propostas. Não eram apenas os brasileiros que faziam trabalhos esporádicos com o samba em Londres, boa parte das passistas da Paraíso e a grande maioria da bateria eram composta por britânicos, que também realizavam trabalhos em eventos que traziam a temática brasileira e que tinham como objetivos representar o Brasil pela música, dança e ritmo, tudo isso recheado de estereótipos como podemos supor.

Henrique teve sucesso em fortalecer em Londres um circuito carnavalesco de Escola de Samba pré-existente (pelo menos desde o surgimento da London School of Samba na década de 1980), baseado em indivíduos que elegeram o samba como um estilo de vida ao estabelecerem uma comunidade afetiva de iniciados na sua prática cultural de forte definição identitária. A organização social da Paraíso era local de encontro de alguns brasileiros moradores do país, e, principalmente, entre a maioria de não brasileiros que participavam de suas aulas de samba e dos eventos ao longo do ano. Alguns britânicos da Paraíso participavam ativamente da organização anual da agremiação para o carnaval, como também se auto identificavam como sambistas, dada a vinculação ao grupo e ao carnaval realizada com extrema dedicação e de forma permanente em suas vidas. Pela participação ativa na Paraíso, muitos não brasileiros viajaram pela primeira vez ao Brasil, participaram do carnaval carioca e se dedicaram a aprender a língua portuguesa.

Stuart Hall (2009) refletiu sobre os efeitos de imaginar a nação e a identidade caribenha no Reino Unido numa era de globalização crescente. No mesmo sentido do autor, podemos pensar sobre as estratégias de imaginação do Brasil, na delimitação do que era considerada sua identidade nacional para suas comunidades no exterior. Hall falou sobre a persistência da forte identificação associativa dos nascidos no Reino Unido, os descendentes de caribenhos de segunda ou terceira geração, com as ditas culturas de origem. Essencialmente, presumia-se nesses grupos a noção de uma identidade cultural ligada a uma origem fixa (nascimento, natureza ou parentesco). E ela seria impermeável às transformações mundanas e seculares, como uma mudança temporária ou até mesmo permanente de nosso do local de residência.

É claro que Hall refletiu sobre as culturas e identidades trazendo uma forte crítica às concepções fechadas de identidade cultural, algo que ligaria o ser ao passado, um núcleo imutável e singular que não admitiria a multiplicidade e a ambiguidade abertas pela reflexão sobre a diáspora e a hibridização. Hall já previa que muitos

ativistas políticos e líderes de movimentos, que trabalhavam com a ideia de origem e de cultura, promoviam em suas comunidades a pretensão de uma homogeneização cultural, que se apoiaria na construção de uma fronteira de exclusão baseada na ideia de uma diferença pré-estabelecida nos pilares da tradição e da autenticidade. A dependência das relações binárias com o outro a partir de uma oposição rígida entre nós e eles, desarticulava a possibilidade mais aberta do diálogo, da fluidez no mundo contemporâneo das migrações. Hall percebia nos grupos caribenhos uma mistura cultural, um mescla e um sincretismo de formas culturais e artísticas que nos levavam a um caminho irreversível: as ações só faziam sentido no momento da tradução cultural, os significados não eram mais fixados definitivamente, abrindo a possibilidade de apropriações e ambivalências no processo de globalização que se proliferava no mundo pós-colonial.

A globalização não era um fenômeno propriamente novo, sua história coincidia com a era da exploração e das conquistas europeias desde a formação dos mercados capitalistas mundiais há alguns séculos. A globalização como terminologia trazida à tona mais recentemente, tentava desenredar a trama dos processos de evolução tecnológica e de informação, do dinamismo imigratório, de uma nova articulação de mercados e da emergência de novos tipos de indústrias culturais, subvertendo os modelos culturais essencializantes e homogeneizantes, desarticulando alguns limites dos discursos sobre a nação e a identidade cultural mais restrita e delimitada.

Para Hall, a proliferação e disseminação de formas culturais híbridas e sincréticas não poderiam mais ser apreendidas no esquema onde as culturas eram sempre encurraladas dentro das fronteiras e das identificações nacionais. Ao mesmo tempo em que a imposição de fronteiras nacionais e linguísticas na vida cotidiana ainda fragmentava os grupos em comunidades nacionais imaginadas. Dois processos opostos estavam em curso: a homogeneização cultural, pelas forças dominantes baseadas na força do mercado cultural global; e o descentramento dos modelos ocidentais, numa disseminação da diferença cultural junto aos processos de padronização mundial.

O espaço de atuação da Paraíso School of Samba em Londres estava inserido nesses dois processos articulados por Hall no seu entendimento sobre o mundo globalizado. A cultura popular havia se tornado uma forma importante e compartilhada na cultura global, e trazia a reboque os avanços da lógica mercantil e da espetacularização dos espaços conquistados. Por isso, as indústrias culturais que penetravam nos circuitos de modelos culturais locais na capital do Reino Unido

mobilizavam o Poder Público no reconhecimento e patrocínio do carnaval promovido por grupos que remetiam ao Caribe e ao Brasil a força e a pureza de suas manifestações e sua expressão artística. Para Hall, os espaços de produção de narrativas e afirmação das culturas da diferença no Reino Unido eram poucos e dispersos, policiados e regulados pelo Estado.

Da mesma forma, a cultura popular negra, referindo-se estritamente às comunidades caribenhas por Hall, não poderia ser explicada por oposições binárias habitualmente usadas para mapeá-la: alto ou baixo, resistência versus cooptação pelo mercado, autêntico versus inautêntico, oposição versus homogeneização. As constantes negociações das identidades levavam o autor a pedir o fim da noção de uma cultura negra essencial, situada fora do campo de força das relações de poder, da dinâmica da inserção cultural transformadora, dos deslocamentos dos significantes e dos significados das práticas populares. A cultura popular dialógica, nunca binária, era imprescindível para a compreensão das formas híbridas da estética diaspórica.

O discurso oficial da Paraíso remetia o papel da produção da cultura popular fixada na autenticidade de suas atuações, que se diziam as mesmas das praticadas na forma artística idealizada das Escolas de Samba brasileiras. O critério de autenticidade, que trazia a noção de cultura pura para os seus adeptos e sua audiência no carnaval, não levava em conta as sincronizações parciais, as alterações na forma, os engajamentos que atravessavam fronteiras culturais, as confluências de mais de uma tradição, as negociações entre posições dominantes e subalternas e a correlação do cultivo e sobrevivência de uma cultura carnavalesca diaspórica, como das Escolas de Samba, com a configuração cultural local.

Nesse sentido, a prática cultural da Paraíso era completamente hibridizada. Não devemos entendê-la tão somente como a adaptação da forma artística ao contexto carnavalesco local, mas como um jogo entre as relações sociais e culturais que continha incorporação, distorção, resistência, negociação, mistura e recuperação. A Paraíso dava conta de um movimento em que a fixidez de uma identidade cultural ligada ao critério de origem nacional fazia menos sentido pela sua necessidade de adesão de pessoas e de uma produção cultural engajada. Sua abertura para a comunidade carnavalesca no Reino Unido se articulava na sua maior parte por estrangeiros, muitos deles que nunca pisaram no Brasil e se assumiam como sambistas, construindo seu estilo de vida a partir dos fundamentos do samba apreendidos no circuito carnavalesco de Londres.

Como queria Bhabha (2010), o hibridismo era um termo válido para se entender uma lógica cultural da tradução, num processo em que se demandava às culturas (nesse caso a carnavalesca) uma revisão de seus próprios sistemas de referência, normas e valores, pelo distanciamento de suas regras habituais ou inerentes de transformação. A ambivalência e o antagonismo acompanhavam cada ato de tradução cultural para o observador mais cuidadoso. Por meio de nossa atenção etnográfica, vamos observar os meandros e as articulações entre carnavais da Paraíso na produção de seu ciclo carnavalesco de 2014, e sua importante contribuição em Londres na fomentação do samba e do carnaval das Escolas de Samba no exterior.

7.4. “Paraíso é samba, samba é Paraíso”

O primeiro desfile da Paraíso em Notting Hill foi em 2002. Esteves e Henrique sabiam que a realização de um carnaval do jeito que eles sonhavam seria algo a ser realizado apenas em longo prazo, devido à falta de infraestrutura física, material e humana para uma agremiação que fora fundada poucos meses antes do evento.

Eram muitos os percalços. Havia a necessidade de alugar os equipamentos de sonorização para o carro de som utilizado no dia do desfile, já que nunca existiu em Notting Hill um sistema de som em comum para o percurso das agremiações (ainda hoje cada agremiação deve gerenciar seu próprio sistema de som). Esteves se concentrou na aquisição de instrumentos para a bateria, comprados no Brasil. Henrique foi ao Rio de Janeiro naquele ano e pediu apoio para alguns ateliês e barracões das Escolas de Samba cariocas em que ele tinha trânsito. Seu interesse era de encontrar materiais e fantasias, potencialmente descartáveis, no intuito deles serem doadas para o carnaval da Paraíso. A grande quantidade de fantasias adquiridas para reciclagem foi embarcada ao Reino Unido no seu retorno por transporte aéreo, como continuou sendo feito nos anos posteriores. Mangueira, Estácio, Vila Isabel, Ilha do Governador e Caprichosos foram agremiações do carnaval carioca que fizeram algum tipo de doação de material naquele ano de inauguração.

O primeiro enredo foi ideia de Richard, uma exaltação à nova agremiação e ao samba brasileiro. “Paraíso é Samba, Samba é Paraíso” era o título e daria a largada à produção carnavalesca da Escola de Samba que traria a ave mitológica fênix como seu

símbolo (em alusão ao projeto “Fênix” de Esteves¹¹⁹) e as cores vermelha e branca (em homenagem à Escola de Samba Estácio de Sá). Naquele ano, Henrique não projetou previamente desenhos de suas fantasias baseados na pesquisa de seu enredo, como era de praxe nas Escolas de Samba. Ele apenas reciclou o material que tinha em mãos e formou alas e fantasias para destaques de forma improvisada. Essa tática de extrema adaptação de fazer um carnaval se seguiu até o ano de 2005, quando ele começou a produzir todos os desenhos de seus figurinos de alas e contratar ateliês no Brasil para a reprodução de seu projeto visual, de forma mais bem organizada.

“Então era desfazendo, destruindo fantasia para montar outra. Inclusive tinha uma fantasia que era uma nega maluca, cabelo com um detalhe. E eu tinha uma ala da Mangueira que ela só vinha com pedaços que eram de chifres, de rosa, com chifres. E o que eu fiz... Eu fiz um frankstein. Eu peguei esta nega maluca que era de filó, botei, dei uns cortes, e fiz meio das cavernas. E entrava com chifres na cabeça. E fui talhando, botando retalho, aí virou meio um homem das cavernas. E que ficou superlegal. Foi um carnaval bem divertido, dali a gente foi bolando outras coisas. (...) Naqueles carnavais antes de dois mil e cinco o que eu tinha nas mãos eu tinha que usar e fazer. Entendeu? Eu até montava cabide de arame. Eu fazia cabeças, fazia armação. Ficava o dia todo em casa pegando os cabides, que aqui tinha muito, o pessoal jogava na rua. Ou você ia a qualquer loja e eles te davam arame. Aí eu pegava e ficava dobrando todos eles, botando fita tape, enrolando, capando, fazendo bases na Escola. Mas tudo me tirava muito tempo. Então, naquela época, eu perdia muito tempo em montar as roupas. E os carros alegóricos eram as últimas coisas a serem feitas. Mas a gente também não tinha recurso. A gente montava muito carro alegórico no meio da rua. As pessoas gritando. Tinham pessoas que gostavam, mas tinham pessoas que não gostavam. Então, ao mesmo tempo em que era prazeroso, era também uma tortura” (Entrevista com Henrique da Silva em 11 de junho de 2014).

Os carros alegóricos eram montados com o uso de pequenos carros elétricos para entregas de leite que tinham saído de linha (os “milk floats”). Eles eram alugados para o final de semana da festa. Henrique, Richard e alguns participantes da Paraíso decoravam a pequena carroceria do carrinho elétrico em duas ou três madrugadas anteriores ao dia do desfile. Sem local apropriado para o trabalho, eles viravam dias e noites num espaço alugado embaixo de um viaduto próximo a Notting Hill, e sofriam as intempéries climáticas: vento, chuva e temperaturas que caíam nas madrugadas, mesmo no período final do verão britânico¹²⁰.

¹¹⁹ A fênix é um pássaro da mitologia grega que quando morria entrava em combustão, seu renascimento se dava a partir de suas cinzas.

¹²⁰ Em fins de agosto, período de enfraquecimento do verão londrino, as temperaturas médias ficam na casa dos quinze aos vinte e três graus celsius. Sempre havia o risco de entrada de uma frente fria durante o carnaval, com redução significativa da temperatura acompanhada de chuva.

Um dos carros de entrega de leite se transformava em alegoria, no outro era instalado o sistema de som para o desfile. Em poucos anos eles compraram dois carros de leite próprios e investiram num novo carro de som para a Escola de Samba. Por fim, os carrinhos elétricos de entrega de leite já não acompanhavam o crescimento da Escola, por terem a carroceria muito alta e pequena, e pelas dificuldades de terem que sempre investir em baterias substitutas para seu funcionamento. Num projeto executado por Richard, os carros de leite foram completamente substituídos em 2010 por carros alegóricos em ferro montado, os “scaffold” (estruturas que se encaixavam). As novas alegorias eram empurradas e montadas em bases mais baixas se assemelhando ainda mais às alegorias brasileiras (com dimensões reduzidas). Elas poderiam ser reformadas sucessivamente para seu aumento de tamanho.

No primeiro ano, como a Escola de Samba não tinha sede própria, seus ensaios eram realizados no mesmo local do projeto “Fênix”, a Swiss Church em Covent Garden. A igreja protestante dava apoio a grupos artísticos e musicais cedendo o espaço para ensaios e eventos na sua nave central. A Paraíso realizou poucos ensaios no local. Devido ao incômodo causado aos vizinhos em consequência do barulho intenso dos instrumentos de percussão, Henrique teve que transferir seus ensaios da Londres central para o sul da cidade, numa outra igreja que os receberia por um período mais longo. A San Martin Church em Brixton abrigou os ensaios aulas da Paraíso. Por lá, as sessões de samba de Henrique e seus professores, além das aulas de percussão da bateria, aconteciam semanalmente com um bom ingresso de novos alunos.

Brixton é um bairro do sul de Londres com grande concentração de descendentes de caribenhos e de população negra. Com a gentrificação de Notting Hill nas últimas décadas uma parte dos ex-moradores do bairro, também aqueles que participavam de associações culturais como as carnavalescas, se espalhou em alguns bairros populares na cidade que ficavam situados nas franjas urbanas da metrópole no norte e no sul da capital. Brixton era um desses lugares.

As sessões de samba da Paraíso chamadas de “aulas”, mesmo que bastante diferentes daquilo que era realizado nas quadras de samba brasileiras, possibilitavam que Henrique arregimentasse novos componentes para a agremiação e tentasse movimentar as ações e eventos do conjunto de seguidores da Paraíso durante o ano. A proposta desenvolvida por Henrique era montar uma equipe de professores que desse aula de samba para iniciantes, cobrando valores por cada sessão para o interessado. Dessas práticas, que aconteciam em salões e salas alugadas, Henrique organizaria uma

ala de passistas com as dançarinas que já tinham adquirido um bom nível na dança do samba, promovendo-as para um novo patamar de aprendizado e visibilidade nos shows (com o tempo ele teria sessões para os iniciantes, os intermediários e os avançados).

Os ensaios da bateria também eram realizados no mesmo horário e no mesmo espaço dos dançarinos. Isso representava um diferencial das aulas da Paraíso em relação às aulas de dança de outros ritmos encontradas em academias da cidade. A participação da bateria tocando ao vivo era fundamental na proposta de Henrique, já que os alunos se contagiavam de forma mais intensa com a batucada proporcionada pela orquestra de percussão. Henrique havia trazido da London School of Samba esse formato, onde havia dado aulas até a fundação de sua agremiação. Maitê Oliveira, que fora destaque da London e a primeira diretora das passistas da Paraíso, dizia que as sessões de dança somadas ao ensaio da bateria tinham sido inauguradas pelo coreógrafo Edson Bispo naquela agremiação, como analisaremos no próximo capítulo.

O início das aulas de Henrique pela Paraíso foi divulgado por ele mesmo no desfile de carnaval de 2002. Ele realizou solitárias jornadas de distribuição de folders em alguns locais de grande movimento em Brixton. Ele já sabia de antemão que haveria uma diminuição do grupo de alunos para o início das aulas, o que era comum nos meses após o carnaval que coincidem com o início dos meses mais frios no Reino Unido, segundo sua experiência nas aulas da London.

Na sua primeira aula marcada, apenas duas pessoas apareceram: Martine Henry e Amanda Peck. Henrique lembrava que elas sugeriram o cancelamento da aula devido à reduzida presença de interessados nas sessões, e o provável prejuízo financeiro que ele teria com o pagamento dos aluguéis e de seus deslocamentos até o estúdio. Em contraponto, ele insistiu na manutenção da reduzida turma e seguiu durante algumas semanas dando aulas apenas para as duas alunas. Martine Henry foi a Brixton interessada nas aulas depois de assistir a Paraíso nas ruas de Notting Hill. Sua procura estava relacionada ao interesse despertado pelo samba enquanto dança, representado pela destreza e altivez das passistas. Para Martine Henry, de pais caribenhos, a Escola de Samba trazia um show mais impactante e visualmente mais requintado, nos seus elementos cenográficos e figurinos, em relação a maior parte dos grupos nas formas artísticas caribenhas. Ela se dizia apenas uma fiel espectadora dos carnavais e a Paraíso foi o primeiro grupo ao qual desejou fazer parte, dado seu encantamento pela apresentação que assistira. Martine e Amanda seguiam desfilando pela Paraíso. Com o passar do tempo, elas foram integradas a ala das passistas. Martine ainda virou

professora de samba para as turmas intermediárias nas sessões da Paraíso (veremos no capítulo 9), e ambas eram diretoras de alas da Escola: ala Brasil e ala Deixa Falar, respectivamente.

Com o aumento gradual do número de interessados nas aulas de samba, Henrique contou com o empenho de duas professoras, com quem ele já trabalhava há algum tempo em Londres: Maitê e Alex. Com a promoção de novas professoras para as sessões em Brixton, Henrique dava maior atenção às produções visuais da Escola de Samba. Ele se voltava nos meses anteriores ao carnaval à confecção das alegorias, fantasias e as contratações que eram realizadas no Rio de Janeiro. Ele alugou um espaço vago num sótão de um centro comunitário em North Kensington, próximo a Notting Hill, e instalou ali um depósito de materiais, sobras, fantasias e esculturas para carnaval, que ele chamava de “guarda-roupas” da agremiação.

Com o sucesso dos carnavais, e o melhor investimento na produção da apresentação, a Paraíso aumentava seu show a cada ano que passava, assim como sua perspectiva de uma maior arrecadação. Desde o tamanho do contingente da Escola - que passara de uma centena para cerca de quatrocentas pessoas no total em uma década - ao número de alegorias apresentadas, à qualidade do sistema de som contratado e o investimento em fantasias confeccionadas em ateliês cariocas (com a diminuição das reciclagens e das necessidades de reformas nas fantasias de alas).

No primeiro ano de desfile, Henrique não aplicou um projeto para receber algum tipo de patrocínio estatal, já que não havia tempo suficiente para respeitar o prazo estipulado. Em 2003, o patrocínio recebido foi diminuto para os fins da agremiação, mas bastante comemorado: cinco mil libras. Em 2004, Richard escreveu o projeto para dez mil libras, e recebeu o valor solicitado. Para o carnaval de 2005, foi solicitado vinte mil libras, mas somente foram aprovadas dez mil libras como no ano anterior. A partir de 2006 em diante, a Paraíso School of Samba já passou a receber o mesmo valor em patrocínio do que a London School of Samba, vinte mil libras naquele ano.

Aos poucos Henrique foi investindo em equipamentos e na estrutura física da Paraíso. Com o recebimento do patrocínio do “Arts Council”, a decisão de Henrique foi de investir na construção de novas bases para carros alegóricos, caixas de som, aparelhos de sonorização e gerador de energia, novos instrumentos para a bateria, um grande pórtico inflável com o nome da Escola (e que passou a ser destaque na abertura nos desfiles), maiores espaços alugados para as aulas de samba, entre novas e importantes aquisições no aumento de seu patrimônio.

Paulo Esteves, seu irmão, logo após os primeiros anos da Paraíso voltou a morar no Brasil, e deixou o projeto sob controle exclusivo de Henrique. Esteves¹²¹ retornava em todo mês de agosto nos anos seguintes para participar como diretor de bateria nos desfiles da Paraíso em Notting Hill; assim como vinham intérpretes, destaques para carros alegóricos, e sambistas do Brasil como convidados para o desfile. Como ilustre convidado especial, Martinho da Vila desfilou num carro alegórico da Paraíso no ano de 2006. Ana Paula Evangelista, modelo e conhecida destaque do carnaval carioca, desfilou na Paraíso por vários anos. O intérprete Wantuir (apresentado no capítulo 3) foi o primeiro microfone da Paraíso em 2010; Bruno Ribas (atualmente na Mocidade) cantou em 2008, 2009 e 2011; Serginho do Porto (Salgueiro) em 2006, 2007 e 2012; e Dominginhos do Estácio (Estácio de Sá) em 2004, 2005 e 2013. Entre 2014 e 2015, Gilberto Gomes¹²², compositor e ex-cantor da Unidos da Viradouro foi contratado para confeccionar o samba-enredo e liderar o canto da Escola em Notting Hill.

7.5. Aulas de samba em Londres: os ensaios da Paraíso para o carnaval

Minha chegada em Londres aconteceu em março de 2014. Antes da viagem, conhecia o carnaval de Notting Hill por vídeos e fotos de minhas buscas anteriores ao campo na internet (no site da Paraíso há boas informações sobre a agremiação). Foi no mundo virtual que eu fiz as primeiras e introdutórias pesquisas, e entrei em contato com a direção da Paraíso depois de definir minha intenção de pesquisá-la ainda no Brasil. Dentre os carnavais europeus com presença de Escolas de Samba, que constituíam meu principal interesse, o evento em Notting Hill era o maior deles apesar da pequena presença de Escolas de Samba, apenas duas.

Na Europa, existiam muitos grupos que se denominam Escolas de Samba. A grande maioria delas somente apresentava uma bateria percussiva com uma camiseta alusiva ao grupo e alguns poucos dançarinos nas suas apresentações. No Brasil, esse tipo de grupo era comumente conhecido por “bloco de carnaval”. Havia outros grupos que se intitulavam Escolas de Samba em que a bateria percussiva tocava ritmos que

¹²¹ Esteves seguia participando do carnaval carioca como diretor de bateria. Nos últimos anos, ele comandou a bateria da Alegria da Zona Sul, Escola de Samba do Grupo de Acesso do Rio de Janeiro.

¹²² Gilberto Gomes faleceu em novembro de 2015 no Rio de Janeiro, um pouco mais de dois meses do carnaval de Notting Hill, causando grande comoção na Paraíso por estar consolidado como cantor e compositor com grande importância no trabalho anual da agremiação.

mesclavam o afro brasileiro dos blocos da Bahia às marchinhas de carnaval ou ritmos latinos, como a salsa. Havia uma grande quantidade de grupos de percussão que faziam referência à batucada brasileira, com mais ou menos proximidade ao que definimos aqui como Escola de Samba. Portugal, França, Alemanha, Finlândia, Suíça eram alguns dos países europeus que tinham importante presença de grupos desse tipo, eventos de carnaval ou de samba, muitos deles com instituições culturais ou centros de estudos ligados ao tema.

A preferência em promover uma parte da tese no Reino Unido tinha, principalmente, o objetivo de investigar o processo carnavalesco da Paraíso, sobretudo por essa agremiação ter como objetivo a confecção de seus desfiles respeitando a forma artística das Escolas de Samba cariocas, com seus elementos obrigatórios e sua forma de organização. Os vídeos que assistia e as informações que obtinha com sambistas ligados ao carnaval do Rio de Janeiro davam conta de que a Paraíso seria a Escola de Samba mais próxima à forma artística atual que conhecemos no Brasil, de acordo com os fundamentos desenvolvidos ao longo da história de formação e das transformações das Escolas de Samba.

Outro motivo de interesse, apesar de ser secundário, era a existência de Escolas de Samba em meio ao carnaval londrino com predomínio de formas artísticas caribenhas e com grande mobilização da população negra, majoritária no evento. Quero deixar claro que o carnaval de Notting Hill, enquanto evento, heterogeneidade de grupos carnavalescos com diferentes formas artísticas, sua história, mobilização social, política e conflitos em torno da identidade negra e dos imigrantes, não constituiu o foco da minha pesquisa no Reino Unido. Meu interesse era pensar sobre os fluxos, circulações, negociações entre carnavais, com destaque para as relações entre o carnaval carioca e o da Paraíso, uma entre as duas agremiações existentes em Londres na forma artística Escola de Samba.

O evento mais importante no calendário carnavalesco para a Paraíso School of Samba, o qual ela se preparava com a mobilização total de todos os seus arranjos sociais e visuais, era o desfile na última segunda-feira do mês de agosto no carnaval de Notting Hill. A Paraíso também participava de outros carnavais, como contratada ou como convidada, mas nos outros eventos sua produção artística era apenas parcialmente apresentada. As definições do samba e da forma artística num país com outra língua, outros costumes e outras produções culturais, também me estimularam a pensar no fenômeno do samba das Escolas de Samba para além do Brasil, sobretudo do Rio de

Janeiro, mais uma vez. Paso de Los Libres e Artigas já tinham aberto o mesmo caminho de reflexão.

Para entendermos o funcionamento por completo da Paraíso foi importante analisarmos suas atividades ao longo do ano. Por isso, vamos agora nos voltar aos bastidores das aulas de samba da Escola antes e depois do seu evento máximo no calendário anual.

No mês de abril de 2014, eu entrei em contato com a Paraíso pela primeira vez. Fui convidado por Henrique para assistir a uma aula das terças-feiras na “Haverstock School” em Camden. Eram duas aulas de samba por semana que mobilizavam os professores da Paraíso, além de Henrique e Richard que sempre estavam presentes como coordenadores das sessões: às terças-feiras à noite em Camden, e às quintas-feiras à noite no “Brixton Recreation Centre” no bairro homônimo, um centro comunitário. Ambos os espaços eram alugados pela Paraíso para as suas sessões de samba.

O ensaio aula era marcado para as sete e meia da noite. Ao passarmos pela portaria do colégio, tínhamos que registrar nossa entrada numa lista de presenças a pedido de um segurança noturno. O som da batida dos instrumentos de percussão nos indicava que o local da sessão era próximo à entrada.



IMAGEM 52 – Aulas de samba em Camden em junho de 2014.

No térreo, dobrávamos um corredor que dava para uma recepção recheada de mesas e bancos longos, que compunha um espaço reservado para encontros e lazer entre os estudantes (que não estavam presentes na escola no horário noturno). A Paraíso

usava frequentemente esse espaço para suas reuniões fora da área de ensaios, que ficava na primeira porta frontal às mesas. O salão de ensaios da Paraíso era um grande estúdio com piso laminado em madeira e um pequeno palco. Nos ensaios mais cheios, o espaço poderia receber cerca de cem alunos. Nos dias com menos alunos, raramente a Paraíso atendia menos de quarenta pessoas nas aulas de samba de Camden.

Logo na entrada do salão, Richard montava numa mesa escolar um ponto de controle da entrada dos alunos e componentes da Paraíso. Richard cadastrava os novos frequentadores das aulas e cobrava os pagamentos das sessões. Cada aluno tinha um cartão da Paraíso que era usado para o desconto eletrônico de créditos. O valor de cada sessão custava sete libras, mas com o cartão da agremiação, que permitia carregar valores de várias aulas com pagamento por cartão de crédito no site da Escola de Samba, o aluno tinha direito a descontos progressivos de acordo com o número de aulas carregadas. Richard fazia toda a organização financeira, o controle em planilhas dos pagamentos, os cachês dos professores e do aluguel do salão, além de toda a movimentação bancária da agremiação. Richard operava com seu notebook e um leitor óptico, que ao ser passado no cartão da Escola de Samba trazido pelo aluno, fazia o desconto eletrônico da aula a ser realizada.

Henrique e seus principais professores realizavam a divisão dos alunos, fazendo com que eles subissem de nível ou retornassem a um nível mais baixo de acordo com a constatação de suas habilidades na dança. Normalmente, os iniciantes eram pessoas que tinham pouco ou nenhum contato com o samba. Eram aqueles que queriam aprender os passos do gênero musical depois de assistir uma apresentação da Paraíso, não somente nos carnavais em que ela participava, mas nos eventos em bares e em shows pela cidade.

Nas aulas entre os iniciantes, os primeiros exercícios enfatizavam menos a parte coreográfica e mais a coordenação motora, com a inclusão de algumas figuras coreográficas simples e que, dependendo do professor, pouco se assemelhavam a dança do samba. O grupo intermediário já tinha iniciado um treinamento com a inclusão do passo básico do samba e a reprodução de coreografias um pouco mais complexas que enfatizavam a velocidade do bailado e a habilidade na realização que se chamava de “samba no pé”. Os avançados eram em sua maioria as passistas que treinavam passos complexos do samba, a habilidade com o samba no pé com mais velocidade e com coreografias que exigiam mais coordenação motora e mais movimentos. A grande maioria dos alunos era composta por mulheres e com nacionalidade britânica. Havia

certamente menos de dez por cento de alunos homens. Na bateria, a presença masculina era majoritária, mas as mulheres ritmistas também participavam e tocavam a maior parte dos instrumentos, principalmente os mais leves (chocalhos, tamborins e caixas). Os diretores da bateria e o principal regente eram britânicos, muitos deles professores de música ou músicos profissionais de espetáculos musicais de teatros.

Os três grupos se alinhavam e dividiam o salão em faixas paralelas. Cada um deles era liderado por um professor que ficava em frente ao grupo e propunha os movimentos coreográficos ou os passos de dança de sua aula. Assim, cada um dos três grupos tinha uma figura central que comandava as aulas e propunha seus exercícios de acordo com sua metodologia. E ela variava de acordo com seu estilo de aula e suas maneiras de ensinar o samba.

As primeiras professoras que auxiliaram Henrique nas aulas de samba da Paraíso nos primeiros anos do projeto foram Maitê e Alex. Maitê foi diretora responsável pela ala de assistentes da agremiação por muitos anos. Alex, que apresentaremos mais tarde, auxiliava Henrique no projeto visual da Paraíso, com desenho dos protótipos e definição das fantasias. Jorginho, que vivia há muitos anos em Londres trabalhando com capoeira, dança e percussão brasileira depois que deixou a Bahia, também dava aulas de samba nas sessões da Escola de Samba. No passado, ele auxiliou Henrique na confecção de alegorias.

Nos últimos anos, com o aumento do número de alunos, a entrada de novos professores nas aulas de samba da Paraíso aconteceu. Entre elas estava Karen, paulistana que atualmente era a diretora da ala das assistentes depois do afastamento de Maitê. No mesmo período foram reposicionadas para professoras duas assistentes britânicas que há anos participavam dos carnavais da Paraíso e das aulas de samba: Martine e Jayeola (que destacaremos no capítulo 9).

As aulas eram divididas em grupos e tinham três momentos. Ao longo de uma hora de sessão, a bateria da agremiação estava presente com parte de seus ritmistas e diretores. Eles tocavam num ritmo coordenado com as demandas dos professores das aulas. No início, a bateria tocava um samba lento para o aquecimento e o alongamento dos grupos durante os primeiros dez minutos de ensaio. Não havia microfone para o canto e nem instrumentos de cordas. A bateria apenas tocava o ritmo do samba e, realizava alguns cortes e convenções como treinamento. Por vezes, o grupo cantava sambas-enredos de Escolas de Samba cariocas e realizava as viradas no repertório

percussivo de acordo com a música que era entoada, numa tentativa de diminuir a monotonia da batida repetitiva da bateria sem o acompanhamento da harmonia musical.

A segunda parte do ensaio era conduzida pelos professores que propunham os movimentos e coreografias para serem executados pelos alunos de cada nível: iniciantes, intermediários e avançados. A última parte do ensaio fechava com um momento de comunhão de toda a Escola. Nos meses de pré-carnaval, normalmente os três meses anteriores ao desfile de Notting Hill, Henrique comandava a parte final da sessão e realizava o exercício de canto do samba-enredo da Escola daquele carnaval. Henrique entregava a letra do samba impressa num papel, e com o acompanhamento da bateria, entoava a letra do samba em português e exigia que os professores e os alunos da Paraíso cantassem junto com ele. A habilidade em língua portuguesa era rara entre os componentes da Paraíso, mas a dedicação era grande.

Eram poucas pessoas que conseguiam falar algumas palavras em português e ter uma ligeira compreensão da língua. Os professores, as passistas e os ritmistas da bateria tinham maior domínio da língua falada pelos brasileiros, já que muitos deles ouviam com frequência os sambas-enredos do carnaval carioca (e tinham um bom repertório de sambas memorizados cantados nos ensaios e apresentações), sabiam pronunciar algumas palavras e frases, e uma boa parte deles já havia viajado para o Brasil durante o carnaval.

A importância do ensaio de canto do samba para Henrique era de tentar convencer os alunos, principalmente os que desfilariam nas alas da Paraíso no carnaval, a cantar a letra inteira do samba-enredo da Paraíso ao longo do trajeto festivo. A tarefa era difícil no começo, com a dificuldade de pronúncia dos acentos e dos versos para os anglofalantes, mas ficava a cada ensaio mais fluida. O samba-enredo ficava disponibilizado no site da agremiação com tradução da letra para o inglês, podendo ser baixado digitalmente pelo usuário. Muitas pessoas conseguiam memorizar o samba em português em poucas sessões. Outros componentes da Paraíso levavam mais tempo e conseguiam memorizar apenas o refrão principal, apesar de que no geral, o resultado das sessões de canto no final do ensaio era positivo.

Boa parte dos componentes com quem conversei não tinha a mínima ideia das palavras que pronunciava e o significado dos versos que cantava em português. Mas o ato de repetir o som, e cantar aquilo que não se compreendia com exaustão com ajuda da melodia, fazia com que a maior parte dos componentes no dia dos desfiles conseguisse cantar a letra completa do samba-enredo da Paraíso no desfile, pelo menos

a bateria e ala de passistas, os componentes mais engajados (**Anexo II**- letra do samba-enredo do ano de 2014¹²³).

A finalização do ensaio da Paraíso se dava sempre com a destituição da divisão entre os grupos, nivelados pelos professores de acordo com a habilidade do aluno na dança. Todos os alunos dançavam em roda do salão num mesmo sentido, e confraternizavam com os professores. A bateria desempenhava papel fundamental no final do ensaio, porque ela aumentava o ritmo do samba e realizava algumas bossas e alterações de ritmo, como a inserção de um trecho de batida funk, que as pessoas no salão seguiam com as coreografias da dança do funk carioca (como as mãos no joelho e a descida do quadril até o chão). A descontração no término da sessão era a regra.

No último momento do ensaio, a bateria fazia uma bossa com uma sequência de batidas convergentes dos instrumentos, e todos os participantes da aula corriam para o centro do salão e formavam um grande aglomerado de pessoas que juntavam as mãos para o alto e gritavam no momento da derradeira batida da bateria: “Paraísoooo!”.

Os ensaios de quinta-feira seguiam a mesma estrutura dos ensaios de Camden. A principal diferença era o espaço menor do salão, que ficava no último andar do centro comunitário de Brixton. A sala comportava cerca de quarenta pessoas. Por isso, o grupo de alunos era reduzido e normalmente a separação nivelava dois tipos de alunos: os iniciantes, e os intermediários junto aos avançados. Como em Camden, o ponto de sessões de samba da Paraíso era próximo a uma estação de metrô, o que facilitava a chegada dos alunos e interessados.

Todo o material utilizado no ensaio, principalmente os instrumentos e acessórios que a bateria fazia uso, era transportado por Richard e Henrique no furgão próprio da Paraíso, que estacionava em frente dos estabelecimentos nos dias do desfile para fazer o descarregamento e carregamento de todo conjunto de objetos. No ensaio de Camden, a bateria poderia receber interessados em tocar instrumentos de percussão, e as aulas para os novatos se dava numa pequena sala atrás do palco, separada da bateria que acompanhava o ensaio de dança. O preço cobrado por ensaio era o mesmo em relação aos praticados para o ingresso nas aulas de dança (sete libras por sessão, com desconto para estudantes e no pagamento de um conjunto de aulas).

As aulas de samba da Paraíso tinham uma função bem definida para o projeto carnavalesco de Henrique. Movimentar a Escola de Samba e seus componentes o ano

¹²³ O áudio com a gravação do samba-enredo da Paraíso está no site da agremiação, disponível no link: http://www.paraisosamba.co.uk/carnival/2014/samba_enredo/ Acessado em 20 de janeiro de 2016.

inteiro, fazendo com que a ala de passistas e a bateria (as principais da agremiação) estivessem sempre em contato como um dispositivo de articulação social o ano todo, realizando eventos, apresentações e ensaiando constantemente. Em consequência disso, a Paraíso conseguia atrair boa quantidade de novos adeptos às aulas, que consequentemente poderiam ser novos componentes para as alas do desfile ou para as alas primordiais (bateria e passistas), eleitos quando do início dos preparativos para o carnaval de Notting Hill.

Havia alunos das aulas de samba que participavam das sessões com intuito de aprender a dançar o samba brasileiro, outros como um exercício físico regular aeróbico, e alguns poucos que substituíam suas acadêmicas de ginástica, outras sessões de dança de outros ritmos pelo aprendizado e envolvimento com o samba e sua estética corporal. Mas, a grande maioria dos participantes da aula de samba estava interessada em entrar nas alas da Paraíso como componentes regulares.



IMAGEM 53 – Ensaios shows da Paraíso na Cargo (casa noturna) em agosto de 2014.

Nos meses que antecediam o desfile de carnaval, a Paraíso realizava ensaios shows em algumas noites de domingo para receber o público de samba do Reino Unido e outros interessados. Esses eventos aconteciam numa casa noturna chamada “Cargo” no bairro boêmio de Shoreditch. Nessas apresentações, a agremiação trazia como atrações a bateria e a ala de passistas para o canto e a dança de sambas-enredos clássicos do carnaval carioca e os da própria Paraíso. Algumas vezes, a Escola de Samba londrina recebia grupos de samba de outras cidades e convidados especiais.

No próximo capítulo, vamos analisar como foi confeccionado o desfile da Paraíso no ano de 2014, tratando da sua produção plástico-visual e da forma de organização para o desfile numa economia estética do espetáculo voltada ao carnaval de Notting Hill. Iremos propor uma análise sobre como se faz uma Escola de Samba em Londres, e de que forma a circulação da mão de obra carioca e os fluxos de coisas e objetos carnavalescos influenciam um carnaval que, mesmo acontecendo do outro lado do Oceano Atlântico, pretendia se configurar artisticamente de acordo com a forma de apresentação idealizada no Rio de Janeiro.

CAPÍTULO 8 – Paraíso School of Samba: os brasileiros, o samba e os preparativos para as apresentações da agremiação

No último capítulo, apresentamos o carnaval de Notting Hill em Londres. Com uma rápida retrospectiva histórica, vimos que os grupos carnavalescos de origem caribenha detinham o predomínio do carnaval, não só em número de agremiações, como também na sua majoritária representação nas associações que organizavam o carnaval e nas políticas culturais e de identidade que se desdobravam a partir dele frente ao Estado.

O carnaval de Notting Hill tinha alta participação e valorização por parte da comunidade de origem caribenha (os migrantes e britânicos de segunda e terceira geração dos habitantes das “West Indians”). Entre os grupos que se apresentavam no circuito competitivo da associação das “Masquerades Bands”, duas Escolas de Samba se destacavam dado o potencial de espetáculo público que promoviam no desfile matutino da segunda-feira de carnaval. Os desfiles no maior carnaval de rua da Europa, em número absoluto de participantes e na qualidade heterogênea de manifestações artísticas, sempre aconteciam após o último final de semana do mês de agosto, no final do verão britânico.

O foco de minha pesquisa no carnaval de Notting Hill era a presença da forma artística das Escolas de Samba, idealizadas a partir do paradigma carioca seguido por duas agremiações com histórias e com produções artísticas distintas no Reino Unido. A London School of Samba e a Paraíso School of Samba eram as duas Escolas que existiam em Londres com forma artística inspirada nas agremiações brasileiras. Elas tinham o carnaval de Notting Hill como seu mais importante evento anual. Ambas participavam da competição promovida pela Associação das Masquerades Bands em duas categorias distintas: “Large Bands”, os maiores grupos do carnaval com um contingente que superava cento e cinquenta componentes, e a competição se dava independente da forma artística; e na categoria “samba”, onde somente os grupos dedicados ao gênero musical brasileiro competiam entre si (como sabemos, existiam somente duas agremiações competidoras).

A categoria Large Bands (assim como a categoria “Medium Bands” e “Small Bands”) fazia um ranking anual das apresentações de todas as bandas de grande porte, entre elas todas as diferentes categorias existentes nas Masquerades (“historical”, “fun fantasy”, “traditional” ou “modern contemporary”) e as duas Escolas de Samba

inspiradas no modelo brasileiro na categoria “samba”. A campeã da categoria large band dos desfiles de carnaval no circuito de Notting Hill entre as Masquerades era a agremiação que somasse mais pontos no total entre os grupos das diferentes categorias. As Escolas de Samba, apesar de terem forma artística diferente das Masquerades Bands, competiam nessa categoria entre si e entre as bandas de diferentes formatos e tamanhos.

Minha etnografia focalizou uma agremiação em especial, a Paraíso School of Samba. A forma artística Escola de Samba era possível de existir em Londres devido aos muitos contatos e trocas que os dirigentes da agremiação realizaram na sua história com o carnaval brasileiro, sobretudo o carioca. Também é verdade que existia uma demanda por manifestações culturais brasileiras no Reino Unido, e uma Escola de Samba era considerada um produto máximo de representação da cultura brasileira para as grandes audiências estrangeiras. Num momento em que a relevância no Brasil no mundo vinha aumentando, a procura por expressões de manifestações artísticas do país no exterior aumentava na mesma medida que a visibilidade das relações internacionais da política externa brasileira, assim como a realização no país de megaeventos como a Copa do Mundo de futebol masculino em 2014 e as Olimpíadas no Rio de Janeiro a ser realizada em 2016.

Ao remetermos à história da Paraíso, de sua fundação as suas formas de produção visual, podemos observar uma série de relações de trocas, de circulação de pessoas e objetos carnavalescos, de saberes híbridos e formas de produção que extravasavam os diferentes tipos de fronteiras. Meu intuito nesse capítulo é de apresentar, primeiramente, um resumo sobre a presença populacional brasileira na cidade, para logo depois discutir um pouco do que a Paraíso e seus integrantes promoviam como produção artística, que era entendida como a manifestação mais completa da cultura brasileira por seus produtores e espectadores em Londres. Num segundo momento, vamos destrinchar a produção artística da Paraíso ao longo do ano com seus preparativos para o carnaval de Notting Hill.

Vamos conhecer alguns detalhes do barracão da Escola de Samba, suas estratégias de confecção de coisas carnavalescas e a circulação da mão de obra de carnaval em Londres. Isso nos possibilitará revelar, com maior precisão, de que forma a circulação cultural assentada na dimensão da translocalidade permitia que uma Escola de Samba nos moldes brasileiros possuísse uma produção artística tão abrangente num lugar tão distante ao seu ponto de referência social, cultural e artístico: o Brasil.

8.1. A Paraíso School of Samba, os brasileiros e a cultura brasileira em Londres

Nos anos 1980 foi fundado o primeiro grupo que se autodenominava Escola de Samba em Londres, influenciado pelo ritmo musical e a manifestação artística brasileira (a ainda existente London School of Samba). No mesmo período, segundo alguns autores, o fenômeno da emigração brasileira no Reino Unido cresceu de forma vertiginosa.

Segundo Yara Evans (2010), o Departamento de Geografia da Universidade de Londres estimava em 2007 um número de cento e trinta a cento e sessenta mil brasileiros vivendo na cidade. O número de brasileiros seguia crescendo nos anos posteriores. Havia discrepância considerando os dados extraoficiais, por isso, não havia segurança nas estatísticas do governo. Até hoje, não há um banco de dados preciso e eficiente sobre a existência da população brasileira no país, nem um levantamento criterioso dos consulados e embaixadas.

A Associação Brasileira no Reino Unido estimou que aproximadamente duzentos mil brasileiros viviam no Reino Unido (cerca de cento e sessenta mil em Londres); e o Ministério das Relações Exteriores acreditava que esse número variava de cento e cinquenta a trezentos mil brasileiros. A dificuldade de aprimorar as estatísticas podia ser justificada pelo grande número de brasileiros com dupla cidadania (sobretudo aqueles que davam entrada no país com passaporte europeu), além do fato de que uma parte dos brasileiros que seguia vivendo no país não possuía permissão legal com o visto adequado para a sua permanência.

Um dos poucos trabalhos com uma análise socioeconômica dos brasileiros que viviam em Londres foi realizado em 2006. A mesma autora (Evans, 2010) construiu um questionário para análise de brasileiros em Londres a partir de pouco mais de quatrocentas entrevistas realizadas com frequentadores de duas igrejas brasileiras. Apesar da amostra utilizada ter alguns problemas de representação do universo da população brasileira na cidade, já que a participação em igrejas condicionava os entrevistados a uma maior homogeneidade nas variáveis coletadas, os resultados da sua análise são interessantes. De forma bem menos controlada, minha observação sobre a população brasileira em Londres que vivia há mais tempo no país concordava com parte da interpretação da autora e seu panorama geral.

A média de idade dos brasileiros que viviam em Londres era na faixa etária de um adulto jovem, trinta e cinco anos em média e sem filhos. Pouco mais da metade

tinha ensino médio completo, enquanto cerca de trinta e cinco por cento deles possuíam curso superior. Os brasileiros advinham predominantemente da ampla faixa de renda das classes médias brasileiras e chegavam em Londres na sua maioria com visto de turista. Eles tinham o objetivo de fazer um curso de inglês ou trabalhar por um período temporário no exterior. A autora apurou que mais da metade dos brasileiros entrevistados em 2006 estava com o visto vencido no país e, também a maior parte deles, trabalhava em postos que exigiam pouca ou nenhuma qualificação. Mais da metade dos brasileiros entrevistados chegaram a Londres na procura por trabalho, por ascensão social e realização de poupança. Os postos de trabalho mais comuns eram: limpeza (33%), hotéis ou bares (25%), entregas (10%) e construção civil (9%).

Claro que quase dez anos após a pesquisa de Yara Evans muita coisa mudou. Uma ligeira mudança do perfil da população brasileira que emigrou para a cidade podia ser notada por um observador mais atento. Uma matéria publicada no site da BBC Brasil¹²⁴ com dados apresentados num novo relatório do GEB (Grupo de Estudos sobre Brasileiros no Reino Unido) da Queen Mary University of London, com a participação da mesma pesquisadora, esclarecia que o perfil socioeconômico do brasileiro em Londres havia se transformado nos últimos anos.

Os setecentos questionários do levantamento foram respondidos pela internet aleatoriamente, a partir da solicitação de preenchimento por estabelecimentos que ofereciam serviços a brasileiros, como escritórios de representação diplomática. O relatório de 2014 apontava que os brasileiros com escolaridade mais baixa, que antes rumavam a Londres em busca de oportunidades de trabalho para ascensão social e poupança, vinham perdendo espaço para migrantes com maior escolaridade em busca de formação acadêmica, intercâmbio cultural e qualidade de vida. O último relatório do grupo apresentava como destaque um número grande de brasileiros com curso superior em andamento ou completo (73%) vivendo na cidade. A maioria ainda se concentrava na faixa dos trinta aos trinta e nove anos (era casada, porém sem filhos), e cerca de um terço havia entrado em Londres com passaporte europeu por descendência (34%).

Quase todos os brasileiros que conheci na Paraíso viviam mais de dez anos no Reino Unido. Além disso, se aproximavam do perfil socioeconômico do brasileiro que emigrou para o Reino Unido do primeiro relatório: vinham em busca de trabalho,

¹²⁴ “Mais Enraizado e com Nível Superior, Imigrante Brasileiro Muda de Perfil no Reino Unido”, BBC Brasil publicado em 6 de novembro de 2015. Disponível em http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/11/151106_estudo_imigrantes_brasileiros_reino_unido_ab_re_lgb Acessado em 16 de novembro de 2015.

oportunidades e realizavam poupança no país, tinham ensino médio como escolaridade, eram provenientes das classes médias baixas no Brasil e normalmente tinham trabalhado com serviços limpeza ou como atendente de bares e casas noturnas quando da sua chegada.

Era possível observar em 2014 uma grande circulação de brasileiros como turistas visitando a cidade ao longo do ano. Uma grande quantidade de estudantes brasileiros havia chegado mais recentemente à cidade através de programas educacionais promovidos pelo governo brasileiro que focavam no investimento de recursos no pagamento de bolsas, cursos completos ou estágios para estudantes de graduação e pós-graduação (o mais conhecido deles era o “Ciências sem Fronteiras”). É claro que esses novos migrantes brasileiros tinham diferentes perfis socioeconômicos, geralmente eram provenientes de classe médias mais abastadas que os anteriores e tinham outras motivações de viverem no Reino Unido, o que muitas vezes não incluía a busca por trabalho.

Apenas uma ínfima parcela da população brasileira em Londres tinha contato com as Escolas de Samba na capital britânica. Muitos brasileiros que viviam ou visitavam Londres não sabiam da existência dessas agremiações e do carnaval na cidade. Na Paraíso, a adesão de brasileiros nos principais eventos da agremiação, incluindo o carnaval de Notting Hill, nunca passava do número de algumas poucas dezenas (algo em torno de trinta pessoas no desfile de carnaval, o evento auge da Escola de Samba). Por mais que o carnaval brasileiro e o samba fossem um símbolo cultural muito forte no Reino Unido, junto com o futebol e a noção de um país tropical edênico por natureza (Holanda, 2000) ao se falar e imaginar o Brasil, a participação brasileira nesses tipos de grupos era bastante remota. Normalmente ela se fazia com pessoas que viviam muitos anos distante do Brasil, o que fazia da Paraíso um grupo de sociabilidade e de encontro para a exaltação de uma identidade a partir de suas referências culturais fortalecidas fora do país, quando falamos do interesse dos brasileiros.

Existiam componentes brasileiros na Paraíso que contribuía bastante com Henrique em alguns setores da agremiação há muitos carnavais: como Jorge Batista (o Jorginho) que dava aulas de dança e já trabalhara no barracão; André Amorim que auxiliava na organização dos eventos; Fred Maximiliano Lins (o Fred do Salgueiro) nos trabalhos de barracão e eventos; Elisângela Mahogany que atuava como passista e também cantava sambas-enredos nos shows da Paraíso; Rodolfo Manara que era dj e auxiliava a Paraíso na organização dos eventos; Karin Cassiano que era professora nas

aulas de dança e diretora das passistas; assim como Maitê Oliveira, como principal passista e apoiadora. Havia brasileiros que não viviam mais em Londres, já tinham regressado ao Rio de Janeiro, mas retornavam quase todos os anos nas semanas anteriores ao carnaval de Notting Hill com o objetivo de participar do desfile e dos preparativos finais da Paraíso para o carnaval: entre eles os irmãos de Henrique, Marcos da Silva que atuava no barracão e Paulo Esteves da Silva (diretor de bateria no Rio de Janeiro e um dos fundadores da Paraíso); além de Marcelo Oliveira, que confeccionava fantasias de destaques de chão e também colaborava na organização do desfile. Todos eles tinham posições destacadas e cumpriam funções com relativa importância dentro da estrutura social desenvolvida ao longo do tempo pela Escola.

Mesmo com o desempenho de funções importantes por brasileiros, boa parte do contingente de carnaval da Paraíso, assim como os alunos das aulas de samba presentes nos múltiplos eventos que a agremiação marcava ao longo do ano, era de estrangeiros. Os britânicos estavam em absoluta maioria na Paraíso, o que fazia Henrique compreender que a “Paraíso existia em função dos estrangeiros”. A maior parte das passistas era britânica, assim como quase a totalidade dos componentes da bateria. O contingente das alas e dos carros alegóricos era ocupado, predominantemente, por componentes britânicos que compravam suas fantasias para o carnaval. Para a organização do desfile, Henrique tinha participantes não brasileiros nas apresentações artísticas ao longo do ano, na confecção de carros alegóricos e fantasias de alas (o que veremos em frente), na sonorização do desfile, e na equipe de apoio para o acompanhamento do desfile (os “stewards”, que cumpriam papel de auxiliares no trajeto do desfile, desde empurradores de alegorias a condutores das alas abrindo espaço entre o público nas ruas do circuito de carnaval).

Outro fato interessante de se notar entre os brasileiros da Paraíso era de que entre eles apenas Henrique e seus irmãos eram provenientes da cidade do Rio de Janeiro. Os brasileiros residentes em Londres participantes do dia a dia da Paraíso eram provenientes de cidades brasileiras distintas (como Salvador, São Paulo, Goiânia, Belo Horizonte, por exemplo). Poucos deles haviam tido no Brasil participação em alguma Escola de Samba de sua cidade, e menos ainda alguma relação com o carnaval carioca. Eles aprenderam sobre o carnaval das Escolas de Samba e passaram a se vincular a uma comunidade carnavalesca nessa forma artística fora do Brasil, o que nos dava algumas suposições para refletir sobre o fenômeno dessa adesão somente no exterior.

O carnaval brasileiro, e entre eles os desfiles de carnaval das Escolas de Samba cariocas, era considerado um megaevento mundial. Em Londres o carnaval do Brasil era amplamente conhecido pela população local. O samba, enquanto gênero musical, era o principal ritmo musical que simbolizava o país. Ele podia ser ouvido na cidade numa boa quantidade de bares e restaurantes com temática que remetia ao Brasil tropical de forma estereotipada (muitos deles gerenciados por brasileiros que contratavam músicos para interpretarem um repertório que sempre incluía as várias vertentes do samba no nosso cancionário popular).

O samba e o carnaval, como manifestações artísticas culturais brasileiras com alto poder de sintetizar um Brasil imaginado no exterior, por meio de imagens, cenários, e por uma estética rigidamente articulada à expressão da identidade brasileira, eram potentes comunicadores simbólicos do Estado Nação. Como forma estética complexa que se caracterizava pelo excesso de estímulos visuais fabricados por um intenso processo criativo anterior a sua performance, o carnaval na forma artística brasileira das Escolas de Samba tinha um imanente potencial de ser percebido como um bem cultural altamente valorizado por parte dos seus adeptos britânicos e patrocinadores. Em meio aos grupos caribenhos de Notting Hill, o carnaval das Escolas de Samba tinha grande destaque na mídia que cobria o evento, dividindo páginas, fotos e notícias, tendo destaque nas matérias que eram vinculadas nos jornais, sites e programas televisivos, mesmo que a London e a Paraíso School of Samba fossem apenas duas agremiações em meio a dezenas de Mas Bands com formas artísticas particulares.

Nos dias de hoje, dificilmente podíamos associar cultura com territorialidade dos Estados Nações de forma simplista e direta. Os significados, símbolos e narrativas eram reorganizados, negociados e disputados nos processos de interconexões. E eles eram produzidos na medida em que as pessoas se moviam, especialmente com o recrudescimento dos processos de migração e da centralidade dos meios de comunicação na vida contemporânea ao formarem esferas públicas diaspóricas que emergiam num mundo pós-nacional (Appadurai, 1997).

A participação das Escolas de Samba no carnaval de Notting Hill reservava a elas um espaço de diferença dentro da própria produção da diferença realizada pelas culturas carnavalescas caribenhas na capital britânica. A forma artística brasileira era considerada subalterna para os grupos artísticos com formas caribenhas que se orgulhavam de sua cultura carnavalesca - e eles a avaliavam a mais importante do mundo, de forma muitas vezes bastante chauvinista. A forma brasileira era

excepcionalmente atrativa às plateias britânicas mesmo que, de forma geral, era distante de seu cotidiano e não remetia às tradições britânicas e seu estilo de vida, nem mesmo de suas ex-colônias, o que a desvinculava de alguma forma aos demais grupos.

O potencial de espetacularização das Escolas de Samba nos dava pistas sobre seu crescimento e sua relevância em Notting Hill. Afinal, elas eram as únicas a apresentar-se com carros alegóricos, divisão rígida por alas, possibilidade de coreografias coletivas mais complexas, tinha um uso de materiais e de desenhos nas fantasias mais diversificados e uma orquestra percussiva que tocava ao vivo pelo circuito do carnaval. As Mas Bands caribenhas tinham temas, apesar de apenas esboços de organização em alas em alguns casos. Quando existiam coreografias, elas eram mais simples. As fantasias, apesar de plasticamente também complexas e com técnicas bastante apuradas (tinham estruturas metálicas monumentais que se caracterizavam pelo grande movimento), usavam um conjunto menor materiais, sobretudo tecidos. Nos últimos anos, com a influência das Escolas de Samba brasileiras elas passaram a utilizar plumagens, penas e pedrarias o que anteriormente era vedado, apesar de ainda ser um uso ainda residual. As Mas Bands desfilavam com um repertório baseado em música eletrônica que era comandada por djs num sistema de som, sem a presença de músicos tocando instrumentos in loco.

Featherstone (1995) nos indicou nos seus estudos sobre o momento atual global, que ele qualificou como pós-modernidade, uma centralidade dos temas cultura e consumo nas sociedades capitalistas. A abundância de imagens da realidade com uma sobrecarga de informação, a estetização do cotidiano com o embaçamento da divisão entre arte e vida, e a quebra de fronteiras entre a alta cultura e a cultura popular eram os indícios mais presentes para ele - apoiado em autores como Baudrillard, Jameson e Simmel - da emergência de uma nova ordem social.

O cosmopolitismo moderno, com o projeto multiculturalista dos estados nacionais ocidentais, era baseado na ética liberal do respeito pelas diferenças e a tentativa de integração cultural dessas comunidades a sua nação e as suas classificações hierárquicas, o que quase sempre não se dava sem grandes conflitos. A sociedade pós-moderna ocidental, investigada pelo autor, era uma categoria polissêmica que nunca formava um consenso sobre seu advento. Autores divergiam sobre a sua origem ao longo do século XX, como o fim da Segunda Guerra Mundial e a terceira fase do capitalismo, a desestabilização das grandes metanarrativas modernas (religião, ciência, humanismo, socialismo) ou uma disposição de espírito que substituía o modelo

narrativo universalista pela pluralidade dos jogos de linguagem e a disseminação do localismo em escala global. O que se constatava consensualmente era uma mudança de paradigmas: a unidade se daria por meio da diversidade e fragmentação, a cultura se tornaria uma profusão de imagens figuradas em mutação com a ênfase no descontrole controlado ou no lúdico das emoções. Esse movimento viria junto com a ascensão de culturas, anteriormente consideradas periféricas, que se reuniram no plano cultural com outros esquemas classificatórios e com hierarquias simbólicas alternativas às pré-existentes. A emergência de um mundo global pós-moderno era marcado pelo realce da descontinuidade, pelos paradoxos, ironias, pela celebração da diferença e pelas críticas às universalizações e totalizações do mundo.

A ideia do global estava fortemente inserida nas práticas pós-modernas, e ela não implicava necessariamente uma homogeneização da sociedade, mas ao contrário, uma multiplicação de alteridades e de projetos de identidades culturais. Muitos estudos já nos demonstraram que o avanço da globalização faz emergir transações culturais de grupos que mobilizavam as particularidades e as culturas das localidades. Appadurai (1997) se concentrou nos processos dialógicos em que os grupos de migração se reagrupavam em novos locais, reconstruíam sua história e reconfiguravam seus projetos étnicos e/ou culturais. Os grupos de identidade operavam em caminhos que transcendiam as fronteiras territoriais específicas, e daí a importância do *mundo imaginado*, a construção de uma narrativa de origem e a manipulação de seus significados por seus coletivos num mundo cada vez mais desterritorializado, diaspórico e transnacional.

Na globalização em curso, novos lugares imaginados eram constantemente produzidos com a profusão de grupos culturais e manifestações artísticas que reivindicavam narrativas, discursos e identidades, e que se transformavam em programas institucionais não só das corporações políticas, mas das empresas capitalistas e também dos grupos de cultura popular.

A Paraíso School of Samba e parte de seu grupo de adeptos (assim como os administradores britânicos da London School of Samba), os sambistas do Reino Unido, se posicionavam na configuração cultural (Grímson, 2009) do carnaval e do samba em Londres como demiurgos de um mundo do samba gestado, produzido e desenvolvido a parte de seu centro originário e de seu paradigma festivo brasileiro, a cultura carnavalesca das Escolas de Samba cariocas. Ao mesmo tempo em que não escamoteavam as distâncias de várias ordens (geográficas, culturais, linguísticas,

sociais), eles se consideravam umbilicalmente ligados ao Brasil, à brasilidade e ao mundo do samba num circuito global que não era delimitado por fronteiras, e que poderia produzir identificações e estilos de vida próprios assentados nos câmbios culturais possíveis de serem feitos.

Henrique era mais enfático ao constatar sua experiência de encurtamento das distâncias, quando ele constantemente dizia: “quando eu estou na Paraíso, eu me sinto como se estivesse no Brasil”. E assumindo a posição de autoridade no grupo, ele condicionava seu papel como um mediador entre culturas ao ressaltar seu compromisso em ensinar apenas aquilo que era de seu completo domínio, sem ressalvas apoiadas nas impossibilidades de realização: “Eu não inventei nada. Eu estou aqui trazendo a arte que eu aprendi com minha avó, a Tia Alice, com meu irmão Esteves e com a minha mãe e meu pai, que é o mundo do samba” (Entrevista com Henrique da Silva em 11 de junho de 2014).

Grímson (2009) previu, com a ideia da multiposicionalidade das pessoas no mundo contemporâneo e com os processos de interconexões que cruzavam fronteiras, uma difusão global de significantes e de relações de diferença, oposição, complementaridade e hierarquia. Mas ele não negava a importância de ainda se refletir sobre a existência de barreiras e de obstáculos para a fluidez das interações sociais: “sem dúvida, que as fronteiras sejam difíceis de compreender e de encontrar, que sejam cambiantes e porosas, não implica que não existam e que sejam poderosas na constituição do social” (p.198).

O grupo dirigente da Paraíso estava constantemente preocupado em reconstruir a ideia de nação e de cultura do país a que se referia através da sua manifestação artística. A agremiação era constantemente convidada, contratada ou solicitada a participar de eventos no Reino Unido e na Europa, em muitos deles o Brasil era o tema. Ao longo do ano, a Paraíso podia ser contratada para apresentações, participação em shows, carnavais em outras cidades e workshops de dança e percussão do samba brasileiro. Henrique e Richard organizavam um grupo de componentes selecionados para cada tipo de evento com a participação da direção da bateria e das passistas, que recebiam cachês por seu trabalho. A Paraíso normalmente se apresentava em eventos maiores com seu “grupo show”, que variava de tamanho dependendo da importância e da necessidade de cada palco ou apresentação: era composto pelas duas alas mais importantes da Escola de Samba, as passistas e a bateria reduzida, mais o casal de mestre-sala e porta-bandeira que formava uma comitiva da Escola.

Não era somente com a comitiva da Paraíso que alguns componentes eram contratados para shows e eventos. Algumas passistas do grupo de Henrique trabalhavam com dança e performance de maneira individual e destacada. Algumas delas participavam de eventos particulares e se apresentavam em bares e casas noturnas em trabalhos esporádicos como dançarinas, nem sempre em coletivo, e não necessariamente em conjunto com a agremiação. Os trabalhos esporádicos remunerados em eventos e apresentações eram permitidos por Henrique. Sua única restrição para as passistas e os ritmistas da sua Escola de Samba era da participação desses componentes em outras Escolas de Samba locais, nesse caso, o seu veto era em relação à participação deles na London School of Samba.

8.2. Fazendo samba na terra da rainha: as apresentações da Paraíso em eventos no Reino Unido

Em 2014, a Paraíso se apresentou em muitos eventos com a sua comitiva, entre eles: o carnaval da cidade de Slough, o carnaval da cidade litorânea de Margate, o “Carnival der Kulturen” na cidade de Bielefeld na Alemanha. Ressalto outros dois eventos em que estive presente com o grupo de sambistas da Escola de Samba, o “Brazil Day” na Trafalgar Square no centro de Londres, e o “Brazilica Carnival” na cidade de Liverpool.

A Trafalgar Square é a principal praça da capital do Reino Unido, localizada no centro turístico da cidade, em frente à National Gallery (uma das mais importantes galerias de arte da Europa). Muitos eventos do calendário anual britânico eram comemorados no extenso largo em frente à coluna de Nelson, um dos símbolos da cidade, um marco arquitetônico rodeado por quatro conhecidas esculturas de leões sempre muito assediadas nas lentes fotográficas dos turistas.

No início da tarde do dia doze de junho de 2014, a Prefeitura de Londres organizou com o apoio da Embaixada Brasileira do Reino Unido o “Brazil Day” na Trafalgar Square. O dia brasileiro no Reino Unido seria o primeiro a ser comemorado em pleno verão londrino. Além da presença cultural brasileira em Londres, o evento comemorava a abertura da Copa do Mundo de Futebol sediada no Brasil que aconteceria no mesmo dia, com o jogo de estreia marcado entre Brasil e Croácia (que iniciou logo após o término do evento).

Um grande palco foi armado em frente à escadaria e ao prédio da galeria, bancas de comidas e bebidas que faziam referência ao país (como a caipirinha, água de coco e o acarajé) estavam posicionadas nas laterais da praça. Além da apresentação da Paraíso, estavam na lista de atrações o Clube do Choro de Londres (dedicado ao chorinho, o gênero musical), uma apresentação de um grupo de capoeira, um grupo de Maracatu sediado na cidade, a apresentação de um grupo de forró, alguns cantores de MPB e djs que executavam somente repertórios com músicas brasileiras.

O clima ajudou bastante. Londres teve uma tarde ensolarada e as temperaturas passaram dos vinte e cinco graus (o que não acontece com muita frequência, mesmo no verão). A praça estava decorada em verde e amarelo, uma grande quantidade de brasileiros que viviam em Londres surgia pelas ruas adjacentes portando bandeiras do Brasil e camisetas da seleção de futebol.

Britânicos e turistas estrangeiros aderiram ao clima brasileiro no coração londrino, muitos deles apareciam na festa vestidos com as cores do país a ser celebrado ou munidos de pequenas bandeiras brasileiras. Um stand turístico fazia uma exposição sobre as belezas e atrações do país, e um grande painel era destaque para os mais ávidos por fotografias e selfies: a seleção brasileira de futebol posava em formação para um registro fotográfico, antes de algum jogo oficial, convidando o visitante a participar da cena.

A Paraíso seria a última atração do evento. A comitiva chegou aos bastidores do palco com duas horas de antecedência para a preparação de suas passistas e destaques. Os camarins improvisados em grandes tendas estavam instalados numa área restrita aos fundos do palco. Todas as dançarinas iriam usar fantasias próprias, com esplendores, plumas e bordados, tais como as fantasias das passistas no carnaval brasileiro. A bateria usaria a fantasia da própria ala confeccionada para o carnaval do ano anterior. Um cavaquinista e um cantor brasileiros que participavam das apresentações da Paraíso se juntariam a Henrique nos microfones para cantar os sambas-enredos clássicos do carnaval carioca, além de repetirem à exaustão o samba-enredo da Paraíso para o desfile de Notting Hill daquele ano.

A apresentação da Paraíso no Brazil Day começou com a presença bateria. Foram dez minutos de show apenas com breques e convenções ensaiados pelos ritmistas. Esse formato de show era também muito utilizado no Brasil, no início a apresentação solo da orquestra de percussão, e logo após a entrada dos músicos da harmonia de vozes e cordas e os passistas. Na sequência, o grupo de vozes da Paraíso

então uma série de sambas-enredos de maior sucesso do carnaval brasileiro. De início, a Trafalgar Square ouviu o samba clássico da Mangueira com “Atrás da Verde e Rosa Só Não Vai Quem já Morreu”; União da Ilha com “De Bar em Bar, Didi um Poeta” (dos famosos versos “hoje eu vou tomar um porre”) e “É Hoje” (“é hoje o dia, da alegria, e a tristeza não pode pensar em chegar”); e uma das letras mais conhecidas dos carnavais de todos os tempos, o retumbante “Peguei um Ita no Norte” do Salgueiro (mais conhecido pelo verso que abria do refrão “Explode Coração”).

Uma passarela que se estendia em meio ao público, no mesmo nível do palco, era a posição privilegiada para a apresentação das passistas. Elas entraram em grupo e se posicionaram em duas filas ao longo desse corredor. Em alguns dos sambas-enredos, o grupo que era composto majoritariamente pelas passistas mulheres da agremiação executava coreografias simples que acompanhavam o compasso da bateria. E nos refrões, o momento de maior vibração do público, a ordem era de desempenhar com toda a habilidade e intensidade os passos tradicionais de um tipo de performance conhecido por *samba no pé*: o passo básico do samba numa modalidade livre de coreografias que se caracterizava pela habilidade na técnica, velocidade nas passadas e sincronia no compasso do samba com os movimentos transpassados na ginga dos quadris.



IMAGEM 54 – Passistas da Paraíso no Brazil Day 2014.



IMAGEM 55 – Bateria da Paraíso no palco do Brazil Day.

Jéferson e Lisa eram os dois componentes que cumpriam um papel fundamental na agremiação. O casal era o responsável por resguardar a bandeira da Escola, suas cores e seu emblema a apresentando para o público e saudando a agremiação. Jéferson Oliveira era brasileiro da cidade de Ipatinga em Minas Gerais. Na capital Belo Horizonte, ele participou de algumas Escolas de Samba locais, um carnaval de pequeno porte. Quando chegou a Londres, ele levou alguns anos para conhecer a Quilombo School of Samba, onde começou a dançar como passista. Com o fim da

agremiação, Jéferson afirmou que parte dos componentes do extinto grupo se dividiu, parte deles foi para a London School of Samba e outra parte foi para a Paraíso. Jéferson foi recebido por Henrique na Paraíso, que com o posto de mestre-sala vago, encorajou-o a deixar a ala de passistas e passar a dançar em par com Lisa.

Jéferson estava há cinco anos dançando com sua porta-bandeira. No primeiro ano, desconhecendo as técnicas e a dança de um mestre-sala, ele teve que aprender sua nova posição em desfile. Adotou uma nova postura, passos de dança que excluía boa parte da destreza de um passista e investiam na elegância, no flerte a seu par e nos giros e meneios próprios do bailado a ser apreendido. Vídeos da internet e viagens para o carnaval carioca com a comitiva da Paraíso foram importantes para seu aprendizado.

Nos carnavais em que participou, as suas fantasias e as de Lisa eram compradas no Rio de Janeiro e reformadas em Londres. Em 2014, a Paraíso apostaria na confecção própria das fantasias do casal com o desenho e coordenação de Alex. Jéferson ajudava na confecção de sua própria fantasia, e assegurava que todo material para a confecção do figurino do casal podia ser comprado em Londres. Segundo ele, existiam duas lojas na região de Oxford Circus que vendiam materiais para fantasias de origem chinesa. Pedrarias, plumas, tecidos eram encontrados na cidade, o que estimulou a direção da Escola de Samba a propor a confecção de fantasias novas em 2014 com a colaboração de seus componentes e diretores de alas (veremos mais em frente).

Em 19 de junho de 2014, uma semana após o evento na Trafalgar Square, a Paraíso School of Samba foi convidada para ser uma das principais atrações do carnaval de rua em Liverpool, o “Brazilica Festival”. A agremiação mobilizou suas duas principais alas numa comitiva até à cidade portuária banhada pelo Oceano Atlântico, localizada ao noroeste do Reino Unido, a cerca de quatro horas por rodovias. Os componentes do grupo de apresentação da Escola de Samba ficariam hospedados num hotel local, e retornariam no dia posterior depois da apresentação ao público que encheria as ruas e calçadas da região central da cidade. Não foi a primeira vez que a Paraíso participou desse evento, que se considerava o único do Reino Unido que era focado exclusivamente em manifestações culturais e artísticas inspiradas no carnaval brasileiro.

O evento acontecia anualmente e convidava dezenas de grupos percussivos para o cortejo (majoritariamente baterias de samba, mas com a presença de agremiações calcadas em outras formas artísticas, como os blocos afros baianos e o maracatu pernambucano). O Brazilica tinha a realização da Prefeitura da cidade em parceria com

a Liverpool Carnival Company, uma associação artística que promovia o evento desde o ano de 2008. Os mesmos diretores da associação tinham uma agremiação de samba na cidade que contava com um apoio informal da Paraíso: a “Liverpool Samba School”. A Escola de Samba de Londres fornecia a eles uma espécie de assessoria artística e administrativa por meio de Richard, além de objetos carnavalescos e materiais para o desfile, como algumas esculturas usadas ou fantasias para reciclagem que saíam de seu barracão e seguiam para a cidade do norte do país.

A Paraíso fretou um ônibus para levar sua comitiva de cerca de cinquenta pessoas, basicamente seu grupo de apresentação nos maiores eventos: bateria, passistas e a bandeira. Jayeola, uma das passistas mais antigas e líderes do grupo, auxiliou Henrique na seleção dos componentes, confirmação dos passageiros e organização do transporte e da hospedagem daqueles que estariam em Liverpool para a apresentação. Nos eventos que não eram considerados beneficentes, a Paraíso pagava um cachê para seus componentes da bateria e suas passistas. Esse valor variava de sessenta a cem libras por componente em cada apresentação, dependendo da duração do show (geralmente, os componentes da bateria recebiam aproximadamente setenta libras e as passistas, um pouco mais, cerca de noventa libras por cada evento).



IMAGEM 56 – Apresentação da Paraíso School of Samba no Brazilica em 2014.

Em dias de apresentações, as passistas chegavam com suas malas de rodinhas levando nas suas bagagens as fantasias com muitas plumas enroladas, as maquiagens e as sandálias de salto alto. Os instrumentos da bateria assim como as fantasias que o grupo de cerca de vinte ritmistas utilizaria partiriam com furgão da Paraíso, conduzido por Richard. O ponto de encontro era uma rua lateral à estação de trem e metrô de

King's Cross, onde o grupo normalmente se encontrava na maior parte das viagens para eventos em outras cidades.

Em Liverpool, os grupos de carnaval deveriam começar as suas apresentações a partir de uma concentração armada na parte alta da cidade (a "line up"). No final da tarde, eles entrariam no percurso traçado e desceriam para as ruas do centro da cidade. O sábado do evento Brazilica de 2014 tinha o tempo fechado, chuva fina e temperatura que se aproximava dos quinze graus. A força policial e os agentes de trânsito já tinham organizado as ruas do circuito por onde passariam as Bands. O trânsito tinha sido interrompido em boa parte do caminho para o Centro. Eram cerca de três a quatro quilômetros de roteiro carnavalesco a serem percorridos.

As agremiações eram intercaladas em sequência, e cada grupo media a distância que manteria para o grupo da frente. A maioria deles não mantinha um grande espaço de intervalo, dessa forma, os espectadores que se instalavam nas calçadas viam uma sequência de dançarinas e baterias de percussão de forma pouco ordenada, com pouca distinção entre as apresentações e as propostas musicais de cada grupo. As baterias e os carros de som dos grupos de carnaval muitas vezes se chocavam no ambiente sonoro, numa espécie de frenesi coletivo, em que as cores, gestos e sons das batidas de surdos e tamborins se confundiam e se tornavam indistinguíveis.

A Paraíso foi colocada no fechamento do cortejo pela organização do evento. Além dela, apresentaram-se no Brazilica muitos grupos convidados que desfilavam na cidade em quase todos os eventos anuais. A "London School of Samba" também estava presente, assim como o "Rhythms of the City" (um bloco de carnaval de Londres, inspirado no Monobloco, um bloco de embalo carioca de grande expressão); o "Sambatuc" de Paris (bateria de samba); a "Batala" de Liverpool (grupo inspirado no samba reggae do carnaval de Salvador); a "Nottingham School of Samba" (grupo da cidade de mesmo nome); a "Manchester School of Samba" (da cidade homônima); "Arco Íris" (bateria de samba de Cambridge); "Hull Samba" (também da cidade homônima); "Karamba Samba" da cidade de Chester; "Oyá Batucada" (bateria de Birmingham) e mais alguns grupos pequenos que também participavam da procissão.

Mais de uma dezena de grupos de samba, batucada, bateria de percussão de samba ou afroreggae estavam presentes no evento. A maior parte deles era composta por grupos do Reino Unido com poucos anos de atividade, o que demonstrava que existia uma expansão dos circuitos de carnaval e samba brasileiro no país. Os grupos de Londres se destacavam entre os presentes por terem bateria com melhor qualidade

sonora e estarem mais bem ensaiados, com passistas com maior habilidade na dança do samba, além de levarem carros de som para as vozes e os cavaquinhos entoarem os sambas-enredos clássicos do carnaval carioca.

Entre a parte mais alta da cidade e o Centro, havia uma avenida com uma longa ladeira por onde os grupos de carnaval passariam. A descida dos grupos levou muita gente naquele final de tarde para as ruas e fora dos estabelecimentos comerciais. A última parte do percurso foi no Centro da cidade, onde se concentrava a maior parte dos foliões, espremidos nas ruas estreitas e calçadas da área mais antiga da cidade. Ao longo de toda a extensão da avenida, os espectadores se aglomeravam de pé nos limites das calçadas para verem os grupos passarem. Como estávamos em plena Copa do Mundo de futebol, o tema das disputas em campo no Brasil estava em voga no Reino Unido. Os símbolos de Brasil e Inglaterra dominavam os acessórios dos estabelecimentos e o uso de bandeiras, camisetas, enfatizavam as cores dos dois países.

Os grupos que se apresentavam vinham com uma média de cinquenta componentes, quando menores, cerca de trinta pessoas no total. As orquestras de percussão vinham fantasiadas com trajes padronizados em sua ala ou camisetas alusivas ao grupo. Quando o grupo trazia passistas, elas usavam fantasias de destaques multicoloridas, normalmente um biquíni adornado com pedras e paetês, com esplendores na cabeça e nas costas recheadas de plumas e penas, com trajes bastante similares aos que conhecemos no carnaval brasileiro. Algumas passistas de Henrique investiam mais nas suas fantasias próprias, e traziam materiais mais vistosos e luxuosos nas suas confecções, quase sempre encomendados e trazidos do Brasil nas suas viagens ao país.

Não existiam alas fantasiadas entre as agremiações nem mesmo a apresentação de um enredo ou algum tipo de competição entre os grupos, somente alas de baterias e passistas. Essas últimas tinham o papel de atraírem todas as atenções do show, sambando com alguma habilidade para os olhares do público, convidando os espectadores a dançarem e participarem da apresentação, seja batendo palmas, seja apenas admirando a festa. Alguns admiradores da festa à brasileira arriscavam esboçar um requebrado, quase sempre com muita pouca intimidade com o molejo que exigia uma cadência mínima no compasso do ritmo. A maior parte das músicas cantadas pelos grupos que traziam seu carro de som eram sambas-enredos em português, por isso, o público não entendia o conteúdo das letras das canções, exceto quando surgiam os brasileiros que habitavam a cidade. Somente a Liverpool Samba School levou para

avenida um pot-pourri de músicas da extinta banda de rock que ganhou o mundo depois de ser fundada em Liverpool em 1960, “The Beatles”, em inusitadas versões em ritmo de samba em inglês acompanhado por sua bateria.

Mesmo com o aumento da intensidade da chuva, que voltava a cair em intervalos ao longo do percurso, o público não chegou a se afastar completamente das vias urbanas. O cortejo entrou nas ruas estreitas e nos calçadões da cidade num ritmo mais lento dada à maior concentração de público na região central. A Paraíso seguia cantando os sambas-enredos cariocas clássicos de seu show.

No final do percurso, a Paraíso e a Sambatuc de Paris juntaram as suas orquestras percussivas e passaram a tocar em conjunto. A Sambatuc, fundada em 1997, também realizava uma série de intercâmbios com o carnaval brasileiro. Assim como a Paraíso, seus componentes também viajavam ao Rio de Janeiro com alguma frequência e contavam com uma bateria que se assemelhava em sua estrutura, repertório musical e arranjos de percussão aos grupos encontrados no Brasil.

O evento Brazilica não se encerrava com o cortejo dos grupos de carnaval. Estava previsto para logo após os desfiles, no início da noite, o começo dos shows no palco situado numa praça no Centro da cidade, próximo ao ponto final do percurso, a Williamson Square. Alguns djs e cantores brasileiros se apresentariam intercalados com as apresentações de alguns grupos carnavalescos convidados que voltariam a participar do evento, como o caso da Sambatuc naquele ano. As baterias faziam seu show agora em cima do palco, assim como as passistas que realizavam performances apresentadas por locutores que animavam o evento com muita música brasileira, principalmente samba e MPB, e uma grande quantidade de bancas que serviam a bebida brasileira mais procurada naquela ocasião: a caipirinha.

8.3. Os preparativos para o desfile: o guarda roupas e as fantasias de alas da Paraíso

Como o principal evento do calendário anual da Paraíso acontecia somente no final de agosto, o carnaval de Notting Hill, os preparativos para o desfile da agremiação e a mobilização dos sambistas no Reino Unido se davam aproximadamente meio ano depois do período do carnaval brasileiro. Essa longa disjunção entre as datas permitia aos dirigentes da Escola de Samba a confecção de boa parte do seu carnaval, baseada nos seus arranjos organizados com a mão de obra de carnaval do Rio de Janeiro, contratada do outro lado do Oceano Atlântico.

Como já descrevemos no capítulo anterior, os primeiros anos de produção visual da Paraíso não foram fáceis. Sem espaço adequado para a confecção das fantasias e, principalmente, dos carros alegóricos, Henrique fazia quase a totalidade dos figurinos da Escola num ateliê improvisado na sua casa. Os carros alegóricos eram fabricados a céu aberto nos dias anteriores ao desfile. No começo da história da Paraíso, Henrique, Esteves e Richard faziam suas pequenas alegorias embaixo de um viaduto próximo ao percurso do desfile. Com a possibilidade de melhor planejamento devido aos paulatinos aumentos no valor do patrocínio público com o passar dos anos, eles apostaram num crescimento da quantidade de carros alegóricos a serem apresentados e no aperfeiçoamento da fabricação das fantasias do conjunto da Escola de Samba.

A economia estética do espetáculo também estava presente na Escola de Samba, mesmo deslocada do contexto cultural das competições brasileiras. Uma série de arranjos materiais, investimentos de recursos financeiros e adequação do discurso sobre a estética carnavalesca, que tinha como parâmetro as agremiações do carnaval carioca quanto à primazia do visual, vinham à tona para os dirigentes da Paraíso nos processos de produção visuais de seus carnavais. Eles insistiram ao longo dos anos que seus projetos de desfiles de carnaval deveriam priorizar um objetivo fundamental: uma gradual e incessante evolução na qualidade visual do desfile e num incremento quantitativo do número de alas, componentes e elementos plásticos nas alegorias e no aperfeiçoamento das fantasias confeccionadas.

A ideia era de impactar as audiências pelo espetáculo oferecido, principalmente os patrocinadores estatais, e além do mais, obter maior visibilidade nas mídias e vencer as competições do carnaval de Notting Hill, não tão somente na categoria de “samba” (onde somente duas agremiações competiam, e que a Paraíso venciam constantemente), mas na classificação geral do carnaval, vencendo as Masquerades Bands de forma artística caribenha. Essas últimas desenvolveram ao longo dos anos uma rivalidade ainda maior com o carnaval das Escolas de Samba disputando ponto a ponto o resultado geral final do carnaval. O interesse da imprensa e da mídia televisiva sempre presente em Notting Hill também era medido, afinal, muito se especulava sobre qual tipo de grupo poderia oferecer um maior e mais atrativo espetáculo confirmando ou questionando as teses de cada lado sobre sua superioridade artística. A pergunta que voltava à tona em cada carnaval era: quem eram os melhores, os grupos de Escolas de Samba ou os grupos Masquerades Bands?

Henrique e Richard tinham por meta uma evolução estética duradoura com uma preocupação: aperfeiçoar o projeto visual da Escola de Samba em longo prazo, não dando grandes saltos de qualidade e de investimento de um ano para outro. Ao não se envolver num projeto de um desfile arrebatador, a Paraíso evitava o risco de tornar insustentável o seu crescimento. Em poucos anos a agremiação poderia declinar em seu projeto visual, por endividamento ou por incapacidade de acompanhar o investimento concentrado de um ano específico num carnaval posterior. O lema era de crescer gradualmente a cada ano, em número de componentes, tamanho de alegorias e investimento em elementos plásticos e não de forma abrupta. O planejamento anual nas aquisições de novos equipamentos, alugueis de espaços e formas de organizar a confecção de fantasias e alegorias, além das compras de materiais, eram preocupações recorrentes dos gestores.

Henrique pedia auxílio aos amigos da agremiação para a promoção de sua lenta evolução estética, como Rodolfo Manara, brasileiro que trabalhou como dj em Londres e ainda participava do grupo carnavalesco:

“Foi depois de 2005! Depois de 2005 tudo começou a fluir mais. Foi quando a gente começou a pensar em melhorar. A gente criou os carrinhos empurrando. E na época, eu nunca tive muito espaço. Sempre tive uma casa aqui, outra ali. E o Rodolfo sempre teve a casa dele aberta. Eu lembro que um ano eu fiz todas as roupas e pedaços de carro alegórico no quintal na casa do Rodolfo. E aí um dia ele se mudou para o bairro de Mitcham, que é bem longe. Só que era numa casa, e já pintava churrasco. Rodolfo paulista, gosta de um churrasco e de futebol. Então ele nunca largou a Escola. Nunca foi envolvido no Brasil. Mas aqui a gente se apegou, ele tinha a Disco Brasil, eu tinha a Paraíso, a gente se unia para fazer as noites. A gente sempre se deu muito bem. E lá em Mitcham ele tinha uma casa e a irmã dele outra. E ficava um quintal enorme, abandonado, cheio de mato. Uma boa área. E ele falava, Henrique tu pode montar aqui tua Escola de Samba, tuas fantasias. Que aqui tem mais espaço que minha outra casa lá, acho que em Queensway, era lá. Eu falei aqui assim, porra Rodolfo, não vou enganar não. Vou montar uns tripés agora, vou começar. Vou fazer tudo aqui na sua casa. Aí comecei a montar todo o dia. Saía de manhã. Ia eu e meu irmão, o Esteves, tinha gente que entrava dentro do camburão. Eu falava pro Rodolfo, manda comprar o churrasco. Ele ficava fazendo e a gente ficava montando” (Entrevista com Henrique da Silva em 11 de junho de 2014).

A melhoria das condições de fabrico do carnaval foram progredindo de acordo com as possibilidades de investimento da Paraíso nas suas produções artísticas. A infraestrutura física era central na lista de prioridades. Equipamentos de sonorização como caixas de som, microfones, mesas de som, o furgão da agremiação para o transporte de coisas, um guincho para puxar alegorias e espaços de armazenagem de

materiais de carnaval eram necessários para o crescimento. Há dez anos, Henrique conseguiu alugar um grande depósito para muitos dos seus objetos carnavalescos num centro comunitário próximo a Notting Hill.

O “Dalgarno Community Centre” (também conhecido pelo antigo nome, “Seventh Feathers Club”) era a sede de uma associação de moradores no bairro de North Kensington, a menos de um quilômetro da Ladbroke Grove, uma das ruas principais dos cortejos carnavalescos. O local tinha no térreo uma portaria com um salão, uma pequena cozinha de um café e algumas salas. No segundo andar, uma pequena quadra poliesportiva, banheiros e outras salas para as atividades do centro comunitário. Aos fundos da quadra, uma pequena porta trancada por chave dava acesso a uma escada que subia para o sótão. Sem janelas e um pouco escuro, o espaço em forma de “L” era amplo o suficiente para o depósito de muito material de carnaval. Fantasias usadas pela Paraíso em carnavais passados, pedaços de fantasias, sobras de materiais (como pedaços de tecidos, plumas, galões e paetês), pedaços de esplendores, esplendores completos de costas ou de cabeça, placas de acetato, pequenas esculturas de isopor, etc. Muita coisa que se encontrava ali podia ser reciclada. Henrique chamava seu depósito de carnaval durante o ano de “guarda-roupa” da Paraíso.



IMAGEM 57 – O guarda-roupa da Paraíso.



IMAGEM 58 – Fred e os materiais reciclados.

Era grande a quantidade de material que estava disperso e pouco organizado em sacolas, junto a pedaços de coisas de carnaval espalhados nas prateleiras e por todo o chão do ambiente. Nas mesas de fundo, mais materiais, muitas cabeças e esplendores de fantasias colocadas em linhas aproveitando os espaços entre as escoras dos pilares de concreto. Henrique tinha estocado uma quantidade importante de fantasias e adereços, uma boa parte dos carnavais que fizera nos últimos dez anos da Escola de Samba.

Numa manhã, fomos para o guarda-roupa para fazermos uma espécie de extração de materiais que levaríamos mais tarde para o barracão, que ficava a muitos

quilômetros dali. A Paraíso iria reciclar, como procedia em todos os anos, uma parte do material para a confecção dos carros alegóricos e fantasias de alas para o ano de 2014, quando a entidade iria contar no desfile um enredo sobre o chá (“Tea”, o título no original).

Henrique e Fred começaram a mexer nas montanhas de coisas de carnaval, abrir sacolas e separar algumas coisas nas prateleiras sobrecarregadas das paredes laterais. Fred era um dos sambistas da Paraíso que auxiliava Henrique naquele ano na confecção dos quatro carros alegóricos da Escola. A ideia era garimpar, no meio do conjunto enorme de coisas de carnaval, uma lista de materiais, principalmente tipos de tecidos, que estavam em falta no barracão. O garimpo no barracão também tinha o objetivo de promover novas soluções para o projeto estético da Paraíso, a partir da visualização de algum material disponível que poderia ser reutilizado de alguma forma nas fantasias e alegorias. Na mesma lista, Henrique trazia os pedidos de materiais dos ateliês, onde as fantasias da Paraíso estavam sendo produzidas por costureiras e diretoras de alas naquele ano (que vamos descrever em frente).

Com sacos pretos de lixo de tamanho grande encontrados no depósito, íamos colocando tudo o que era sobra de material para uso, separando os pedaços de coisas recicláveis. Henrique programava uma grande limpeza do guarda roupa para depois do carnaval. Ele queria livrar-se daquela grande quantidade de coisas sem uso, abrindo espaço para a entrada de novas fantasias e materiais dos próximos anos. Fred queria que Henrique levasse ao depósito as costureiras das alas, e autorizá-las a “fazerem uma feira”: levarem tudo o que conseguissem carregar para reaproveitamento nos seus ateliês. Mesmo que Henrique quisesse limpar parcialmente o local, ele sabia da fundamental importância do depósito de carnaval para a Paraíso. Era indiscutível o fato de que mesmo se a agremiação perdesse o patrocínio público por algum imprevisto, e ficasse sem recursos financeiros para um desfile, ele conseguiria fazer um novo desfile de carnaval somente reaproveitando os materiais das sobras e das fantasias do seu guarda roupas.

Henrique dizia que tinha muita insegurança ao descartar suas sobras de carnavais. Sempre quando ele agarrava algum pedaço de material para jogá-lo no lixo, ele nos perguntava o que achávamos daquele descarte. “Preferia nem olhar”, ele dizia quando excluía algum pedaço de carnaval, afastando o risco de parar para pensar e, mais uma vez, devolver o material para as prateleiras prevendo um destino para o pedaço de objeto nos próximos desfiles. As pedras de acrílico, os acetatos, as penas e plumagens

eram materiais que ele sempre guardava e destacava entre todo aquele aglomerado, já que intuía que uma hora ou outra iria reutilizá-los.

Havia abundante material dos Jogos Olímpicos de Londres do ano de 2012 por lá. Naquela ocasião, alguns integrantes da Paraíso foram convidados para fazer uma participação no último ato da festa de encerramento do evento no Estádio Olímpico. Quando a cerimônia traria uma performance envolvendo apresentações que representavam a próxima sede do evento, o Rio de Janeiro em 2016, o samba estava incluído no repertório e alguns artistas brasileiros foram convidados a cantar nos últimos momentos das Olimpíadas. A orquestra de percussão que tocava no evento, acompanhando os dançarinos e cantores, era da Paraíso School of Samba em combinação com ritmistas de Escolas de Samba cariocas. Os figurinos do encerramento das Olimpíadas usados pela bateria foram doadas para a Paraíso. Henrique chegou a candidatar a sua agremiação para a confecção dos trajes de toda a parte da festa brasileira, mas a Embaixada do Brasil em Londres, quem ajudou a organizar o ato final da cerimônia de encerramento, elegeu uma empresa italiana para confeccionar as fantasias e figurinos, o que frustrou suas expectativas na época. Ele assegurava que a Escola de Samba em Londres podia fazer melhor e mais barato que a empresa contratada, já que eles tinham a expertise do carnaval brasileiro, e se consideravam “os reis do carnaval” na terra da rainha, o que não justificaria a escolha dos estrangeiros pelos organizadores do evento.

No final daquela manhã, juntamos cerca de quatro sacos grandes de lixo para descarte, e mais algumas sacolas plásticas forradas de materiais que levaríamos para o barracão. Entre o montante de coisas estava um conjunto de plumeiros para Karin, a diretora das assistidas, que iria inserir mais plumas nas fantasias das suas dançarinas; algumas sobras de tecidos para a cobertura e forração das alegorias; além de alguns babados de tule em azul metálico encontrados em fantasias de baianas. Esses pedaços seriam destacados de suas saias rodadas e posteriormente transformados em acabamentos de um carro alegórico na representação das ondas do mar, uma ideia que Fred deu a Henrique.

Daniel Miller (2013) refletia sobre os objetos materiais e seu poder de compor cenários que influenciavam diretamente a vida das pessoas e suas relações sociais. Eles também determinavam o que ocorriam em nossas relações sociais, mesmo sem estarmos completamente conscientes disso. Ao falarmos da produção visual da Paraíso, temos que refletir sobre a vida desses objetos carnavalescos, que formavam o ambiente da

Escola de Samba, e que de certa forma, também contava a sua história, amalgamava sua cultura de carnaval própria ao contexto local. Para o autor, “a cultura vem dos trecos” (p.83), e não necessariamente era apenas o pano de fundo determinado pela ação humana, como queriam os estudos da semiótica.

O antropólogo estudou a indumentária em várias sociedades, entre elas uma etnografia foi realizada em Trinidad e Tobago, uma das ilhas do Caribe ex-colônia britânica, que tinha grande número de descendentes entre os grupos promotores do carnaval de Notting Hill. No carnaval de Trinidad e Tobago, um grande número de foliões tomavam as ruas no começo das noites num festival chamado “Jouvert”. Eles saíam de casa vestidos de demônios e criaturas, outros eram cobertos de lamas ou de chocolate. Mais tarde, vinham as Masquerades Bands, com alta produção visual nas elaboradas e monumentais fantasias individuais.

Miller percebeu pelo seu estudo uma forte dimensão de devoção à vestimenta e à fantasia de carnaval em Trinidad. E nessa valorização das roupas do dia a dia e das performances carnavalescas se sobressaíam a individualidade e a transitoriedade cultuadas nesses momentos rituais. Segundo ele:

“A exportação mais conhecida de Trinidad, o carnaval, cultua essa transitoriedade. Indivíduos despendem semanas, meses, criando fantasias elaboradas e de confecção muito lenta. Mas elas têm que ser descartadas e refeitas anualmente. O que se celebra é o evento, o momento” (p.26).

Ele considerou a ênfase da sociedade trinitária na transitoriedade, a partir de uma sociedade em que as pessoas constantemente debatiam sobre a indumentária e aparência dos outros. Miller não entendia que o culto à superficialidade da roupa era uma categoria de acusação baseada num sintoma de perda de profundidade aliada a uma visão de preocupação inferior, de acordo com o entendimento ocidental de que tudo que falava do mundo exterior e da cultura material eram fadados às noções de falsidade e aparência, em contraposição à profundidade baseada no real, na interioridade e na noção de essência perpetradas pela filosofia ocidental.

Ele queria mostrar que na ilha caribenha havia uma relação com a indumentária diferente de tudo o que se imaginava no mundo ocidental europeu, seu ponto de partida. E por serem adeptos da superficialidade, eles não eram menos preocupados com a interioridade das coisas. Em suma, a busca pela verdade dos trinitários estava na

superfície, e não na profundidade. “Manter as coisas na superfície também significa a liberdade de construir-se e não ser categorizado pela circunstância” (p.29).

Havia uma substancial diferença no conceito de ser entre os trinitários. A supervalorização das roupas e das indumentárias no seu principal ritual social, o carnaval, e principalmente no seu estilo, na sua forma de vestir individualmente, trazia elementos suficientes para o investigador sobre como o investimento nas coisas e na transitoriedade delas promoviam os valores, as reflexões, os estilos de vida e as relações sociais das pessoas no dia a dia. O que não era revelado explicitamente situava-se nas profundezas ocultas e deveria ser socialmente repudiado em Trinidad e Tobago, por poder comportar a mentira e a falsidade sempre pouco aparentes.

Essa cultura das coisas e da aparência baseada na mudança transitória do estado de espírito dos indivíduos no carnaval, baseado na celebração de sua estética corporal e da sua fantasia que recriavam o seu ser, também era a base do nosso entendimento do sucesso conquistado pela Paraíso entre seus componentes, sobretudo os integrantes das suas alas e as suas assistas. Entre seus adeptos, havia em bom número a participação dos *Black British*, indivíduos que se identificavam por seu pertencimento étnico-racial à população negra nascida no país, e que de maneira geral eram descendentes de primeira ou segunda geração de migrantes das ex-colônias do Reino Unido no Caribe. E não só entre a população negra participante da Paraíso, mas também os ingleses brancos e os brasileiros que desenvolviam na cultura material estimulada pelo carnaval um papel considerável e atuante na constituição e determinação de sua identidade individual.

Em 2014 iríamos para o décimo terceiro desfile de carnaval da Paraíso. Nos doze anos anteriores, a confecção das fantasias variou de acordo com a mudança dos seus interesses e seu crescimento gradual. Nos primeiros anos, como vimos, as fantasias de alas eram reformadas depois da doação de Escolas de Samba cariocas e do envio em lotes para a Inglaterra; já as destaques de chão vestiam suas fantasias de fabricação individual. Num segundo momento, Henrique começou a ter desenhos baseados no enredo e as fantasias de alas passaram a ser confeccionadas em ateliês de carnaval do Rio de Janeiro. As fantasias novas embarcavam em lotes para Londres da mesma forma. As destaques produziam suas fantasias individuais, muitas vezes por encomenda nos mesmo ateliês. Ele levava materiais das lojas de carnaval do Rio de Janeiro para a confecção dos trajes das destaques de acordo com os pedidos que recebia, e também para a confecção de suas alegorias. No desfile de 2014, Henrique inauguraria um novo

sistema de confecção de fantasias da agremiação. Dessa vez elas iriam ser produzidas em Londres, em ateliês espalhados pela cidade e em colaboração com um cargo que ele implementou na Escola de Samba: as diretoras de alas que coordenariam os ateliês.

Henrique tentava adaptar na sua agremiação em Londres a forma de organização das alas para desfile muito comum no carnaval carioca nos anos 1970 e 1980, o período em que ele ainda vivia no Brasil. Entendendo que o momento permitia, já que ele considerava que tinha conquistado um público fiel e que havia enraizado o samba e o carnaval como um estilo de vida em solo britânico, principalmente entre os não brasileiros que aderiram à Paraíso, a agremiação poderia dar um passo além na busca por seu aperfeiçoamento.

Ele elegeria, entre os principais apoiadores da Paraíso e os alunos das aulas de samba (os principais interessados em participar dos desfiles), um grupo de pessoas que seria nomeada novamente como “diretores de alas”, mas dessa vez produziriam as próprias fantasias de seu grupo. Algumas passistas, além de participarem da sua ala específica que enfatizava a performance da dança do samba, também organizavam outras alas para desfilar na Escola. O papel do diretor de ala era de organizar uma lista de pessoas para desfilar na Paraíso sob sua coordenação: um grupo com cerca de doze pessoas com a mesma fantasia que deveria ser reproduzida a partir de um protótipo, um modelo fabricado no Rio de Janeiro. Os pagamentos parcelados da fantasia por parte dos componentes também seriam supervisionados por seus líderes. Isso tudo existia nos anos anteriores. O que foi agregado as suas tarefas era a confecção de fantasias que seria de responsabilidade do diretor de ala ou de outras pessoas contratadas com sua gerência.

Seria a primeira vez que os diretores de ala teriam a tarefa de confeccionar as fantasias. No passado, Henrique cobrava um valor por cada fantasia de ala que ele trazia do Rio de Janeiro, mais uma taxa para desfilar na agremiação que ele chamava de “registro”. O preço da fantasia e do registro eram pagos em conjunto num mesmo valor total. Todas as fantasias ficavam sob sua responsabilidade, sobrecarregando a direção da Escola de Samba. Com a divisão do trabalho entre os diretores de ala, Henrique poderia dar atenção a outros segmentos da agremiação, como as apresentações contratadas e a confecção das alegorias no barracão. Além do mais, Henrique dividiria com Alex a tarefa de supervisionar o trabalho dos ateliês montados ou escolhidos por cada diretor de ala.

Com a divisão do trabalho de confecção entre os diretores de ala, Henrique previa o pagamento de um cachê para cada um dos líderes que assumiam a tarefa. Era

uma pequena parte do valor da fantasia a título de estímulo para quem confeccionava. Mas vamos entender o processo em prática com um exemplo do ano de 2014.



IMAGEM 59 – Fantasias da ala das passistas no carnaval de Notting Hill em 2014.

Henrique definiu o enredo da Escola de Samba para 2014 no final do ano anterior, ele falava sobre o chá. Alex desenhou o projeto das fantasias antes dele embarcar para o Brasil. Estavam previstas doze alas para o desfile. Alas como a da bateria, baianas e passistas seguiriam tendo suas fantasias confeccionadas em ateliês cariocas. Ele viajou ao Rio de Janeiro em fevereiro e retornou a Londres com materiais de carnaval e esculturas para alegorias. Na sua bagagem vinham também os protótipos das fantasias das alas, ou seja, os modelos de cada fantasia confeccionados no Brasil.

Na sua maioria, os diretores de alas confeccionariam as fantasias em suas casas com alguns ajudantes. Alguns contratavam costureiras para fabricar parte da confecção. O diretor de ala fazia uma cotação de preço para produzir cada fantasia, e Henrique o estimulava a prever uma pequena margem de lucro como seu pagamento. O preço de cada fantasia variava de acordo com a ala, mas ficava entre cento e cinquenta a duzentas libras pela política de preços adotada pela Escola. Em alguns casos, Henrique estimulou o diretor de ala para baixar o valor da cotação, já que sua preocupação era de chegar a um patamar de preços razoáveis para a atração de pessoas e lotar a ala. No caso de uma cotação muito alta, ele poderia alterar o projeto do protótipo para diminuir o preço, reduzindo materiais mais caros caso necessário.

O interessado em desfilar na Paraíso numa ala procurava um dos diretores e fazia o pagamento do valor para a direção da Escola (Richard administrava o financeiro

da entidade). Dentro desse valor já estava incluso a taxa de registro que ficava retida para o uso Escola de Samba. O registro custava quarenta libras. Supondo que a fantasia estava orçada pelo diretor de ala que a confeccionaria por cento e oitenta libras, o componente interessado pagaria duzentos e vinte libras para a Paraíso. Uma ala com doze fantasias custando esse preço faria uma entrada de caixa para a Paraíso de dois mil, seiscentos e quarenta libras. Richard subtraía o valor pago das doze taxas de registro, no total de quatrocentos e oitenta libras. O valor que sobraria depois dessa retenção seria destinado ao diretor de ala a partir de um cheque da instituição. Nesse caso, ele receberia dois mil cento e sessenta libras.

O valor total recebido pelo diretor de ala era destinado para a compra de materiais em lojas encontradas em Londres e para pagamentos, quando o caso, de sua mão de obra. Os materiais que se sabia de antemão que não seriam encontrados no Reino Unido eram comprados antecipadamente no Brasil. A partir do desenho e do protótipo já era possível ter uma previsão de materiais e de suas quantidades a serem usados. Henrique pedia para Alex colocar nos seus desenhos materiais que ele sabia ser de fácil acesso no Reino Unido, por compra ou reciclagem de seu carnaval.

A Paraíso ainda abria para o diretor de ala seu barracão e seu guarda-roupa (o depósito de materiais em North Kensington). Ele ou ela (normalmente eram mulheres as diretoras) poderia se servir de todo material possível para reciclagem na confecção das fantasias de sua ala, o que muitas vezes era boa parte do que seria usado. No final do processo, o diretor de ala poderia receber como cachê valores que variavam de vinte por cento a cinquenta por cento do valor total recebido por ele. No caso contado acima, o valor que restava para o diretor de ala poderia ficar entre quatrocentos e trinta libras a até cerca de mil libras pelo trabalho.

Henrique sabia que esse dinheiro não pagava com justiça o trabalho envolvido na confecção, mas ele estimulava a produção de fantasias de carnaval pelos diretores de ala os habilitando a fazer para que o carnaval do Reino Unido começasse a se tornar mais autônomo em relação ao carnaval brasileiro. O processo de produção local criaria um circuito de produção de fantasias, habilitaria a Paraíso em longo prazo a ser uma possível fornecedora de mão de obra e de fantasias de carnaval dentro da Europa, além de fomentar um maior vínculo entre os grupos de carnaval e os produtores para o crescimento da cultura carnavalesca do samba no continente. Muito empolgados com o processo de produção visual da Paraíso, Richard e Henrique enxergavam a produção de

fantasias em ateliês no Reino Unido como a abertura de uma nova fase de aprofundamento e multiplicação do carnaval no país.

Seus motivos para mudar a estratégia de produção das fantasias de alas eram importantes. A cada ano que passava, Henrique ficava menos satisfeito com os preços pagos para os ateliês brasileiros, considerados altos, assim como o resultado final das confecções, que ele considerava bem abaixo do desenho inicial devido aos materiais utilizados e a pouca atenção que muitas vezes era dada a uma Escola de Samba da Inglaterra, uma terra considerada pouco versada em carnaval. Aos olhos dos dirigentes da Paraíso muitas fantasias vindas do Brasil eram consideradas bastante distantes em termos de qualidade visual em relação ao acordo feito antes de sua confecção.

No carnaval carioca, as principais Escolas de Samba não organizavam mais sua produção de fantasias de alas para os carnavais a partir dos diretores de ala. Essa forma de organizar o desfile de uma agremiação ficou em voga até meados da década de 1990. Nessa época, esses diretores conseguiam obter grande lucratividade com o preço que cotavam suas fantasias e vendiam para um grande número de interessados, sobretudo para turistas que vinham de fora da cidade. Com o interesse na diminuição das alas comerciais, aquelas que eram vendidas pelos diretores de alas, as Escolas de Samba cariocas voltaram a protagonizar o processo.

No intuito de cobrar maior compromisso e responsabilidade pelos resultados da agremiação, as Escolas de Samba passaram a reforçar suas alas de comunidade. Nessas alas, a Escola de Samba não fazia cobrança em dinheiro por cada fantasia. Ela confeccionava a fantasia em seu próprio barracão e nos ateliês por ela contratados, e a distribuía de acordo com seus critérios de seleção. Normalmente, as fantasias eram doadas para componentes que tinham presença confirmada ao longo dos meses nos ensaios de canto da Escola, onde eram avaliados os quesitos de julgamento que apreciavam o poder de canto das alas da Escola e sua forma de desfilar, com a adequação da ala ao andamento e às regras do desfile, sempre orientados por seus responsáveis, os diretores de harmonia (nos quesitos de avaliação “harmonia” e “evolução”).

As Escolas de Samba do Rio de Janeiro, principalmente do Grupo Especial, priorizavam por ora o resultado da competição carnavalesca, e diminuía o espaço para a lucratividade dos diretores de alas que viram seus cargos serem reduzidos abruptamente ou até serem extintos nas agremiações em que a totalidade de seu corpo de desfile compreendia as chamadas alas de comunidade. Na Paraíso School of Samba,

a proposta e o contexto sociocultural da implementação das direções de alas eram bem distantes das preocupações e interesses do carnaval do Brasil. Por isso, o intuito de sua adaptação significava um claro aprofundamento dos processos de produção plástica da Escola de Samba ao contexto local carnavalesco.

8.4. O barracão da Paraíso: objetos e coisas carnavalescas em processo de confecção

Ao sul da cidade, próximo à estação de metrô de Bermondsey, a poucos quarteirões da “Tower Bridge¹²⁵”, ficava o barracão para a produção plástica-visual da Paraíso School of Samba. O galpão alugado era um espaço instalado num complexo de galpões vizinhos abaixo de um elevador, construído para a passagem dos trilhos de uma linha de trem.

Em meados de 2013 com a confirmação do patrocínio permanente, que daria três anos de financiamento público para a Escola de Samba, Richard e Henrique investiram no aluguel do espaço. Com o barracão, a Paraíso teria espaço para guardar de forma segura seus materiais, e uma infraestrutura mínima para poder trabalhar na confecção de seus carros alegóricos ao longo do ano, sem estar exposta às intempéries climáticas.

O espaço tinha pé direito alto e interior coberto, e apesar de não ter grandes dimensões, tinha um tamanho suficiente dada a demanda da Paraíso por um espaço reservado. A área tinha cerca de oito metros de largura, e era fechada por um portão retrátil de metal; já o seu espaço interno em forma tubular não passava de trinta metros de extensão. No barracão, a agremiação armazenava boa parte de seu patrimônio material destinado à confecção dos quatro carros alegóricos e de seus equipamentos para o desfile.

Os chassis das quatro alegorias a serem confeccionadas ocupavam boa parte do espaço. Desde seu primeiro desfile, a Paraíso se apresentava com pelo menos um carro alegórico de pequenas proporções. Ao longo dos anos, e com os recursos provenientes dos patrocínios públicos, a agremiação passou a aumentar o investimento no seu projeto visual. Os carros alegóricos que utilizavam as caçambas dos “milk floats” como base

¹²⁵ Um dos mais destacados símbolos de Londres, a ponte bascular retrátil sobre o Tâmesa foi inaugurada em 1894 como uma importante ligação para a cidade entre suas margens norte e sul. Suas duas torres são interligadas por plataformas suspensas e medem cerca de duzentos e cinquenta metros de altura. Elas estão abertas aos visitantes numa exposição permanente que conta sua história, que inclui a vista panorâmica das duas faces da cidade observadas do alto do rio.

(os pequenos carros elétricos de entregadores de leite), agora eram carros com chassis em estruturas metálicas montadas.

Richard havia planejado essas estruturas num projeto próprio de engenharia para substituir os carros elétricos de entrega de leite. O “scaffold trailer” era a estrutura de metal encaixado e complementado com rodas de máquinas industriais, que lembrava muito a forma de montagem de um andaime. Para o desfile de 2014, a Paraíso contava com quatro estruturas bases para as alegorias. Elas tinham dimensões distintas. A de maiores proporções atingia cerca de oito metros de comprimento, três de largura, e passava dos cinco metros de altura com a elevação de suas esculturas. Naquele ano, a alegoria de maior proporção e maior impacto da Paraíso no enredo sobre o chá seria o “carro da China”, com duas esculturas de gueixas nos fundos, uma escultura de dragão em frente ao carro, e decoração baseada num telhado côncavo em estilo chinês, leques, luminárias, sombrinhas de bambu e flâmulas com inscrições em mandarim.



IMAGEM 60 – Carro alegórico da China na concentração.

Um carro de proporções médias (três metros de largura, cinco de comprimento e três de altura) seria o “carro do navio”, transportando cargas de chá em caixas do oriente à Inglaterra. Além de dois carros pequenos (de dois metros de largura, três de comprimento e dois de altura). No desfile de 2014, os carros alegóricos de pequenas proporções da Paraíso seriam: o “carro do bule”, que verteria água sobre uma xícara, e que traria uma destaque de alegoria convidada do Rio de Janeiro abrindo o desfile da Escola de Samba; e o “carro da mata”, com apenas um destaque masculino e que traria na sua composição um cenário de floresta, com onça, muito verde e máscaras africanas (uma demanda de Henrique ao sempre trazer motivos míticos afro-brasileiros que

deveriam se encaixar no enredo de forma parcialmente compatível a sua iniciação religiosa no Brasil).

A parte dos fundos do barracão era reservada para os equipamentos de som e geradores de energia elétrica, ferramentas e prateleiras com rolos de materiais de carnaval de todos os tipos, uma pequena cozinha improvisada para esquentar as refeições e fazer cafés e um pequeno banheiro. Para a confecção das fantasias de alas, como as dos assistentes masculinos e femininos, assim como as fantasias dos destaques das alegorias, o espaço do barracão era liberado como ateliê improvisado para os ajustes finais e confecção de parte das peças.

Henrique abria suas mesas e bancadas para componentes e diretores de alas que não tinham espaço próprio para a confecção de carnaval, fazendo com que o barracão da Paraíso se tornasse um ponto de encontro frequente da agremiação no pré-carnaval. Naquele ano, o brasileiro Fred, morador do Reino Unido há anos e parceiro da Escola em muitos carnavais, era o auxiliar regular de Henrique na produção das alegorias. Além dele, outras pessoas se envolveram nas produções do barracão, como Marcelo Oliveira, que confeccionava fantasias de destaques no Rio de Janeiro onde vivia, e chegava a Londres faltando cerca de dez dias para o desfile para a finalização de seu trabalho. Marcelo viveu em Londres no passado e retornava todo o ano do Brasil no período de finalização do carnaval da Escola de Samba britânica, junto a ele vinham mais materiais e fantasias. Marcos Paulo Oliveira, o irmão mais novo de Henrique, também voava do Rio de Janeiro onde vivia para a capital britânica e se somava ao esforço da agremiação de finalizar o seu projeto final alegórico¹²⁶.

Existia na sua parte final do galpão um mezanino no segundo andar, numa plataforma montada pela Paraíso que ficava a poucos metros do teto do ambiente. Por lá ficava um pequeno escritório improvisado com mesas e cadeiras que Richard usava para seus trabalhos administrativos, além de uma grande quantidade de esculturas usadas que eram armazenadas de forma pouco organizada. Muitas esculturas eram valiosas por

¹²⁶ Lembramos que a forma de julgamento do carnaval de Notting Hill não previa a avaliação de quesitos como acontecia no carnaval brasileiro. Não havia nem mesmo obrigatoriedades de apresentação, apenas um número mínimo de componentes na categoria geral das “Large Bands” e na categoria específica de “Samba Schools”, as duas categorias onde competia a Paraíso. Os critérios de julgamento da Associação das Mas Bands de Notting Hill seguiam análises subjetivas sobre a apresentação das fantasias e do grupo, como: beleza, originalidade e criatividade. Por isso, a apresentação de carros alegóricos, assim como de toda a estrutura de organização formal para o desfile (ala, bateria, assistentes, baianas, casal de mestre-sala e porta-bandeira, comissão e frente) eram critérios estabelecidos pela própria Paraíso por tentar seguir a estrutura artística de desfile das Escolas de Samba brasileiras. Ela estava em conformidade com sua proposta de reproduzir em Londres o carnaval carioca da forma completa possível.

serem de tamanhos grandes e estarem em condições razoáveis para reutilização e reforma, pensando naquele e nos próximos carnavais a serem feitos.



IMAGEM 61 – Barracão da Paraíso (visto de cima).



IMAGEM 62 – Esculturas para reforma no barracão da Paraíso.

O barracão da Paraíso mesclava materiais novos e objetos que já passaram por Notting Hill e que tinham seu destino ainda na condição de indefinição, que variava entre o descarte definitivo ou a reciclagem para novos carnavais. Os espaços de armazenagem e depósito de esculturas prontas e avariadas, e os materiais comprados para utilização que se espalhavam em todos os metros do ambiente, transformavam o barracão num lugar aparentemente caótico de materiais em estado de latência para sua

posterior fase de realização provisória, na forma de arte carnavalesca. Eles revelavam um emaranhado de coisas de carnaval que tinham vida própria e que faziam parte de uma cultura carnavalesca adaptada às condições materiais do contexto local.

A confecção das alegorias da Paraíso se dava de forma bastante artesanal, onde os motivos e as peças idealizadas num projeto mental anterior eram no momento da fabricação modificados, alterados e substituídos de acordo com os ponderáveis que se sucediam no ato da tarefa, e com os meios limites que eram utilizados. Como nos carnavais dos Pampas de menor porte (especialmente o de Artigas analisado no capítulo 5), a bricolagem operava de forma contínua no processo de confecção das alegorias da Escola de Samba londrina (Lévi-Strauss, 2005). Henrique usava como parâmetro sua experiência num passado remoto como aprendiz de uma pequena Escola de Samba dos Grupos de Acesso carioca, a Acadêmicos do Engenho da Rainha administrada por Tia Alice. Nessa pequena agremiação ele aprendera a fazer alegorias usando arranjos de técnicas e utilização de materiais de carnaval de forma intuitiva, seguindo as oportunidades contingentes e os resíduos materiais próprios do bricoleur.

A ideia de um mundo vivo das coisas, em que os processos de formação da materialidade nunca se davam em processos fechados que resultavam num produto final, foi trazida por Tim Ingold (2012) para incrementar o debate sobre a cultura material. Os fluxos e as transformações dos materiais eram mais importantes que os estados da matéria. Por isso, o autor fala de coisas, agregados e emaranhados e nunca de objetos, numa crítica direta a autores que defendiam como proposta analítica um mundo onde os processos vitais de transformações e fluidez da materialidade eram reduzidos.

Baseado nos estudos dos filósofos Heidegger e Deleuze, Ingold entendia as coisas contendo um fazer-se incessante, o lugar onde os acontecimentos se entrelaçavam. As coisas vazavam, transbordavam nas superfícies e se transformavam, enquanto os objetos se limitavam a serem materialidades reduzidas a um estado morto que servia apenas à ação das pessoas. Ingold pretendia entender o mundo da matéria em fluxo, onde os materiais eram ativos e sofriam o tempo todo ações do mundo físico a sua volta.

Sua proposta teórico-conceitual de *malha* e de *emaranhado* tentava observar um campo de linhas de força em que as coisas estavam em múltiplas relações físicas enredadas como numa teia de aranha, onde o processo de formação de coisas dependia de um fluxo de materiais eterno que nunca chegava à objetificação final, o tornar-se uma substância definitiva. O mundo era de coisas e de coisificações e não de objetos.

Os processos de formação de coisas que nunca se definiam como objetos finais num fluxo de tempo social concentrado no ritual carnavalesco (o tempo do carnaval), faziam com que as coisas carnavalescas nunca cessassem na sua materialidade a uma forma final prescrita. O barracão da Paraíso se constituía num universo social de carnaval no Reino Unido onde tudo, ou quase tudo, tinha uma forma parcial sempre transitória e em vias de novas modificações pontuais para sua manipulação pelos seus usuários. Como um emaranhado de coisas em vias de transformação, fazendo com que cada alegoria a ser confeccionada se baseasse na improvisação: elas aconteciam na medida em que seu fabrico se desenrolava, sempre em aberto, nunca em definitivo considerando seus usos e desusos em cada ciclo carnavalesco.

Como exemplo, vamos detalhar os processos de fabrico de duas coisas do carnaval em específico, parte de cada agregado alegórico para o desfile no percurso carnavalesco de Notting Hill: a transformação das esculturas das yabás em gueixas, e a fabricação do bule de chá em isopor do primeiro carro alegórico da Escola de Samba.

Em Londres, não existiam escultores de peças específicas para alegorias de carnaval, e uma grande dificuldade em encontrar grandes blocos de isopor, a matéria-prima mais utilizada. A Paraíso tinha duas boas esculturas em fibra de vidro, mais duráveis e de melhor qualidade que as de isopor. Por serem as esculturas de maior dimensão da Escola de Samba, e por ela ser composta por material de difícil confecção na Inglaterra, essas peças eram valorizadas e colocadas quando possível em reciclagem. Foram inúmeras as personagens em que elas se transmutavam a cada ano de desfile. Na sua última forma representativa, as esculturas cumpriam papéis de deusas negras do panteão afro-brasileiro, chamadas por Henrique de “yabás”, as orixás femininas nas religiões de matriz africana (destacadamente, yemanjá e oxum). Com o enredo de 2014 sobre o chá e o interesse de produzir um carro alegórico com motivos orientais, a ideia de Henrique era transformar aquelas duas peças em “gueixas”, as mulheres que celebravam a arte, o canto e a dança e que faziam parte da tradição milenar japonesa.

As duas esculturas tinham cerca de um metro e meio de altura cada, e retratavam o rosto, o busto e os braços de cada figura feminina. O projeto era de instalá-las na parte traseira do carro alegórico de maior proporção da agremiação, utilizando um sistema de barras de ferro laterais retráteis. No dia do desfile, as esculturas instaladas na ponta da estrutura das barras de ferro seriam suspensas fora do barracão, elevando ambas as peças para seis metros de altura do chão. Henrique dizia, orgulhosamente, que seria o carro alegórico mais alto visto em toda história do carnaval do Reino Unido.

Para a transformação das yabás em gueixas primeiro foram cortados das peças os dois braços de cada uma. Eles eram estendidos em diagonal com as palmas das mãos viradas para cima em direção aos céus, trazendo na sua recorrente interpretação uma posição de devoção religiosa, pouco coerente na proposta das gueixas. Os rostos que realçavam as peles negras das esculturas foram cobertos com tecidos em cor branca. Além dos rostos das yabás estarem com rachaduras na pintura pelo transporte e ação do tempo, a ideia era torná-las mais alvas. Como Henrique não havia equipamentos nem mão de obra habilitada a trabalhar com pintura, a cobertura com tecido era um substitutivo a sua carência material. Olhos puxados, sobrancelhas finas e boca em cor vermelha foram confeccionados no rosto da peça com tecidos recortados e paetês.

Os cabelos pretos e enrolados em grandes cachos seriam feitos com pedaços de e.v.a. (etileno vinil acetato), uma espécie de borracha macia e de fácil manuseio vendida em rolos que era muito usada nos barracões e ateliês como matéria-prima para fantasias por ter um custo baixo. No cabelo seriam aplicados alguns adornos em placas de acetato em cor dourada, que Henrique reciclava facilmente de fantasias de anos anteriores. Também seriam aplicados no cabelo de cada gueixa dois longos pedaços de bambu, que simulariam os palitos que prenderiam suas tranças, comuns às figuras nipônicas.



IMAGEM 63 – Escultura da gueixa.

Foram trazidos de uma zona de comércio popular no centro do Rio de Janeiro dois enormes leques com pegadores de madeira. Henrique trabalhou no adereçamento de cada um dos leques, com grandes pedras decorativas, e reforço com rolos de paetês

(lantejoulas em série) para destacar o cabo de madeira, as extremidades e desenhos nos leques que expunham paisagens figurativas orientais. Os leques seriam posicionados cobrindo a extremidade inferior do rosto da cada gueixa, escondendo assim as imperfeições das esculturas na altura do pescoço. Elas seriam cobertas com tecidos com estampas discretas em tonalidades mais escuras e soltas ao corpo, como se fossem quimonos. Esses tecidos seriam estendidos em comprimentos que escondessem as barras de ferro da estrutura que as fixariam na alegoria. Os tecidos ficariam soltos na extremidade, numa condição esvoaçante ao longo do desfile, ressaltando nas figuras as noções sobre leveza e elegância associadas à representação das gueixas japonesas.

A segunda escultura que vamos descrever era um bule de chá em isopor. Estava previsto para vir do Rio de Janeiro com seu irmão Marcos nas semanas do pré-carnaval, num dos lotes enviados por transporte aéreo programado por Henrique, uma escultura de um bule. Ela foi cortada em pedaços pelo escultor que executou o trabalho no Brasil, para ter seus fragmentos encaixados com cola em Londres depois de sua chegada. No aeroporto internacional do Rio de Janeiro, o tamanho das peças de isopor estava acima do permitido para o transporte no regulamento da empresa aérea British Airways (onde a Paraíso conseguia alguns descontos num convênio arranjado anos atrás por Alex). O despacho do lote desejado não foi realizado. A peça teve que ser novamente transportada do aeroporto para o ateliê do fabricante.

O custo do transporte da escultura estava cotado acima do valor planejado por Henrique. A fabricação da peça e a sua matéria-prima custavam menos do que o seu traslado, e o cancelamento de seu não embarque no Brasil a faria custar ainda mais caro para a sua reformatação e novo transporte. Se ela fosse recortada mais vezes, a remontagem da peça seria dificultada na chegada a Londres. O que faria com que ela se parecesse mais com um quebra-cabeça, tendo mais possibilidades de danificações e perdas irreparáveis na montagem. Depois de pensar em alternativas para substituir o bule, uma peça extremamente importante no seu projeto de enredo sobre o chá, Henrique convocou sua equipe de barracão para mais um trabalho improvisado: eles fariam um novo bule, com pedaços de isopor destacados de antigas esculturas sem uso.

O bule de Henrique entraria no primeiro carro alegórico da Escola que traria uma convidada do Rio de Janeiro: Rosi Barretto, destaque da Escola de Samba União da Ilha do Governador, e que chegaria a Londres na semana do desfile. A ideia a ser realizada era instalar no carro alegórico um pequeno motor a óleo, que faria trabalhar um sistema hidráulico. Do bule jorraria água na sua extremidade, por uma mangueira

escondida dentro da peça, para uma xícara instalada na base da alegoria. Um pequeno reservatório estaria escamoteado embaixo da forração do pequeno carro, e com o trabalho do motor, o líquido seria jogado de volta para a mangueira do bule completando o movimento que simularia o chá sendo servido. Acabei incentivando Henrique no dia anterior ao desfile a misturar uma grande quantidade de sachês de chá preto com água quente (que jogamos com um balde para o reservatório de água), para fazer com que a mistura que jorrasse do bule tivesse a coloração e o cheiro aproximados ao máximo da bebida homenageada.

Fred e Henrique passaram a trabalhar, nas últimas semanas para o desfile, na finalização do bule em isopor. O corpo do objeto era mais fácil de ser montado. No barracão, foram coladas camadas de isopor até ser formado um cubo, recortado para dar forma ao corpo da escultura. A alça e a parte frontal do bule eram mais difíceis de serem esculpidos. Os detalhes da confecção que exigiam maior cuidado eram a forração do material com tule e a fixação da alça com cola abrasiva. As duas partes coladas no corpo, o bico e a alça, deveriam ser ajustadas com muito rigor nas extremidades para não correrem o risco de quebrarem ou se romperem no dia do desfile. Alguns palitos de bambu foram enfiados enviesados nas peças de isopor como suporte, um reforço de cartuchos de e.v.a., e mais uma camada de cola foram adicionados às partes mais frágeis na operação.



IMAGEM 64 – O bule da Paraíso.

As três partes do bule em isopor e mais a xícara foram revestidos com tecidos adornados com detalhes dourados e aljofre em tamanho grande (as linhas com pequenas

pedras plásticas em formato de pérolas, vendidas em rolos). Pedacos de vidro foram colados no corpo do objeto como adereços que davam grande brilho. Por fim, as peças foram fixadas em suportes de ferro em frente à alegoria, e as xícaras espalhadas ao redor da pequena plataforma no chassi da mesma. No desfile, o carro do chá cumpriu seu papel de apresentar o enredo da Escola de Samba de forma bastante clara, com o efeito do líquido em movimento, que chamou a atenção das plateias britânicas em conjunto com a destaque única do carro.

A hibridez na produção carnavalesca de uma Escola de Samba no Reino Unido nos permitia conhecer as técnicas de fabrico, os usos de materiais e de soluções com a escassez de recursos que ressaltavam a inventividade e as formas de driblar as restrições que se impunham aos projetos. O saber fazer com os meios limites e a habilidade de trabalhar com a falta de recursos, enfatizando as reciclagens, reformas e substituições por meios próprios, constituíam a tônica dos carnavais das agremiações de samba nos contextos em que o carnaval tinha grandes restrições para sua existência. Henrique resumia a ideia numa sentença: “muitos carnavalescos famosos do Brasil não conseguiriam fazer a Paraíso”, eles teriam que se ajustar às regras das coisas na cultura material de barracão da maior Escola de Samba britânica.

CAPÍTULO 9 – Sambistas no Reino Unido: o samba no pé, as passistas britânicas e o desfile de carnaval

A presença do samba brasileiro no Reino Unido se dava de forma heterogênea e diluída em diferentes manifestações. Existiam grupos e bandas de samba e seus subgêneros variantes, como o pagode e o chorinho, aulas de dança, músicos com repertório ligado à música popular brasileira, “disc jockeys” que estudavam o ritmo (os famosos DJs), e claro, as duas Escolas de Samba existentes na capital londrina. Diversos grupos percussivos (as chamadas batucadas que eram influenciadas pelo gênero) também existiam em dezenas nas cidades do interior do país.

O samba era praticado não só por brasileiros que emigraram em algum momento da vida para aquele país, e que o usavam muitas vezes como bandeira e como referência de identidade cultural mesmo não tendo intimidade com ele nos tempos passados no Brasil, mas também por adeptos britânicos do ritmo e gênero musical. Os novos sambistas se envolveram em algum grupo dentre as manifestações elencadas e passaram a dedicar ao samba parte de suas vidas, nos períodos de lazer e sociabilidade, e nos casos mais avançados, como uma atividade remunerada. O samba como referência da nação brasileira era evidenciado na construção das referências, no reforço dos costumes e hábitos (festas, churrascos, demonstrações de alegria e extravasamento) que estabeleciam os limites e as diferenças da comunidade brasileira às demais, sobretudo às europeias.

Mas o samba, além de demarcar a diferença entre as comunidades nacionais, também estava assentado em valores inclusivos. Os seus adeptos reconheciam o seu potencial de agregação. Sabemos que a cultura popular tem se tornado uma forma dominante na cultura global, dado o poder das indústrias culturais mercantilizáveis onde os fatos culturais penetravam diretamente nos circuitos das tecnologias rápidas dominantes (Hall, 2009). E o samba, mais do que fenômeno de alto poder de penetração e difusão devido a todos os seus potenciais (as dimensões sociais e estéticas se sobrepunham), tinha o poder de agregar as coletividades em seu nome e referência e amalgamar pessoas distintas em identidades e estilos de vida próprios.

Se o mundo contemporâneo era o da individualização em excesso o anseio por identidade e inserção em grupos de diferentes formas e projetos fazia parte da busca por segurança e sentimento de proteção através da sensação de pertencimento, mesmo que

transitórios, na fase avançada da modernidade. As noções de pertencimento e de identidade construídas por coletivos se constituíam nos dias de hoje como ideais que suscitavam uma grande indefinição e eram cercadas de grande ambivalência. Como pensava Bauman (2005):

“A identidade – sejamos claros sobre isso – é um conceito altamente contestado. Sempre que se ouvir essa palavra, pode-se estar certo de que está havendo uma batalha. O campo de batalha é o lar natural da identidade. Ela só vem à luz no tumulto da batalha, e dorme e silencia no momento em que desaparecem os ruídos da refrega. (...) Talvez possa ser conscientemente descartada (e comumente o é, por filósofos em busca de elegância lógica), mas não pode ser eliminada do pensamento, muito menos afastada da experiência humana. A identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação, uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluto a ser devorado.” (p.83-4).

O mesmo autor entendia que estar fixo a uma referência comunal ou apelar para a mobilização de uma identidade engessada não compunha a tônica do mundo moderno atual. Nele, a instabilidade, as negociações simbólicas e a heterogeneidade das formas fugazes associadas às oportunidades que surgiam eram avessas à fixidez, a consolidação de valores e de imobilidade vistas como ameaçadoras e perigosas.

“Para a grande maioria dos habitantes do líquido mundo moderno, atitudes como cuidar da coesão, apegar-se às regras, agir de acordo com os precedentes e manter-se fiel à lógica da continuidade, em vez de flutuar na onda das oportunidades mutáveis e de certa duração, não constituíam opções promissoras” (p.60).

As identificações, os pertencimentos, as identidades viviam um período de dilema e indefinições que deslegitimavam as tentativas grosseiras das manutenções de homogeneidade e uniformidade, como se torna claro na crise em torno dos Estados Nações. O samba, enquanto forma artística cultural, elemento de estabilidade social e de aproximação dos indivíduos por eleição própria, construía pontes entre os seus adeptos independentes de suas outras identificações em outras esferas (nacionalidade, orientação política, classe social, pertencimento étnico). Daí seu poder de superar as distâncias colocadas entre os indivíduos e de optar pelo arrefecimento das diferenças mais marcantes, que obviamente eram existentes.

Nesse capítulo, vamos focar nas pessoas que fizeram história na Paraíso School of Samba e nas suas experiências com o samba e sua vida social no Reino Unido, lugar

distante da gênese e do desenvolvimento histórico desse gênero musical e do estilo de vida criado na sua forma artística mais complexa alcançada no Brasil: as agremiações engajadas nas produções voltadas ao carnaval. Na última seção, encerraremos o último capítulo da tese com uma etnografia do desfile de carnaval do ano de 2015 da Paraíso School of Samba nas ruas de Notting Hill. Os preparativos e o desenrolar do dia mais importante do ano para os sambistas da agremiação serão contados.

9.1. O samba no pé à brasileira: Maitê Oliveira no carnaval em Londres

Maitê Oliveira vivia em Londres há vinte e quatro anos. Quando partiu de Campinas em 1990, seu objetivo era trabalhar com dança no Reino Unido. Em São Paulo, ela se especializara em ballet clássico e participava de um grupo de teatro físico, um tipo de performance corporal ligado a diferentes linguagens do teatro que o aproximava das técnicas da dança. Ao estabelecer um estreito contato com um grupo britânico chamado “Dothan in Dance”, que estava em turnê pelo Brasil naquela época, Maitê se encorajou a se mudar para Londres no intuito de seguir os passos do grupo e se candidatar a uma vaga de trabalho como dançarina.

Ao chegar à capital britânica seus planos foram frustrados. A companhia de dança tinha uma reduzida estrutura institucional e uma capacidade de contratação menor que o esperado. Ela começou a buscar trabalhos em outras frentes para se manter na cidade. A necessidade de cobrir seus custos na Inglaterra era emergencial, pois ela não tinha recursos mínimos para se acomodar no país em médio prazo. Tendo apenas o visto de turista, e sem fluência em inglês, suas chances se reduziam ainda mais com a forte crise econômica no início dos anos 1990, período final de austeridade do final da era do *thatcherismo*. Ela acabou ficando sem trabalho nos primeiros meses.

Maitê procurou por algumas pessoas ligadas ao mundo da dança na cidade, e obtendo algumas informações, contactou um grupo de alunos e professores envolvidos em aulas de samba e de percussão no bairro de Brixton. Três ingleses dessa turma faziam apresentações como meio de arrecadar dinheiro nas ruas da cidade. Eles montavam uma batucada improvisada no entorno do bairro turístico de “Covent Garden” no Centro de Londres. Na primeira vez em que ela assistiu os percussionistas, ela sentiu-se decepcionada com a flagrante pouca habilidade na música que eles produziam, além de perceber que eles recebiam muito pouca gorjeta no momento de

“passar o chapéu”, o ato de convidar o público a depositar alguns trocados como donativo aos artistas.

Ela ofereceu-se ao grupo de percussionistas para participar dos shows como dançarina do grupo, além de passar a ser a responsável pelas rodadas de gorjetas. Juntaram-se aos ingleses dois africanos que tampouco falavam inglês, e que segundo ela, somaram bastante qualidade aos percussionistas locais por terem maior habilidade com os tambores, melhorando assim a qualidade e o ritmo para a performance das dançarinas. O grupo não podia ser classificado como propriamente de samba. Ela fazia algumas coreografias que mesclavam o samba com outros arranjos de movimentos imprecisos misturados a outros gêneros musicais. Juntou-se a ela nas performances uma equatoriana que também havia chegado a Londres e procurava por um trabalho emergencial. Sua companheira fazia algumas coreografias de cumbia, o ritmo mais popular de seu país, sendo que ambas revezavam o posto nas apresentações e nas rodadas de pedidos por gorjeta. As apresentações com o grupo de batucada acabou dando certo por um tempo, as gorjetas aumentaram e Maitê viveu desses shows por quase um ano na cidade.

Foi também nesses primeiros anos que ela começou a dar aulas para viver no país. No “Bar Salsa” (ainda em funcionamento), voltado aos ritmos latinos americanos, ela foi contratada para comandar as sessões de lambada, que era o ritmo brasileiro que mais fazia sucesso naquele tempo. Foi por sua iniciativa que o bar consentiu em dividir sua sessão em dois ritmos, lambada no começo da aula e samba no final. Sua sugestão levava em conta o horário das aulas, sempre um pouco antes do início das festas. Ela argumentava que o samba era uma música mais vibrante e possível de ser dançada individualmente, aumentando assim o clima festivo próprio para a animação dos convivas que chegavam ao bar noturno, o que foi aprovado pela gerência.

Numa das apresentações de rua com o grupo de percussionistas Maitê conheceu um baiano que se transformou em seu principal parceiro e mestre, Edson Bispo. Bispo, um dançarino que chegou a Londres contratado para trabalhar com uma companhia britânica, convidou-a para ingressar numa Escola de Samba à brasileira que existia na cidade: a “Acadêmicos de Madureira” (hoje inexistente). Em 1991, Maitê começou a participar dos ensaios e da preparação para o desfile dessa Escola de Samba. Encontrou por lá brasileiros, alguns dos poucos que viviam em Londres naquela época (a presença brasileira é muito mais expressiva nos dias de hoje na cidade, como vimos

no capítulo anterior). Maitê lembrava que existiam poucos brasileiros que viviam da dança, e o samba era um ritmo muito pouco praticado no Reino Unido naquele tempo.

Edson Bispo era coreógrafo, bailarino e professor de dança. Ele havia chegado a Londres há alguns anos e tinha sido contratado pela companhia britânica devido suas performances em alto nível nas danças populares brasileiras. O dançarino, procurando por uma parceira para a dança nas apresentações em par como a lambada, o frevo e o samba de gafeira, viu em Maitê a possibilidade de solucionar seu problema. A partir desse período, ela começou a se apresentar com Bispo em muitos eventos e a se envolver em quase todos os projetos do bailarino.

Foi Bispo que a levou para a London School of Samba em 1994. Ele havia sido convidado para dar aulas de samba uma vez por semana ao longo do ano para um grupo de interessados ligados à agremiação. Maitê lembrava que naquela época as Escolas de Samba da cidade, como a Acadêmicos de Madureira e a Quilombo, não funcionavam durante o ano. Apenas faltando alguns meses para o carnaval que as direções das agremiações londrinas se reuniam com o interesse de realizar seus ensaios para o carnaval, e iniciar seus trabalhos de produção plástico-visual. Depois do carnaval de Notting Hill as agremiações se desmobilizavam para somente nove meses depois voltarem a atuar. Segundo Maitê, a London foi a Escola de Samba responsável no país por registrar atividades dedicadas ao samba ao longo do ano inteiro na época de Bispo, e não apenas no carnaval.

Foi também Edson Bispo, naquela época, que implementou na London a ideia da realização das aulas de dança de samba com a presença de uma mini-bateria de percussão tocando ao vivo durante as sessões, um formato de aula que mais tarde Henrique iria reproduzir na Paraíso. Ela e Henrique se conheceram num teste para o elenco de um espetáculo de dança que estava em fase de pré-produção por uma companhia britânica. A peça fora produzida para pequenos teatros por todo o país, e tinha como tema as danças folclóricas brasileiras. Maitê e Henrique, assim como Jorginho também participante da Paraíso, passaram no teste e se tornaram colegas de trabalho. A peça rodou pela ilha da Grã Bretanha, sendo apresentada em teatros do interior do país, ficando mais de seis meses em cartaz.

Maitê foi a responsável por levar Henrique para as Escolas de Samba do carnaval de Notting Hill. Na época, ambos montaram um grupo de dança voltado ao samba para apresentações contratadas. Maitê ainda participava na London School of Samba, já era madrinha de bateria da agremiação e estava prestes a substituir Edson

Bispo no cargo de principal professora nas aulas semanais de samba da Escola. Bispo retornou à Bahia depois de ter seu pedido de renovação de visto negado, não retornando mais a viver ao Reino Unido depois de um bom período na Europa.

Maitê lembrava que Henrique tinha certa resistência em participar das Escolas de Samba londrinas. Ela constantemente o convidava a frequentar as agremiações nas quais ela era ligada. Conhecendo a trajetória de vida de Henrique no Brasil, e sua passagem pelas alas de passistas das Escolas de Samba, além do envolvimento de sua família carioca nas quadras e barracões de carnaval, Maitê presumia que Henrique seria um colaborador de grande valia na organização artística da London. Já naquela época a London era administrada por um grupo de ingleses, e os poucos brasileiros que participavam não tinham conhecimento aprofundado sobre a cultura carnavalesca das Escolas de Samba no Brasil. Henrique seria o único a não somente tatear o assunto Escola de Samba, como os brasileiros e ingleses que tentavam com acertos e alguns insucessos reproduzir a fórmula do samba das instituições carnavalescas brasileiras no Reino Unido, como tinha acumulado uma grande quantidade de informações e conhecimentos pessoais sobre o assunto.

Henrique dizia naquele período que não tinha interesse no carnaval britânico, já que estava desenvolvendo outros projetos com a dança e com outras atividades de trabalho. Além do mais, o que existia de Escolas de Samba em Londres lhe parecia bastante incipiente, e de certa forma um arremedo bastante imperfeito daquilo que ele conhecia como carnaval de samba brasileiro. Foi em 1997, depois de alguns convites declinados na última hora, que ele por fim se aproximou da London, e assumiu junto com Maitê e uma equipe os trabalhos de confecção dos carros alegóricos. Desse ano em diante ele só saiu da agremiação para fundar a Paraíso no ano de 2002.

“Eu só senti que a London virou uma Escola de Samba quando o Henrique e o Esteves chegaram”, admitiu Maitê sobre os anos que iriam ocasionar muitas transformações no carnaval dessa Escola de Samba. Nos seus ensaios e desfiles, a London tocava ritmos como o axé, a marchinha de carnaval e músicas brasileiras de diferentes gêneros. A partir da atuação dos irmãos cariocas, a London remontou sua bateria, começou a dividir seu contingente em alas fantasiadas e passou a tocar nas suas apresentações, exclusivamente, os sambas-enredos cariocas.

Em 1997 ela estreou no carnaval carioca desfilando na ala de passistas da Estácio de Sá, posição em que foi avaliada em teste para garantir o posto depois da indicação de Esteves, na época um dos diretores da bateria. Em 1999 ela voltou a morar

no Brasil. Numa apresentação de salsa, ela caiu de mau jeito depois de um movimento frustrado em que era jogada para cima por um dançarino. Com uma perigosa fratura numa das vértebras da coluna, Maitê passou cinco anos no Brasil e conseguiu se recuperar lentamente. Seu substituto como professor das aulas de samba foi Henrique.

Quando ela retornou do Brasil em 2004 a Paraíso School of Samba já existia. Ela nem cogitou a hipótese de voltar a London School of Samba, apesar de ter um convite. Ela chegou nas vésperas do carnaval e passou a participar da Paraíso ativamente, dando aulas de samba e auxiliando Henrique na montagem plástica-visual da Escola. Sem muitos recursos, espaços disponíveis para a montagem de ateliês para o trabalho e sem carros particulares, a Paraíso se virava com a ajuda de muitos apoiadores. Ela, Henrique, Alex e Patrícia Day (uma inglesa que saiu com Henrique da London para a Paraíso, e que era uma das principais apoiadoras da Escola de Samba até hoje) cumpriam uma rotina de muitas viagens de transporte público por dia, levando e trazendo materiais e fantasias, e estabelecendo lugares improvisados para a reforma dos figurinos na casa dos habituais voluntários.



IMAGEM 65 – Maitê Oliveira no Brazil Day 2014 na Trafalgar Square.

Em 2005 ela assumiu a presidência da ala das passistas da Paraíso, cargo instituído por Henrique que nomeava uma líder das dançarinas de samba, que ficava responsável pelas decisões e assuntos relativos à organização da ala. Maitê também foi importante no treinamento das primeiras britânicas que assumiriam cargos de professoras na Paraíso, Martine e Jayeola, que apresentaremos logo mais. A partir de 2012 ela diminuiu sua participação na Escola de Samba, quatro anos depois de seu marido Damien Manning, um dos diretores da bateria da Escola, se afastar parcialmente

da agremiação dada suas desavenças com outro britânico que também compunha o quadro de ritmistas diretores. Maitê deixou o cargo de diretora de assistidas e de comandar as aulas semanais na Escola, sendo substituída pela também paulista Karin, mas continuava acompanhando a Paraíso nos principais eventos e participando ativamente dos seus preparativos no pré-carnaval. Maitê e Damien voltaram a participar regularmente da Escola de Samba em 2015, quando algumas mudanças foram realizadas na bateria, e alguns diretores foram substituídos de seus postos por Henrique.

Maitê sabia que o samba atraía muitas pessoas para a Escola de Samba por uma grande variedade de motivos. Alguns alunos iam para as sessões da Paraíso para se exercitarem, outros para trabalhar com a coordenação do corpo numa dança considerada de difícil execução, outros para encontrar uma atmosfera comunitária cada vez mais rara no cotidiano das pessoas. O samba tinha como principal elemento a agregação das coletividades nas suas múltiplas formas de envolvimento e participação, que Maitê destacava como um fundamento universal, também possível de ser encontrado fora do Brasil e para além dos grupos apenas de brasileiros.

“Eu acho que o samba te dá, principalmente o samba de carnaval que a gente faz aqui, ele te dá oportunidade de participar de várias formas. Às vezes a pessoa não gosta de dançar, mas gosta de tocar. Ah, não gosto de dançar, nem de tocar, mas eu gosto de ficar olhando. Vem e fica olhando. Não gosto de dançar, nem de tocar, nem de ficar olhando. Vou ajudar a fazer um pouco de fantasia, vou ajudar num carro alegórico a fazer alguma coisa. Sempre tem um modo de se encaixar. E acaba virando uma comunidade, não é. Então as pessoas vão se encaixando nesta comunidade e ficam. O ritmo do samba é encantador, e quem se apega a isto, é uma coisa assim que faz bem para a alma e a pessoa se sente bem fazendo. Tem muita gente que não consegue mais viver sem samba nesta terra. É igual no Brasil, no Brasil também tem muita gente que não consegue viver sem samba. Então é legal isto, saber que não é o nosso país, o lugar que a gente nasceu, mas a gente faz parte desta sementinha que foi plantada aqui. Que é uma semente que faz todo mundo ficar bem. O samba te traz alegria, te traz o momento de você estar lá e estar só sambando e curtindo, aquela energia gostosa. Tem gente que vem o ano todo e não desfila também. Também tem pessoas assim, tá aberto a isto. Mas eu acho que a Paraíso, acredito que noventa por cento das pessoas que vêm para aula o ano todo, acaba desfilando. E que é legal isto, é um grande envolvimento na Escola, é um grande sucesso que a Escola tem com todos” (Entrevista com Maitê Oliveira em 20 de novembro de 2014).

Quando da sua chegada em 1990, o carnaval brasileiro era apenas uma parcela ínfima do carnaval de Notting Hill, pouco respeitado pelos organizadores caribenhos dada a sua forma artística distante dos gêneros musicais e das apresentações das comunidades de descendentes das ilhas West Indies. Maitê considerava que o uso do

biquíni com plumagens das brasileiras era um dos motivos de grande constrangimento para os caribenhos que entendiam os figurinos apelativos e muito sensuais.

Sabemos que a alta exposição do corpo no Brasil é um dos usos sociais da estética corporal individual altamente valorizada por homens em mulheres, fato que se exacerba no carnaval. Claro que, a exposição do corpo na cultura brasileira varia de acordo com a região, os costumes e as camadas sociais que estamos analisando. Mesmo assim, por uma série de fatores socioculturais, podemos dizer de forma generalizada que a exposição do corpo no país é um dos traços que torna os brasileiros reconhecidamente exóticos para os estrangeiros. A população de descendentes de caribenhos e suas comunidades carnavalescas, que também exibem seus corpos nas suas manifestações artísticas de forma parcialmente aproximada ao que se assiste no carnaval brasileiro, sentiam-se chocados com os cortes dos figurinos das Escolas de Samba, a sensualidade da dança do samba e o uso do corpo no carnaval da Paraíso, principalmente nos primeiros anos de seu surgimento e o impacto que a agremiação havia causado quando da sua entrada no evento. A altivez, elegância e alta auto estima das passistas nas Escolas de Samba em Londres eram os principais atrativos para a adesão de novas praticantes do samba¹²⁷.

Com o passar do tempo e o crescimento das Escolas de Samba em Londres, a comunidade caribenha passou a não só demonstrar maior respeito pelo samba do Brasil, assim como passou a ser influenciada pela forma artística que mais cresceu nas duas últimas décadas. O uso de plumas e de biquínis, e a participação de caribenhos que se inscreviam anualmente nos quadros da Paraíso, atestavam as trocas e influências que se firmaram entre os tipos de carnavais praticados.

A idealização artística da Paraíso está completamente associada com o paradigma carioca de produção cultural de Escola de Samba. E apesar das adaptações, manejos e alterações incontornáveis para o desfile nas ruas do bairro do carnaval de Londres, a agremiação que levava na sua bandeira a exaltação ao samba brasileiro, conseguia de alguma forma driblar os limites impostos pelo espaço festivo (no traçado do longo e interminável percurso cheio de curvas e obstruções, na falta de arquibancadas e divisórias entre os componentes e o público, na inexistência de um sistema de som compatível, etc.). Como entendia Maitê: “a gente segue bem o que é no Brasil. Só que é o brasileiro dando um jeitinho”, demonstrando o conhecimento das

¹²⁷ Certamente o uso do corpo no carnaval, assim como os desdobramentos da forma artística brasileira no olhar das audiências e no engajamento de sambistas estrangeiros renderiam bons estudos acadêmicos.

estratégias e táticas alternativas lançadas pela agremiação para confeccionar seu carnaval, captando e sendo moldado pelas condições em que ele podia ser feito em Londres.

9.2. O samba como arte intercultural: as trajetórias de vida de Alex e Lisa

Alex Davey chegou a Londres no dia de natal do ano de 1997, dois dias depois de encerrar a sua participação como bailarina numa montagem do espetáculo “Quebra Nozes” que percorreu o Brasil. Ela era natural de São Bernardo do Campo no estado de São Paulo, mas vivia na capital paulista. A arte e a dança sempre orbitaram em torno de seus projetos de trabalho, antes dela deixar o país. Contando até os dias de hoje, ela se dedicara cerca de trinta anos ao ballet clássico e à dança.

Quando de sua partida para a Europa junto com um amigo, ela fazia parte de uma companhia de dança chamada “Cisne Negro”. Com o grupo, ela viajou para apresentações no Japão, participou do festival de dança de Joinville (um dos maiores do Brasil) e conheceu Cuba (com outra companhia chamada “Quartier Latin”). No ano de sua mudança para Londres, ela tinha como objetivo estudar inglês e viver na capital britânica por apenas três meses, exatamente o período que ela tinha de matrícula na escola de idiomas.

Alex não sabia naquele momento que os três meses planejados iriam se tornar muitos anos vivendo na Inglaterra. Para se manter nos primeiros anos, ela trabalhou em cargos de limpeza de bares e escritórios (como “cleaner”), salões de cabeleireiros como lavadora de cabelos, e por fim, em lanchonetes de grandes redes mundiais como o Macdonald’s e a Pizza Hut. Seu nome na certidão de nascimento era Alexandre, e ao sair do Brasil aos vinte e três anos de idade, ela já tinha afirmado sua nova identidade de gênero como uma transexual em busca de sua completa independência financeira e emocional do passado. A conquista de um bom cargo de trabalho e uma suficiente remuneração veio anos depois, assim como o casamento com seu marido que conheceu no Reino Unido.

Em Londres, ela se envolveu com alguns grupos de danças folclóricas brasileiras. Se no Brasil sua dedicação era exclusiva com as danças eruditas, o Reino Unido lhe trouxe a possibilidade de aprender e respeitar os ritmos brasileiros, já que em São Paulo eles não faziam parte de seus interesses. Maracatu, caboclinho, samba, frevo

e lambada. Todas essas danças ela aprendeu com amigos e grupos brasileiros montados na capital britânica para apresentações teatrais e em eventos.

Quando fazia parte da companhia Cisne Negro, Alex desenvolveu um trabalho com figurinos. Desenhava bem e sabia confeccionar parte das peças idealizadas para o guarda roupas do grupo. Na Quartier Latin ela também ocupava o cargo de diretora de figurinos. Sua experiência logo foi utilizada em Londres pelos grupos brasileiros, que passaram a contar com sua habilidade artística. Grupos de dança como o “Acorda Povo” e o “Tropical Brasil” passaram a contratar seu trabalho. Além dos figurinos, Alex montava coreografias e se envolvia na organização e produção dos grupos.

Foi no “Bar Salsa” que Alex encontrou-se pela primeira vez com Maitê, que dava aulas de dança. Ela se referia a Maitê como uma “lenda”, já que naquela época além de professora e dançarina de vários grupos, sua amiga era rainha de bateria da London e falava em nome da dança brasileira em jornais e em programas de televisão.

Quando Alex foi desfilar pela primeira vez no carnaval da London School of Samba, com incentivo de Maitê, ela conheceu Henrique e seu irmão. Passou a investir pesado em fantasias confeccionadas por ela própria a partir do seu primeiro desfile em 1998, o que chamou a atenção dos brasileiros da Escola por conta de sua dedicação na produção e a qualidade dos figurinos. Esteves ainda ocupava o cargo de diretor de bateria da Escola de Samba londrina, e no ano de 2001, eles a surpreenderam com um cargo na agremiação que a deixou extasiada. Ela seria a “boneca da bateria” naquele ano, o último em que os dois irmãos estariam no comando daquela agremiação. Logo após esse ano, Henrique e Esteves romperam com a London e fundaram sua própria Escola de Samba. Alex foi mais uma das componentes que se juntou aos dois irmãos e ingressou na nova agremiação do carnaval de Notting Hill.

No início do projeto da Paraíso, Henrique a convocou para participar como professora de samba nas aulas em Brixton e a convidou a ocupar uma posição de destaque em frente a ala de bateria. Mais tarde, ela passou a desenhar os figurinos da Escola de Samba e exercer o cargo de apresentadora da principal festa do ano da Escola de Samba, a escolha da rainha anual do carnaval da Paraíso, trabalhos em que ela não recebia alguma remuneração. Alex devia a Henrique suas vitórias pessoais em Londres, e se dizia bastante respeitada socialmente, muito em decorrência de seus vínculos com a Escola de Samba e suas posições de destaque no circuito de samba e das danças brasileiras na cidade.

Quando ela chegou para dar aula na Paraíso, as referências da dança na Escola eram Maitê e Henrique. Para Alex, no começo da agremiação os ensaios aulas foram aos poucos sendo estruturados de acordo com cada estilo individual, construindo uma forma de dar aula conforme os conhecimentos e as características de cada professor. Somente ao longo dos anos que a Paraíso conseguiu ter sua cara, seu estilo próprio coletivo em comum, mesmo que nunca tenha escamoteado as diferenças de técnicas de dança e de metodologia de cada professor.

Ela, por exemplo, tinha na dança clássica, principalmente no ballet, sua grande inspiração para os exercícios, com o rigor da respiração, a busca de precisão nos passos e na disciplina que impunha às aprendizes. O ballet, segundo ela, era uma dança muito mais exigente com o praticante, com um nível de concentração e rigidez que ela tomava como lição para reduzir o excesso de descontração e o relaxamento do corpo que o samba proporcionava, mas que devia ser regulado e vigiado com o risco de ser exagerado no seu entendimento.



IMAGEM 66 – Alex Davey (no centro) no desfile da Paraíso em 2014.

Na Paraíso, ela começou a dar aulas para as iniciantes, mas com o tempo, passou a perder sua motivação com os tipos de exercícios repetitivos e pouco eficazes no aprendizado de muitos novatos, dada a pouca habilidade dos novos adeptos. Por isso, suas aulas nos últimos anos se concentraram na criação de coreografias para as alunas do nível avançado, na maior parte delas, as passistas. Como coreógrafa, ela também comandou por alguns anos a comissão de frente da Escola. Ela sentia falta da existência de alguns bailarinos profissionais ou pelo menos um cachê pago para seus componentes.

Isso a impossibilitava de desenvolver um trabalho mais complexo na primeira ala da Escola. Ela comparava seu trabalho com as comissões de frente cariocas que tinham uma estrutura profissional sem chances de serem reproduzidas no Reino Unido. Com um grupo de componentes britânicos, que não conseguiam ensaiar muitas vezes devido suas atividades cotidianas, as comissões de frente da Paraíso nunca conseguiram atingir um patamar por ela desejado. As coreografias eram simples e os componentes não conseguiam superar seus limites, comuns aos bailarinos amadores.

Coreografias e aulas de samba não eram as únicas contribuições de Alex na agremiação de samba londrina. Os desenhos dos figurinos de alas para os desfiles estavam sob sua responsabilidade. Alex estudou em São Paulo arte publicitária, ilustração e apurou suas técnicas artísticas numa escola de desenho. Em Londres, ela trabalhava há alguns anos como designer numa companhia chamada “World Beauty Fitness and Fashion”, na produção de concursos de beleza ligados ao ramo do body building, uma vertente do fisiculturismo atrelado à estética. Nos vinte e cinco eventos que rodavam o mundo da empresa (a maioria nos Estados Unidos, com a final em Las Vegas), Alex pesquisava temas, confeccionava figurinos, auxiliava na produção de cenários e era uma das “stage coach” das passarelas, uma das instrutoras dos desfiles para os candidatos e candidatas do concurso.

Nas competições de body building, Alex conseguia utilizava suas referências estéticas desenvolvidas no carnaval para a produção de figurinos para os participantes e na composição de cenários. Ela utilizava muitos dos materiais correlatos às Escolas de Samba nas suas produções artísticas: plumas, pedrarias, tecidos e arames. A Paraíso era uma das fornecedoras de materiais emergenciais para a sua produção. Henrique abria o barracão e o seu depósito de coisas de carnaval para Alex, quando ela precisava urgentemente encerrar um projeto. Assim, ela considerava a agremiação uma grande parceira na atividade profissional. Da Paraíso, ela não cobrava cachê pelos desenhos.

Como já vimos, nem todas as fantasias de alas que desfilavam na Paraíso eram inéditas. Nos primeiros anos da Escola de Samba, a reciclagem de fantasias doadas por agremiações cariocas, transportadas em lotes para Londres, compreendia quase todo o projeto plástico-visual da Escola junto com as esculturas a serem reformadas. Com as melhores condições financeiras da Escola após o ano de 2005, resultado da aprovação de mais vantajosos patrocínios públicos anuais, Henrique convidou Alex para desenhar os figurinos das alas pela primeira vez. Os desenhos eram levados para alguns ateliês cariocas reproduzirem a quantidade de fantasias inéditas padronizadas necessárias para

cada grupo de desfilantes (entre dez a doze componentes desfilavam em cada ala em média).

Para o carnaval de 2014, a proposta promovida por Henrique alterou o trabalho de Alex. A partir desse ano, a ideia era de fazer apenas os modelos das fantasias de alas no Rio de Janeiro, deixando a reprodução do número de fantasias desejadas para cada ala por conta da confecção das diretoras de cada um desses grupos em Londres. Os desenhos dos protótipos seguiam sendo riscados a lápis e finalizados com uma pintura rápida por Alex, mas com a mudança de tática da agremiação, ela deveria antes disso discutir com Henrique o acúmulo de materiais que a Paraíso tinha em seus depósitos, dando preferência para aqueles que existiam em grande quantidade nos desenhos.

Assim, Henrique passava uma lista de tecidos, cores, adereços ou plumagens que existiam em abundância para o uso ou a reciclagem nos locais de armazenamento de coisas de carnaval da Escola. Alex, a partir dessas informações, começava a esboçar seus desenhos com duas preocupações: atender no projeto visual o enredo da Escola proposto para aquele ano, que deveria ser de fácil interpretação na leitura das fantasias, o que era sempre exigido; e a larga utilização de materiais que a Paraíso já tinha adquirido ou estava por reciclar, diminuindo assim o orçamento de gastos da Escola de Samba em compra de novos materiais. A maior parte dos materiais era adquirida no Brasil quando uma comitiva da Paraíso desembarcava no aeroporto internacional Tom Jobim, o Galeão, no mês de janeiro.

Os motivos sugeridos por Alex para a mudança de estratégia de confecção das alas da Escola de Samba iam além de uma redução dos custos. Alex considerava que a Paraíso pagava valores relativamente caros para os ateliês cariocas, e muitos deles entregavam fantasias que não condiziam com o valor investido. Pelo fato de ser um carnaval realizado longe do Rio de Janeiro, havia dificuldade de pedir alterações no projeto e de acompanhar o processo de fabrico da encomenda com maior atenção. Outro fato era que os ateliês contratados confeccionavam as fantasias da Paraíso nos mesmos meses em que estavam sobrecarregados de trabalho para as grandes Escolas de Samba cariocas. Entre os meses de janeiro e fevereiro era o período que Henrique ficava no Brasil, deixando assim a Paraíso no último lugar da fila na escala das prioridades, mesmo com o pagamento sendo adiantado para a produção dos figurinos.

“Tudo que vem do Brasil vem meio assim, tem que alterar alguma coisa¹²⁸”, ela atestava. As reformas de fantasias inéditas que vinham do Brasil já eram de costume na agremiação, que sempre tinha que aprimorar os modelos para obterem o resultado esperado, o que frustrava os componentes que pagavam pelo figurino ao verem o desenho anteriormente e terem uma fantasia um pouco diferente em mãos no recebimento. Os resultados negativos da produção de fantasias em ateliês cariocas foram se somando nos últimos anos até uma decepção incontornável: uma das costureiras proprietária de um ateliê no Brasil enviou a Londres fantasias que não respeitaram o desenho de Alex, alterando formas e substituindo adereços desejados sem autorização prévia, e o que era pior, mudando algumas cores de tecidos e tipos de plumagens das fantasias.

Em 2014, a solução passou a ser fomentar o surgimento de ateliês e pessoas disponíveis para começarem a produzir fantasias na Inglaterra. Uma fórmula inédita de Alex e Henrique, numa aposta que tentava estabelecer a afirmação de um circuito de produção estético-visual de Escola de Samba em solo britânico, estimulando o fortalecimento do circuito europeu de trocas carnavalescas pensadas para um futuro próximo. As armações em arame dos esplendores das fantasias seguiam sendo montadas no Brasil, pois não havia mão de obra em Londres para esse tipo trabalho. Alguns ateliês em Londres, organizados por diretoras de alas, pegaram mais de um conjunto de fantasias para serem desenvolvidas. Para Alex, o processo tinha tudo para se firmar nos próximos anos. A supervisão do trabalho com as fantasias, a discussão sobre as alterações nos desenhos e o grande engajamento das diretoras de ala, facilitariam o seu trabalho e poderiam dar um retorno com maior qualidade e menor custo para a Escola de Samba.

Algumas fantasias de alas específicas ainda seguiriam sendo adquiridas no Brasil, confeccionadas nos ateliês ou doadas para serem reformadas em Londres: eram os casos da ala da baianas, bateria e o casal de mestre-sala e porta-bandeira. Nos doze anos de Paraíso, dois mestres salas brasileiros ocuparam o cargo de acompanhar a porta-bandeira nas apresentações e desfiles: nos primeiros anos, Fred do Salgueiro (em 2014 um dos trabalhadores de barracão e colaboradores da Escola); e, posteriormente, Jéferson Oliveira que ocupa atualmente o cargo (apresentado no capítulo anterior).

¹²⁸ Entrevista com Alex Davey em 12 de fevereiro de 2015.

Como porta-bandeira da agremiação por doze anos, e que faria sua despedida no posto no carnaval de 2014, a Paraíso só teve uma destaque: Lisa Elwart, uma italiana que residia em Londres há vinte e seis anos e nunca tinha viajado ao Brasil.

Lisa começou a dançar samba no “Bar Salsa”, nas sessões que Maitê e Henrique comandavam. Sua aproximação do ritmo brasileiro a levou até a London School of Samba na época, seguindo o convite de seus professores de dança em 1996. No primeiro ano, ela ingressou na ala das passistas e desfilou por quatro anos em Notting Hill nessa posição. No ano 2000, a London ficou sem porta-bandeira. Henrique procurou entre suas alunas uma menina que aceitasse o desafio de aprender o bailado que esse posto exigia, o que demandaria tempo e muita dedicação da escolhida. A dança da porta-bandeira era muito desconhecida entre os sambistas londrinos. Existiam poucas mulheres interessadas em cumprir essa difícil função dentro da agremiação. Lisa aceitou a oferta de Henrique, e naquele mesmo ano, ela estreou em Notting Hill como porta-bandeira da London School of Samba.

Com a fundação da Paraíso em 2002, Lisa foi mais uma das componentes da London que acabou trocando de Escola para acompanhar o novo projeto de Henrique e Esteves. Foram três anos dedicados ao posto na Escola de Samba anterior. Na Paraíso, ela foi a única porta-bandeira no cargo desde a sua fundação até o carnaval de 2014, quando ela se despediu do grupo e da cidade, já que estava de mudanças para os Estados Unidos.

O começo da sua carreira como porta-bandeira foi cheia de percalços. Quando aceitou o convite de Henrique, Lisa não sabia bem ao certo o que a porta-bandeira fazia. Apesar de ter assistido performances das porta-bandeiras anteriores em Londres, ela não tinha o menor conhecimento dos passos, coreografias e da função que ela deveria cumprir no desfile. Seu único conhecimento da função era de que deveria apresentar e guardar a bandeira da agremiação, o símbolo máximo da entidade.

Antes de seu primeiro ano em Notting Hill, Lisa se encontrava com alguma regularidade com Henrique para algumas aulas informais sobre o seu cargo. Henrique teve o trabalho de lhe explicar com minúcia os significados da posição de destaque da porta-bandeira, a simbologia, o que elas faziam, a diferença de sua fantasia para as demais, além de uma breve história das porta-bandeiras no carnaval carioca. Lisa aprendeu que a porta-bandeira representava o espírito da Escola de Samba. Ela deveria apresentar a bandeira da agremiação com elegância, alegria, cortesia e desenvoltura, os principais requisitos exigidos para o posto.

Sem existir a possibilidade de encontrar pessoas aptas para lhe dar aulas em Londres, a solução mais acessível encontrada por Lisa foi a de mergulhar nos vídeos espalhados em canais da internet. Lisa afirmava que passara horas noturnas depois do trabalho em sua casa assistindo a vídeos do carnaval carioca, em que alguns casais de mestre-sala e porta-bandeira se apresentavam no sambódromo, davam aulas dos passos e coreografias ou gravavam seus ensaios para postarem na rede mundial de computadores.

Sua habilidade em língua portuguesa, que era bastante precária naquela época, foi avançando na medida em que ela entrava em contato com os vídeos e os sambas-enredos que passaram a fazer parte de seu cotidiano. Nos ensaios aulas da Paraíso, Lisa buscava executar com Henrique alguns passos que aprendera nos exercícios solitários após suas investigações virtuais. Ele, mesmo não sendo um especialista no posto de mestre-sala, dava alguns conselhos e fazia algumas correções. Em algumas apresentações da London e no início da Paraíso, Henrique chegou a dançar em par com Lisa, cumprindo assim o papel do mestre-sala enquanto ele não conseguia encontrar algum candidato específico para o ofício.

Mesmo sem par, Lisa seguia aprendendo a ser uma porta-bandeira, e quando não existia mestre-sala disponível, ela se apresentava sozinha. Sabendo que a maior parte das plateias britânicas não compreendiam a função por ela desempenhada e a obrigatoriedade de ter um mestre-sala como parceiro, ela não se constrangia a se apresentar sem um par. Seu posto de porta-bandeira a exigia mais do que a dança e a apresentação da bandeira, elemento simbólico considerado sagrado para os iniciados no samba. Ela frequentemente dava explicações sobre seu posto, tentando ensinar para aqueles que a questionavam nos eventos qual era seu papel na agremiação. Lisa dizia que muitos britânicos a confundiam com uma “baiana” de carnaval, pela saia rodada e pelas referências que conheciam dos desfiles brasileiros. Mesmo as comunidades caribenhas que tinham ampla participação no carnaval não conheciam a especificidade da bandeira de agremiação. As Masquerades Bands não portavam emblemas próprias, estandartes ou insígnias, apenas bandeiras de seus países de origem nos desfiles, misturando assim seus grupos às nacionalidades referências, o que era diferente das Escolas de Samba e seus símbolos próprios.

Num dos anos que estava na London School of Samba, Lisa teve a oportunidade de assistir pela primeira vez no Reino Unido um casal de mestre-sala e porta-bandeira do carnaval carioca. Fabrício Pires e Cristiane Caldas formaram o

primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira da Mocidade Independente de Padre Miguel nos anos de 2010 e 2011. Eles foram levados para Londres para algumas apresentações pela agremiação londrina. Naquela oportunidade, Lisa trocou alguns conhecimentos e aprendeu alguns passos e coreografias com Cristiane. A porta-bandeira carioca se colocou à disposição no curto período que estava na cidade para trocar algumas informações com Lisa, que buscava seu aperfeiçoamento no posto.

Lisa seguia atenta às coreografias de duas porta-bandeiras cariocas que eram suas principais referências: Lucinha Nobre e Selminha Sorriso. Lisa não negava sua explícita adaptação de parte das coreografias montadas pelas duas profissionais do samba, todas elas tiradas de vídeos da internet. Com Jéferson, seu mais recente parceiro na Paraíso, ela conseguiu encontrar um mestre-sala que consentisse em ensaiar em conjunto, criando alguns passos para o desfile de Notting Hill e aumentando a quantidade de exercícios coreografados nas semanas anteriores ao evento.

Ela considerava que os postos de mestre-sala e porta-bandeira nas Escolas de Samba europeias eram difíceis de serem preenchidos, muito diferente do crescente interesse de estrangeiros por postos na bateria e na ala de assistentes. Primeiro pelo pouco conhecimento e a especificidade da função, o que fazia com que as assistentes tivessem maior visibilidade e fossem consideradas mais atrativas para o espectador e para as candidatas aos postos. Depois pela dificuldade do bailado específico do casal, que se configurava numa dança bastante singular e com técnicas complexas que demandavam muitos ensaios e exercícios. A alta responsabilidade do posto, já que a porta-bandeira deveria estar sempre disponível para os compromissos da Escola, e a diferença dos trajes, a porta-bandeira carregava muito peso na sua fantasia em relação às destaques, eram outros motivos apontados por ela que faziam com que as candidatas se tornassem ainda mais escassas.

Uma razão apontada na sua dificuldade em alcançar um nível de performance que poderia ser considerado próximo em relação ao carnaval brasileiro era a sua indisponibilidade para ensaios. Cumprindo longas jornadas de trabalho semanais, Lisa não conseguia se dedicar como queria a sua função na Paraíso. Ela não recebia cachês regulares para dançar na Escola de Samba, e os poucos eventos que ela recebia algum retorno financeiro não cobria o investimento que ela fazia nas suas horas livres dedicadas à agremiação.



IMAGEM 67 – Lisa Elwart nos preparativos para o desfile de 2014.

A sua primeira ida ao Rio de Janeiro foi por muitas vezes prorrogada, e acabou nunca acontecendo. Por suas limitações financeiras ou dificuldades em tirar férias nos trabalhos que teve ao longo dos anos, Lisa dizia que um de seus grandes desejos, conhecer a Marquês de Sapucaí em dia de desfiles, era sempre deixado para depois. Depois de dezesseis anos carregando as bandeiras das agremiações londrinas, ela reconhecia que estava cansada do exercício de seu posto, mas se dizia orgulhosa em ter realizado centenas de eventos e apresentações com a Paraíso, não somente em Londres mas em dezenas de cidade do interior do país, em alguns países do continente europeu e até mesmo no Qatar (em 2002, a Paraíso viajou com uma comitiva para o país do Oriente Médio para uma única apresentação).

Suas maiores vitórias podiam ser contadas nos grandes laços de amizade e companheirismo que ela teve na Paraíso (ela dizia que pelo menos a metade de suas relações de amizade se davam no mundo do samba da cidade), além das festas e das apresentações que ela trazia na lembrança. Sua longa dedicação à Paraíso poderia ser descrita no seu ritual particular em sua casa, na noite anterior ao carnaval de Notting Hill. Acreditando absorver todas as energias positivas da agremiação e tentando capturá-las numa conexão muito estreita com o objeto considerado sagrado, que ela carregaria e faria flutuar entre as ruas estreitas do percurso do desfile, Lisa dormia completamente enrolada na bandeira da Paraíso na noite preparatória ao desfile.

“O espírito da Escola”, como ela chamava a bandeira, que ficou sob os seus cuidados durante os treze anos de sua passagem pela Paraíso, foi a ela presenteada por

Henrique na sua festa de despedida da agremiação e de Londres. Nos Estados Unidos, Lisa entendia que as épocas de carnaval de Notting Hill nos próximos anos deverão ser vividas por ela com um sentimento de orgulho e nostalgia pelos tempos de seu reinado exclusivo nas ruas e palcos da Grã Bretanha.

9.3. De alunas a professoras: Jayeola, Martine e o samba entre as britânicas

Duas britânicas foram essenciais para a formação do primeiro grupo de passistas não brasileiras da Paraíso: Jayeola Disu e Martine Henry. Ambas eram do time de antigas adeptas da agremiação a quem Henrique devotava grande confiança. Elas presidiam alas no desfile e foram as primeiras britânicas a se tornarem professoras nas aulas de samba para os primeiros níveis de aprendizado.

Jayeola começou a dançar na infância. Numa casa onde a música alegrava a maior parte dos momentos de lazer da família, as aulas de ballet aos cinco anos de idade serviram para que seus primeiros passos fossem dados numa academia formal de dança. Ela deixou o Reino Unido aos sete anos de idade e foi morar no país de nascimento de seus pais, a Nigéria. Voltou do país africano na adolescência, e em Londres voltou às aulas de dança, dessa vez envolvendo-se com grupos de dançarinos de funk, soul e black music. Suas primeiras apresentações foram feitas nas ruas da cidade, onde ela conseguia juntar suas primeiras gorjetas para investir no que mais gostava: aprender a dançar novos ritmos.

A necessidade de arrumar trabalho e as aulas regulares da faculdade acabaram por reduzir sua disponibilidade de tempo para participar de grupos de dança. Aos trinta e dois anos de idade, depois de um longo intervalo distante do que mais gostava, ela voltou a priorizar seu desejo prorrogado de aprender a dançar novos gêneros musicais. Foi no “Bar Salsa” em Londres que ela começou a se envolver com música latina americana. Através de uma amiga de sua universidade, ela conheceu alguns bailes de salsa cubana e passou a frequentá-los.

Jayeola tinha como reminiscência de sua infância uma música brasileira específica que seu pai ouvia repetidamente em sua casa. Foi com dez anos de idade que ela ouviu “The Girl From Ipanema¹²⁹”, pela primeira vez, e encantou-se com um gênero musical até então desconhecido. Foi com muita euforia pelo que escutava, com a batida

¹²⁹ “The Girl from Ipanema” se trata versão em inglês traduzida por Norman Gimbel da música “Garota de Ipanema” de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Lançada em 1964, a música teve grande repercussão internacional sendo um dos maiores sucessos da música brasileira de todos os tempos.

oscilante da percussão e a voz baixa e melodiosa do cantor, que ela borbulhava em dúvidas antes de pedir uma valiosa informação para seu pai: da onde vinha aquele ritmo? A partir daquele momento ela começou a prestar mais atenção quando ficava sabendo que alguma música tocada era brasileira. Ela passou a gostar não tão somente do gênero bossa nova, mas de todos os outros gêneros musicais que vinham daquele país, e que vieram a fazer parte de seu gosto pessoal e de seu repertório musical. Ela gostava de quase tudo que vinha do Brasil para os seus ouvidos.

Os ritmos brasileiros foram mais bem conhecidos por ela quando de seu reinício na prática da dança. Axé, pagode, e principalmente um ritmo que fazia muito sucesso na cidade desde o começo dos anos 1990, a lambada. Jayeola viajou mais de uma vez para o nordeste do Brasil nos anos em que se tornou uma dançarina de lambada, no início dos anos 2000. Seu envolvimento com as aulas de lambada a fizeram conhecer alguns brasileiros que praticavam outras modalidades de dança, e foi uma delas que a chamou a atenção desde seu primeiro contato, o samba. Ela ingressou nas aulas de samba por uma professora, chamada Mariana, que tinha sessões em alguns grupos na cidade e na London School of Samba.

Ela passou a substituir aos poucos os passos da lambada pelo samba. Ela tinha alguns motivos: além da necessidade de um par para a dança da lambada (praticada sempre em dupla) o que limitava sua autonomia para a prática da dança, o samba começava a crescer em Londres, aumentando o número de praticantes, professores e grupos interessados na modalidade. O desafio do passo básico do samba, a rapidez e técnica do corpo modelado no ritmo sincopado, também a encorajavam a superar seus limites.

Seu interesse pelo samba só aumentava com o passar dos anos. Através das aulas de samba, Mariana a convidou para um projeto que tinha naquele ano: participar do carnaval de Notting Hill. Sua professora começou a alistar um grupo interessado naquela apresentação nas suas aulas. Montou uma coreografia em doze semanas e pediu auxílio para as suas alunas na confecção de uma fantasia. Jayeola aceitou o convite, o que seria sua estreia no carnaval de Notting Hill como participante da festa. Como observadora, ela já havia estado com sua família em poucas ocasiões da festa no passado, e dizia que os ritmos caribenhos que eram dançados no evento não despertavam seu interesse. Por isso, nunca havia tido alguma participação em um grupo de carnaval, dado seu desinteresse pelas formas artísticas caribenhas.

Jayeola chegou ao centro comunitário em North Kensington no dia e hora marcados pela sua professora. Ao chegar ao local, deparou-se com muita gente desconhecida fantasiada, uma grande agitação de pré-carnaval e um clima de mobilização que lhe causou surpresa. Ao encontrar com seu grupo, ela descobriu detalhes sobre sua participação no carnaval de Notting Hill. O projeto que ela havia aderido estava inserido dentro de outro projeto maior de carnaval. Uma Escola de Samba faria seu desfile de estreia em Londres, e o grupo de Mariana seria a “comissão de frente”, um tipo de ala que ela nunca tinha ouvido falar. As fantasias do grupo traziam nas mangas bandeirolas com letras do alfabeto, que conforme a figura coreográfica seriam apresentadas duas palavras ao longo do trajeto do desfile em alguns momentos: “Samba” e “Paraíso”. As palavras se revelariam na abertura das mangas direita e esquerda na formação sequencial das componentes. Tudo havia sido ensaiado, mas sem as letras.

Foi no dia da apresentação que Jayeola percebeu que seu grupo estaria participando da festa conjuntamente a uma Escola de Samba chamada Paraíso School of Samba. Ela conhecia vagamente as Escolas de Samba cariocas por informações que ela obtinha na mídia e na internet. Seu interesse pelo samba brasileiro se tornou ainda mais forte depois dessa experiência que ela definiu como essencial para seus interesses nos anos que se seguiriam.

Depois do seu desfile em 2002 na comissão de frente da Paraíso, Jayeola decidiu aprimorar sua habilidade no ritmo brasileiro e passou a frequentar as aulas de Henrique pela agremiação. Primeiro no bairro de Covent Garden, depois em Brixton, quando ela e Amanda Peck foram as duas primeiras alunas da Escola de Samba que tentava se consolidar em Londres. O desenvolvimento de sua habilidade no samba se deu com Maitê e Alex que também foram suas professoras nos primeiros anos.

No segundo ano, ela começou a participar do grupo mais ativamente. Já nessa época, ela foi delegada a organizar grupos de componentes que queriam desfilar em alas da Escola. Ela selecionava interessados em comprar fantasias, cuidava dos pagamentos e auxiliava na montagem das coreografias dos grupos. Ela foi fundadora de uma das primeiras alas da agremiação, a “ala Carioquinha”. Em 2003 e 2005, ela desfilou na ala de passistas da Paraíso. O ano de 2004 foi o único que ela não se envolveu no desfile da Escola de Samba, preferindo ficar de fora para assistir a Paraíso como espectadora nas calçadas de Notting Hill. Um ano depois ela se tornou a presidente da ala das passistas no carnaval de 2006. Sua atuação como uma das mais importantes organizadoras de alas

para o desfile da Paraíso seguia até os dias de hoje. Em 2008 ela fundou a “ala Arengueiros”, presidida e coreografada no carnaval de 2014 por ela mesmo.

Um dos fatos mais marcantes de sua participação nos carnavais se deu no ano de 2008. Pela primeira vez Jayeola atravessou o Atlântico e desembarcou no Rio de Janeiro faltando duas semanas para o carnaval. Ela se somou a um grupo de passistas e ritmistas da Paraíso que foram assistir pela primeira vez aos ensaios e desfiles do carnaval carioca. Com os contatos de Henrique e Esteves na Estácio de Sá, o grupo foi recebido em alguns ensaios da Escola de Samba, e ingressaram numa ala fantasiada no desfile de carnaval daquele ano. A Estácio disputava o Grupo de Acesso naquela oportunidade.

As passistas britânicas se deslumbraram com os sambistas da Estácio. Jayeola estava interessada em assistir com os próprios olhos a performance dos passistas brasileiros, sobretudo os passos do samba na modalidade livre e sem intervenções coreográficas, o que no Brasil era chamado de “samba no pé” e que ela chamava de “freestyle”. O requinte das fantasias, o ritmo da bateria, as passistas, o requinte dos figurinos e das alegorias e a grandiosidade do espetáculo que uma Escola de Samba proporcionava no Brasil lhe causou grande comoção na sua estreia na Sapucaí.



IMAGEM 68 – Jayola Disu (à direita) em frente à bateria da Paraíso no desfile em Notting Hill de 2014.

Ela voltou a Londres ainda mais interessada em aprimorar a sua dança e mais engajada com o projeto da Paraíso, que segundo ela, não tinha precedentes no Reino Unido. A Paraíso lhe proporcionava uma atmosfera mais próxima possível ao que ela havia vivido no Rio de Janeiro, e ela devotava a Henrique os esforços de reproduzir em

solo britânico uma agremiação com a forma artística cultural coerente ao fenômeno das Escolas de Samba brasileiras. Ela admitia que uma Escola de Samba no Brasil não era a mesma coisa daquilo que eles de certa forma tinham criado em solo britânico. Para ela seria impossível chegar ao mesmo patamar daquilo que era feito no Brasil em termos de dança de samba e de espetáculo carnavalesco. “O objetivo da Paraíso é fazer uma experiência do samba do Rio de Janeiro em Londres. E nós nos esforçamos muito para que o sabor do carnaval carioca seja sentido pelas pessoas na cidade” (Entrevista com Jayeola Disu em 7 de dezembro de 2014).

No ano de 2006, Jayeola havia começado a dar aulas de samba para os grupos de iniciantes da Paraíso. As aulas com os professores brasileiros e sua aplicação constante no aprimoramento de sua dança a faziam avançar com extrema rapidez. Para ela, sua performance na dança se elevava proporcionalmente à quantidade de horas que ela dedicava para o samba semanalmente. Seu envolvimento com a organização da agremiação nos preparativos para o carnaval aumentava a cada ano.

Em 2014, ela começou a confeccionar as fantasias de sua ala. O desenho era proposto por Alex, e o protótipo vinha do Brasil, assim como parte dos materiais comprados para a confecção. Ela improvisava um espaço na sua casa como ateliê, e remunerava algumas ajudantes para a costura e aplicação de adereços. A coordenação da equipe era feita por ela, e quando ela tinha dúvidas nas técnicas de montagem de fantasias a direção artística da Escola de Samba a socorria. Além de fantasias de suas alas, ela confeccionava sua própria fantasia de destaque de chão para sair no carnaval. Todo ano ela investia cerca de mil libras para sua apresentação com um novo figurino em Notting Hill, de acordo com o enredo planejado pela agremiação.

O trabalho de organização das alas para o desfile tinha a intensa colaboração de Jayeola. Ela era a principal coordenadora de Henrique no cadastramento dos componentes, na listagem das alas e desfilantes, na resolução de dúvidas e de informações por parte dos diretores de alas, no controle dos pagamentos por fantasias e na organização das passistas. Para os shows e apresentações do pré-carnaval, Jayeola também relacionava a equipe de passistas disponíveis para cumprirem cada evento, fazia a relação de meninas disponíveis e conferia as condições das fantasias e do recebimento de cachês do grupo. Em média, cada passista recebia cerca de cem libras por apresentação. Nos eventos menores, as dançarinas recebiam cerca de oitenta libras.

O samba compunha seu estilo de vida, suas preferências, círculos de amizade e projetos de vida. Como Velho (2012) considerava, os projetos individuais não eram

fenômenos puramente subjetivos, eles eram circunscritos histórica e culturalmente a partir de paradigmas culturais existentes formados dentro de um campo de possibilidades. “Os projetos são elaborados e construídos em função de experiências sócio-culturais, de um código, de vivências e interações interpretadas” (p.28). Por seu alto grau de envolvimento e vinculação ao projeto da Paraíso, Jayeola dizia que ela e algumas assistidas com longa história na Escola de Samba, se consideravam “samba freak”: numa tradução aproximada, fanáticas por samba. Um fenômeno avançado de adaptação do samba à configuração cultural londrina era compreendido na existência de pessoas que se consideravam sambistas, mesmo se tratando de não brasileiras, formadas num contexto local distante do país de origem e de desenvolvimento do samba e de sua forma cultural e artística cultivadas num estilo de vida que se difundira.

A britânica Martine Henry tinha sua história de vida entrelaçada à dança e ao samba em Londres, com atuação muito destacada desde os primeiros anos da Paraíso. Ela também se considerava uma “samba freak”. Antes de conhecer a Escola de Samba, Martine participou algumas vezes do carnaval de Notting Hill como foliã. Ela e algumas amigas iam às ruas do bairro para se divertir nos Sound Systems e assistir os desfiles das Mas Bands. Seus pais nasceram em países do Caribe (Granada e Jamaica), e por participarem das festas carnavalescas nos seus locais de origem, acompanharam-na para ver o carnaval de Notting Hill num daqueles anos. Eles voltaram decepcionados da festa, já que a confraternização caótica que acontecia nas ruas adjacentes ao trajeto das bandas, com excesso de bebida alcoólica, músicas num alto volume que se confundiam e se entrecortavam, e a pouca organização formal dos desfiles, não os permitiram assistir a passagem das Masquerades de Londres da forma que conheciam no passado.

Até então ela nunca tinha ouvido falar de samba, e assim como Jayeola, seu único contato com a música brasileira havia sido com o gênero musical bossa nova que era bastante conhecido no Reino Unido. Numa de suas férias do trabalho ela visitou a Bahia, não em período de carnaval, mas no meio do ano. No seu retorno, ela começou a procurar por grupos de dança brasileira na cidade. Foi no ano de 2002 que ela assistiu a Paraíso pela primeira vez, e no mesmo verão seguiu o grupo de samba em três oportunidades: no próprio carnaval de Notting Hill onde ela viu a agremiação fazer seu primeiro desfile; no “Thames Festival” em setembro, um evento da Prefeitura que celebrava o rio que cruzava a cidade (o Tâmis, em português), ela estava na primeira fileira de espectadores para assistir a passagem da Paraíso; e numa festa de carnaval

promovida pelo museu “Victoria and Albert¹³⁰”, onde a apresentação da Paraíso com bateria e passistas animou o restrito público que teve acesso à festa num dos salões nobres da importante instituição.

Ela pensou na época: “o que é isso? As pessoas estão felizes, te puxam para dentro da festa, dançam. Eu não sabia bem o que era isso, mas eu amei” (Entrevista com Martine em 5 de dezembro de 2014). Foi um artigo de um jornal, apresentando as aulas de samba brasileiro em Londres, que deu o último impulso para ela se envolver com o grupo seguido por ela naqueles eventos. Em dezembro de 2002 Martine se apresentou num pequeno estúdio perto de Brixton com intuito de ter aulas com Henrique. Ela lembrava que a estrutura era bem pequena, com poucas pessoas. Se tivessem cinco alunas para uma aula era considerado um dia cheio. A cada duas semanas a Paraíso realizava uma festa num bar, que funcionava como uma reunião de confraternização dos novos alunos que entravam na agremiação. Uma bateria com poucos componentes e duas ou três passistas realizavam o show. Martine não faltava a um evento da Escola, e onde o grupo se apresentava ela estava lá para aplaudir. Ela se tornou passista da agremiação no seu primeiro ano na agremiação em 2003.

Quando iniciou o ano de 2004 e os preparativos para o carnaval começaram a se desdobrar, Martine traçou uma meta: participar do concurso de escolha da rainha da Paraíso para 2004 e ser eleita. Ela investiu nas aulas de samba para atingir rapidamente um bom nível na dança, que ela considerava algo de fundamental importância na apresentação das candidatas, além de investir numa boa fantasia, ricamente adornada com plumas e strass, materiais que ela não conhecia e que algumas brasileiras participantes da Escola a indicaram para a compra.

Na competição, ela era a única não brasileira a disputar o título de rainha da Paraíso School of Samba para 2004. Ela venceu a competição e se tornou a primeira rainha britânica da Escola de Samba. Sua atuação ao longo dos meses anteriores ao carnaval de Notting Hill era lembrada como uma experiência inesquecível. Ela passou a participar de todas as apresentações da Escola dançando junto à bateria, representou a Paraíso em eventos em que era convidada e preparou seu novo figurino para ser uma das principais atrações do desfile de carnaval.

¹³⁰ Um dos maiores e mais importantes museus do mundo de arte decorativa e design, o “The Victoria and Albert Museum” possui uma coleção permanente com mais de quatro milhões de objetos e cerca de cento e quarenta e cinco galerias para exposições. Aberto para o público em 1852, o museu recebeu esse nome no fim do reinado da Rainha Victoria e incluiu em homenagem o Príncipe Albert (seu marido, que havia falecido trinta e oito anos antes), em 1899.

Naquele ano, a Paraíso convidou como destaque de chão uma celebridade carioca muito conhecida no mundo do samba, Viviane Araújo, rainha de bateria da Acadêmicos do Salgueiro. Com a presença de Viviane, Martine dividiu seu espaço na frente da bateria com a brasileira, e segundo ela, sua performance se tornou secundária, já que todas as atenções estavam destinadas à estrela carioca, o que já era esperado. Martine aproveitou sua experiência como rainha da Paraíso naquele ano aprendendo muito sobre as formas de organização do carnaval da agremiação aos bastidores dos shows.

Ela se envolveu na confecção de fantasias quando teve que lidar com novos materiais, e desenvolveu um novo estilo de performance para se diferenciar do que aprendera como passista. A rainha sambava com menos intensidade, sorria mais e apresentava sua bateria com uma indispensável graciosidade, vestindo uma fantasia mais pesada e com maior investimento em plumagens, principalmente no esplendor das costas. Maitê a ajudou a conhecer os materiais necessários para a compra, e encomendou para ela algumas coisas que vieram do Brasil.

Depois de seu ano como rainha da Paraíso, Martine retornou ao seu posto de passista nos anos que se seguiram. Ela passou a organizar uma ala para o carnaval, a “ala Brasil”. As fantasias vinham do Rio de Janeiro, alguma parte da Estácio de Sá – com o cargo de diretor de bateria que Esteves cumpria na agremiação aumentavam as chances de doações de peças - e outra parte das fantasias eram provenientes de outras Escolas. A reforma das fantasias de alas em Londres era feita pela direção artística da Paraíso: Henrique, Marcos, Alex, Maitê e alguns ajudantes que variavam a cada ano e que completavam o trabalho. Os materiais eram comprados em Londres, reciclados da própria Escola ou trazidos do Brasil.

As fantasias das destaques eram fabricadas numa mistura de materiais novos e de reciclagens entre Londres e Rio de Janeiro. Martine entendia que a grande diferença entre as fantasias das Mas Bands caribenhas e as Escolas de Samba brasileiras estava na diferença de uso de materiais e nos desenhos dos figurinos. As destaques das Escolas de Samba usavam biquínis mais decotados, grande quantidade de pedras e strass e muita plumagem nos seus esplendores de cabeça e das costas. Ela observava que as Mas Bands não tinham alguma fantasia com as características de corte e de uso de materiais das Escolas de Samba a cerca de cinco anos atrás. Foram nos últimos anos que alguns figurinos das Masquerades se aproximaram da forma brasileira. Esses grupos

começaram a trazer nos seus desfiles mais plumagens, esplendores e biquínis com cortes mais cavados que tinham alguma semelhança aos utilizados nos grupos de samba.



IMAGEM 69 – Martine Henry no Brazilica em Liverpool em junho de 2014.

Martine entendia que existia uma recente aproximação entre os componentes dos grupos de Mas Bands e as Escolas de Samba. Ela lembrava que nos primeiros anos da Paraíso era comum haver uma hostilidade não aberta, mas implícita, nos comentários e olhares de reprovação que os grupos artísticos influenciados pelas formas artísticas caribenhas lançavam na passagem da Paraíso no trajeto dos desfiles. Ela acreditava que os grupos baseados nas formas caribenhas, os principais protagonistas do carnaval de Notting Hill, já tinham assimilado alguns materiais, técnicas de confecção de figurinos e de organização do desfile das Escolas de Samba londrinas, ao mesmo tempo em que já eram mais respeitosos e menos resistentes à ascensão das agremiações influenciadas pelo carnaval brasileiro na festa.

A Paraíso para ela funcionava, assim como para muitos componentes extremamente vinculados a sua comunidade, como a extensão de uma família. A partir da adesão ao samba enquanto estilo de vida, o envolvimento emocional, afetivo e social proporcionado pela Escola de Samba em Londres se distanciava diametralmente das práticas individuais do cotidiano nos espaços públicos, no trabalho, na vizinhança e nas demais esferas da vida contemporânea. A Escola de Samba trazia para ela uma sensação de conexão com alguma coisa primordial que ela não tinha total consciência e que não conseguia explicar. Martine afirmava que a força da percussão e do tambor, a energia utilizada para a dança e a concentração do corpo gerado pelo encontro do ritmo, música e do movimento a levavam a refletir sobre a sua negritude (“blackness”), sua

ancestralidade africana (“Africa roots”). A dimensão espiritual que embalava o samba e suas práticas de dança, performance e os ritos sociais que envolviam a prática carnavalesca eram os fatores-chaves, no seu entendimento, da adesão dos britânicos à cultura carnavalesca assentada nas Escolas de Samba em Londres.

Homi Bhabha (2011) afirmava que uma comunidade era sempre negociada pela contingência de interesses sociais e de exigências políticas. Para o autor, a noção de cultura tinha sempre uma natureza parcial, migratória e desenraizada. A constante fricção entre territórios e tradições gerava afetos e identificações nas fronteiras temporárias construídas para determinar as diferenças culturais. A operação de recortar os limites da cultura, estabelecendo partes das culturas a serem valorizadas nos tecidos conectivos entre as próprias, via sua purificação sendo impossibilitada por duas razões no mundo pós-colonial: as culturas não mais bastavam a si mesmas, juntamente com a ideia da inexistência de fronteiras rígidas entre elas.

As discussões sobre as relações entre cultura, identidade e subalternidade pós-colonial eram os principais temas de Bhabha. A importante introdução de Rita Terezinha Schmidt (2011) no livro “O Bazar Global e o Clube dos Cavalheiros Ingleses”, apresentava o autor e sua obra compreendendo com clareza sua ferrenha crítica ao multiculturalismo. Na modernidade multicultural, as identidades culturais subalternas se encaixavam em sistemas culturais fechados que reafirmavam hierarquias e valores, numa reinscrição do universalismo pela paradoxal uniformização do que é heterogêneo. O seu projeto teórico questionava:

“(…) o delineamento de um projeto epistemológico alternativo ao multiculturalismo e seu discurso de diversidade cultural, atrelado, por princípio, a uma visão essencialista da identidade e condenado, na prática, ao relativismo cultural que promove a dominação cultural e que, portanto, se afina com a dominância econômica dualista” (p.59).

Bhabha refletia sobre a dimensão das transformações culturais resultantes das migrações, diásporas e deslocamento, o que fazia da cultura um processo complexo de significação, já que havia um forte descentramento da representação, uma disjunção entre o significado e o significante que demarcavam o ato enunciativo como o lugar central de produção de sentidos. “Por isso, ao conceber a cultura como lugar limiar de produção sempre desigual e parcial de sentidos, porque efeito dos múltiplos trânsitos interculturais e transnacionais que define a fronteira daquela como móvel e instável, Bhabha enfatiza a importância da estrutura enunciativa” (p.23).

As negociações da estrutura enunciativa no momento da performance, no ato da linguagem, na constituição dialógica do sujeito da diferença e na ambivalência das estratégias de identificação, marcavam a construção cultural dos sujeitos no mundo pós-colonial. A produção cultural da Paraíso School of Samba tencionava os temas ligados ao estabelecimento de identidades nacionais, da alteridade na Grã Bretanha, das táticas de manobrar as identidades coloniais determinadas às pessoas. Os casos de Jayeola e de Martine expunham os contextos pós-coloniais das descendentes das West Indies e africanos em Londres, e quebravam com a relação que antes poderia parecer lógica das definições dos filhos dos migrantes com a cultura negra britânica e a identidade cultural de seu próprio país de nascimento ou de descendência.

Havia uma fronteira movediça na construção da alteridade e da identidade pós-colonial nos processos de ambivalência e negociação em torno da diferença e dos valores. O hibridismo, para o autor, desarticulava a lógica dos binarismos. A Escola de Samba em Londres embaralhava os lugares dos jogos de posições, assim como nas negociações de sentidos, na produção de uma cultura considerada subalterna no contexto local baseada nas práticas carnavalescas ligadas ao samba. A aglutinação comunitária da Paraíso concentrava seus esforços na promoção da categoria ampliada de *sambistas* em Londres, com adesão de diferentes pessoas de lugares aparentemente díspares de pertencimento: sambistas brasileiros e não brasileiros, britânicos brancos ou negros, descendentes de migrantes ou não descendentes de migrantes, moradores de bairro de classe alta e moradores das periferias da cidade.

A Paraíso construía seu espaço social numa reivindicação da autenticidade de sua forma cultural artística brasileira, o que era um repertório ideológico importante para seus adeptos (e uma tentativa clara de purificação e recorte cultural). Ao mesmo tempo, desatava espaços para as traduções culturais compreendidas no seu interior, caracterizadas pelo alto potencial de articulação da diferença. A interpretação da cultura em Bhabha reivindicava essa maleabilidade, esse trabalho dialógico e dinâmico da produção cultural por ele chamado de *terceiro espaço*. Ele era importante por comportar novas posições, negociações de sentido e representação como sendo “(...) um novo lugar de enunciação cultural, indeterminado e ambivalente por natureza, uma vez que incidem e confluem as condições da linguagem como estrutura de significação, as posições do sujeito e as implicações inerentes ao enunciado, a referência” (p.26).

É claro que o terceiro espaço de Bhabha não dizia respeito a uma comunidade, a um grupo social, um coletivo cultural ou a uma coordenada geográfica. Era o espaço

marcado pelo simbólico, da linguagem e textualidade, do discurso e performance, dos contextos enunciativos. O que o fenômeno da Escola de Samba em Londres conseguia supor, por meio da atuação de seus membros mais aficionados ao samba, era apontar os caminhos para se pensar a cultura e as estratégias de identificação com esses novos termos: diferença, hibridismo, entrelugar, ressignificação, negociação e desestabilização da perspectiva binária própria do colonialismo nos tempos presentes.

9.4. O desfile da Paraíso School of Samba em Notting Hill

O desfile da Paraíso School of Samba estava marcado para o “summer bank holiday”, o feriado da última segunda-feira do mês de agosto na Inglaterra, que iria cair no dia vinte e cinco daquele mês no ano de 2014. No final de semana estendido do feriadão, que marcava o final do período de férias de verão para os britânicos¹³¹, o carnaval de Notting Hill aconteceria. Parte do bairro seria isolada do trânsito de veículos, as estações de metrô estariam fechadas, assim como os comércios regulares baixariam suas portas naquele final de semana, com exceção dos estabelecimentos que se concentravam na venda de bebidas alcoólicas e alimentos.

As apresentações das bandas no percurso de rua, assim como os palcos, os pontos com sistemas de som fixos instalados e um expressivo número de festas particulares, aconteceriam no interior do perímetro demarcado pelo poder público como um setor festivo, com rigorosa fiscalização dos agentes públicos. Entre o domingo e a segunda-feira de carnaval em Londres os maiores grupos desfilariam na rota carnavalesca, previamente traçada nas reuniões entre as associações do carnaval, a Prefeitura e a polícia metropolitana.

Nas manhãs e tardes dos dias da festa, nas estações de metrô que funcionavam nos limites da zona carnavalesca, uma operação baseada numa força-tarefa que envolvia policiais, organizações não governamentais e fiscais de trânsito estava programada. Os agentes entregavam panfletos com o mapa da rota carnavalesca e os pontos de transporte, postos de saúde e banheiros químicos, divulgavam campanhas sobre a restrição ao uso de drogas e álcool e sobre os riscos de acidentes de trânsito que poderiam ser evitados depois dos excessos cometidos pelos foliões no carnaval.

¹³¹ No Reino Unido, somente na Escócia o feriado do “summer bank holiday” era comemorado na primeira segunda-feira do mês.

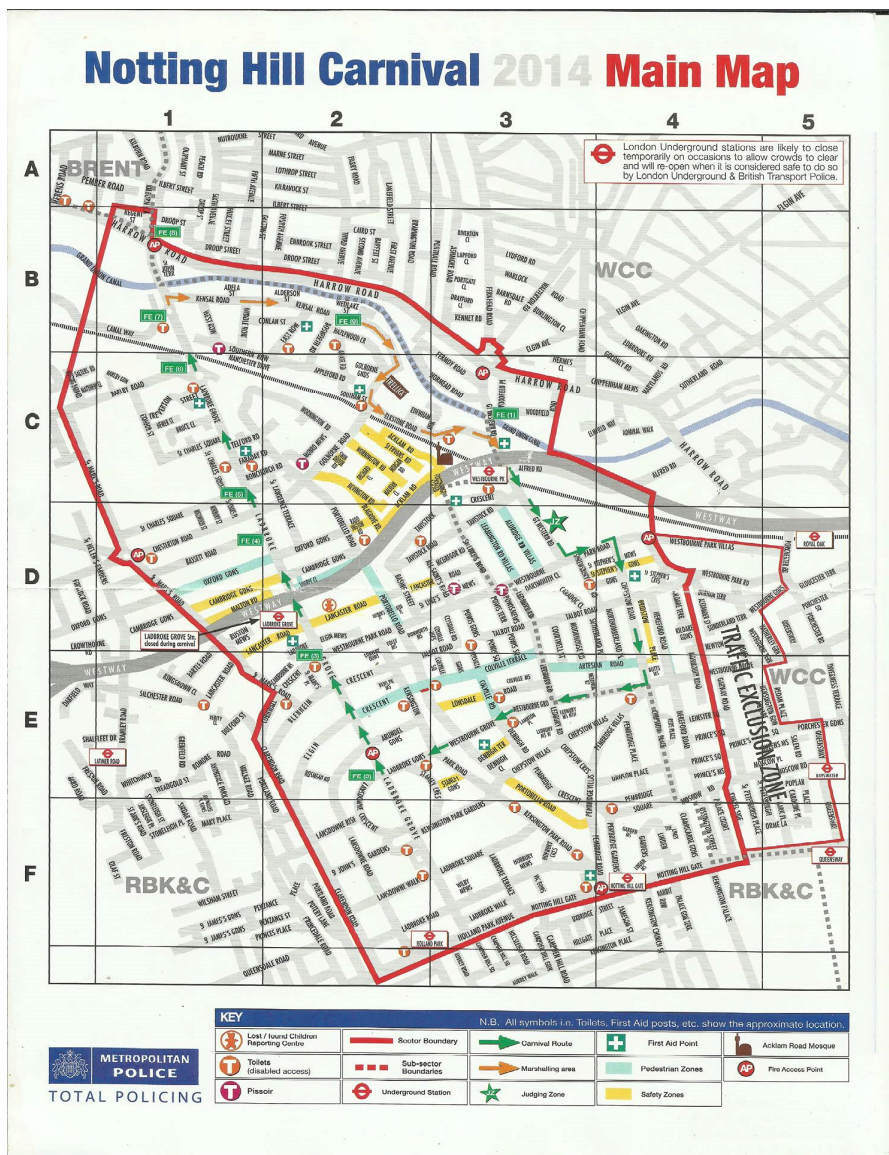


IMAGEM 70 – Panfleto da Metropolitan Police com o trajeto e os serviços do Notting Hill Carnival 2014.

Na cidade, apenas em Notting Hill havia uma programação carnavalesca específica. Nas demais regiões e bairros em Londres não existiam outras festividades relacionadas ao feriado de verão que marcava o carnaval. O movimento de pessoas que se deslocava para a festa só podia ser percebido nas linhas e estações de metrô. Na metade da manhã, no horário que começava a festa, os vagões das linhas de metrô da cidade que previam paradas em estações ao redor do bairro festivo ficaram abarrotados de foliões, destacadamente os grupos mais jovens e majoritariamente negros. Diferentemente do cotidiano de Londres, os vagões tinham um clima de descontração e excesso: misturados aos usuários comuns do sistema de transporte, os foliões falavam alto, ouviam músicas sem o uso de fones individuais, carregavam garrafas de bebidas

como gim, whisky e vodka, e saudavam os novos grupos que entravam no vagão com destino ao carnaval.

A estrutura montada para a festa aguardava um número aproximado de oitocentos a um milhão de pessoas naquele mesmo final de semana pelas estatísticas oficiais. Algumas reportagens veiculadas na mídia em Londres destacavam algumas histórias de moradores que saíam do bairro, especificamente naquele final de semana, com destino a outras cidades para escapar da multidão e do caos instaurado nas suas opiniões. Alguns proprietários de casas e estabelecimentos comerciais investiram em tapumes para isolar sua fachada do público da festa, evitando assim possíveis danos ao patrimônio, como os casos de depredações ou aqueles atos mais frequentes de foliões que urinavam onde encontrassem uma brecha qualquer nos quintais desprotegidos.

A Paraíso teria um final de semana muito agitado antes da segunda-feira de desfile. Todos os anos, a Escola de Samba alugava um estacionamento de uma clínica médica a cerca de trezentos metros do circuito oficial do carnaval. A Paraíso armava uma espécie de barracão improvisado naquele espaço a partir da sexta-feira à noite, no horário em que a clínica fechava para o feriadão. Por lá ela finalizava seus carros alegóricos, montava seu sistema de som, e no dia do desfile, marcava sua concentração para dar início a sua apresentação.

O outro espaço ocupado pela Paraíso naquele final de semana era o centro comunitário de North Kensington, local fundamental de preparação dos componentes e de confraternização pós-desfile, que ficava a cerca de três quarteirões da clínica. Na manhã do desfile, o componente da Escola de Samba vestia sua fantasia e deixava seus pertences no centro comunitário e se deslocava a pé para a concentração, que era montada na rua em frente ao espaço improvisado da clínica médica.

Entre a madrugada de sexta-feira e a manhã de sábado, as alegorias da Paraíso viajavam por muitos quilômetros do barracão fixo da Escola em Bermondsey (onde a produção visual era confeccionada ao longo do ano), para o estacionamento com o espaço improvisado em North Kensington, nos limites com Notting Hill. Richard e alguns ajudantes coordenavam o trabalho de deslocamento de todo o material que seria usado pela Paraíso no desfile. Instrumentos da bateria, guinchos, carros de som e equipamentos elétricos, alegorias, fiação elétrica e muitas ferramentas para a finalização de todo o trabalho.

No estacionamento, eles armavam uma estrutura de trabalho completa para os dois dias do final de semana. Puxavam uma lona para abrigar as maiores alegorias e os

principais equipamentos na proteção contra a chuva, e instalavam bancadas e pontos de luz. Nos dois dias que faltavam para o desfile, os carros alegóricos seriam finalizados, completando o trabalho de decoração e instalação das caixas de som escondidas em meio aos elementos plásticos na parte traseira de cada alegoria. Toda a sonorização da Paraíso, a amplificação elétrica da sua harmonia musical e seus cantores, estava por conta da própria agremiação. Não existia um sistema de som no percurso para os grupos carnavalescos, nem mesmo no ponto da cabine de jurados do circuito (local mais importante da rota). Por isso, a agremiação investia alto no aluguel de todo o sistema de som e na contratação dos técnicos operadores ao longo do desfile. Naquele ano, o técnico que instalaria todo o sistema de som da Paraíso trabalhava em shows de artistas renomados no país, como do músico Elton John, no ramo do entretenimento chamado de “show business”.

Os principais apoiadores da Paraíso compareceram no final de semana para auxiliar no trabalho de preparação para o desfile. André, Fred e Rodolfo ficaram à disposição de Henrique na jornada de trabalho desgastante nos últimos dias até o desfile. A equipe se dividia entre a decoração dos carros alegóricos e as instalações elétricas do sistema de som. O estacionamento era cercado por um portão de ferro que ficava sempre fechado com um cadeado. Todos os equipamentos da Paraíso ficavam guardados por seguranças nas madrugadas, quando os integrantes da agremiação retornavam para casa para um rápido descanso.

Henrique ainda teve um imprevisto de última hora. O furgão da Paraíso, que fazia várias viagens por dia no traslado de materiais dos ateliês e do barracão, teve problemas mecânicos no sábado e deixou de funcionar. Carros particulares de apoiadores foram emprestados para cobrir a falta do veículo, enquanto a Escola de Samba tentava alugar outro utilitário. A checagem do som era trabalho importante, assim como a contagem e revisão de todo material que seria usado na Escola de Samba nos dias anteriores ao evento.

O pórtico inflável da Paraíso (uma lona que ao ser enchida formava um arco de boas dimensões) abriria o desfile da Escola portando as cores e o nome da agremiação nas duas faces. Ele foi testado nas suas duas plataformas de rodinhas com a ajuda de um motor elétrico para averiguar a possibilidade de sua utilização por mais um ano (ele já tinha uma década de desfiles). O carro do bule, que viria com o efeito da movimentação da água derramando sobre as esculturas das xícaras de chá, também teve seu motor instalado e testado para seu correto funcionamento. Os acabamentos em tecido das

xícaras ainda deveriam ser aplicados com cola spray, assim como a instalação dos esplendores dos destaques nas alegorias, que seriam fixados por Fred com a ajuda de suportes colocados nas bases de ferro dos assoalhos forrados com madeira.



IMAGEM 71 – Henrique e o pórtico inflável na abertura do desfile em Notting Hill.



IMAGEM 72 – Harmonia musical da Paraíso e passistas (Elisângela Mahogany à esquerda e a diretora das passistas Karin ao centro).



IMAGEM 73 – Destaque de alegoria da Paraíso o DJ britânico Luke Benjamin.

O centro comunitário era uma área bastante usada naquele final de semana. Ao longo dos três dias do feriadão de carnaval, os componentes mais assíduos da Paraíso passavam horas nas salas e dependências do clube alugado trabalhando na confecção final das fantasias de carnaval, assim como na realização de pequenas confraternizações ao longo da tarde e da noite reunindo principalmente as alas da bateria e das passistas, as mais importantes da Escola. Alguns componentes dormiam nas dependências do centro comunitário em colchonetes para participar de forma mais engajada possível do final de semana mais importante do ano da Paraíso.

Dentro das salas do centro comunitário as fantasias eram divididas no chão por grupos de alas, numa organização prévia para a entrega aos componentes. Algumas mesas de trabalho eram armadas improvisadamente para os retoques finais nas fantasias e esplendores, com o uso incessante das pistolas de cola quente. Os componentes da bateria revisaram os instrumentos e separaram seus talabartes e suas baquetas. Foram providenciadas as trocas das peles danificadas dos instrumentos, antes da afinação rigorosa de cada peça pelos diretores da ala, algo considerado essencial para o desfile de carnaval.

A concentração para o desfile estava marcada para as nove horas da manhã de segunda-feira. A previsão do tempo para o dia não era nada boa. A meteorologia indicava chuvas fortes, vento e temperaturas amenas. Seria o décimo terceiro carnaval da Paraíso, e o primeiro deles com chuva quase do início ao fim nas cerca de quatro horas de desfile. Os componentes naquela manhã deveriam se dirigir até o centro comunitário, vestir suas fantasias nos camarins improvisados e partirem à concentração, onde estavam os carros alegóricos da agremiação. Da Barlby Road até a Ladbroke Grove Road, a rua que fazia parte do circuito de carnaval, a distância que a Paraíso teria que percorrer já em formação de desfile (na sequência planejada de posições das alas e alegorias) era de três quarteirões.

No hall do centro comunitário era um entra e sai expressivo de dezenas de pessoas procurando por fantasias de suas alas, finalizando sua maquiagem e dando os últimos ajustes no seu figurino para que corresse tudo bem no desfile. A Paraíso ainda selecionava alguns ajudantes para acompanhar o show e circular por toda a extensão da agremiação, os “stewards”, que recebiam uma camiseta branca com o emblema da Paraíso e o nome de seu posto nas costas. Foi nessa posição que eu acompanhei o desfile no longo percurso de Notting Hill. Parte dos auxiliares do desfile era composto por familiares ou amigos da agremiação, outra parte era contratada com o pagamento de cachês pela Escola. Os ajudantes desempenhavam diversas e distintas tarefas ao longo do evento, faziam a comunicação entre os setores da Escola de Samba, coordenavam o andamento das alas, empurravam as alegorias, serviam água para os componentes e guiavam a movimentação da agremiação nas ruas do bairro.

A principal tarefa da equipe da Paraíso na concentração era de colocar os carros alegóricos para a rua na sequência correta de desfile. Os maiores eram empurrados com a ajuda de um pequeno guincho. As alas que chegavam ao local eram incentivadas a ficarem em grupos e guardarem sua posição. A Barlby Road tinha a

metade de sua via vedada ao tráfego de veículos por agentes de trânsito, o que ajudava a Paraíso a tentar organizar seu grupo de cerca de quatrocentas pessoas. O começo da chuva fina atrasou a chegada dos componentes e a montagem da Escola de Samba. A pesada fantasia de Lisa Elwart, a porta-bandeira da agremiação, parecia ainda mais sobrecarregada quando ela fazia movimentos com a saia recheada de adereços em palha empapados pela chuva. Eram cinquenta quilos a serem carregados por ela, que faria seu desfile de despedida do carnaval se tornar o mais difícil dentre todos os anos anteriores.

O carro alegórico da China era o maior entre os apresentados e o que tinha o melhor acabamento. Sombrinhas chinesas em madeira foram instaladas nas suas laterais, e um grupo com cerca de dez destaques vestiam figurinos baseados nos cortes e tecidos orientais. Quando a agremiação começou a se deslocar ordenadamente para a área de desfile, alguns momentos de tensão aconteceram pela dificuldade de fazer com que o carro da China passasse numa parte estreita da rua antes da esquina com a Ladbroke Grove Road. Alguns caminhões de bandas carnavalescas estavam estacionados nos dois lados da via, dificultando a passagem da alegoria, fazendo com que alguns adereços que estavam destacados na sua largura tivessem que ser retirados ou impiedosamente quebrados na manobra feita para a sua passagem. Por conta de sua altura, o topo da alegoria batia em galhos de árvores que tinham que ser desviados com cuidado pelo destaque que ficava na plataforma mais alta do carro, o dj britânico Luke Benjamin, um dos mais assíduos participantes dos eventos da Escola.

Ao entrar na Ladbroke Grove, a rua que marcava o início do percurso, Henrique seguiu sua estratégia dos anos anteriores. Evitando o cansaço dos seus componentes no longo trajeto até a cabine de jurados da associação das Mas Bands de Notting Hill, o contingente da Escola de Samba caminhou por quase um quilômetro sem dar início ao desfile de forma oficial. A bateria aqueceu o público fazendo seu ritmo percussivo, mas os componentes sabiam de antemão que a ideia era de não se apresentarem, reservando suas energias até chegarem a um quarteirão próximo à entrada da Great Western Road, a rua onde estava posicionado o corpo de jurados. Henrique calculava que a Paraíso deveria dar seu “grito de carnaval”, com o começo da execução do seu samba-enredo e a animação de suas alas, nas proximidades do corpo dos jurados. A ideia consistia em reservar grande parte dos efeitos que a agremiação trazia, como chuva de confetes, fumaça branca, convenções da bateria e a performance de samba no

pé de seus assistas, na área de julgamento das bandas carnavalescas, que deveria ser o momento ápice da apresentação¹³².

Depois de passar pela área dos jurados, a Paraíso ainda seguiria por mais duas horas de apresentação pelas ruas do bairro de forma muito menos tensa e mais descontraída. Os sambas-enredos clássicos cariocas eram cantados pelo time de vozes substituindo o samba-enredo da agremiação do ano. A sequência ordenada das alas perdia um pouco de sua formalidade e organização. As destaques se misturavam e vibravam um pouco mais com o público, as alas brincavam mais soltas na rua onde a maior parte dos espectadores se aglomerava para assistir a passagem das bandas: a Westbourne Park Road.

Quando a Paraíso entrou na rota de percurso dos grupos carnavalescos, a chuva desabou de forma torrencial, o que era algo bastante raro em Londres (as chuvas eram frequentes, mas poucas vezes volumosas). O público nas ruas ainda era bem pequeno por volta das dez e meia da manhã. As maiores bandas preferiam adentrar no percurso oficial do carnaval em torno desse horário. Não existia ordem de desfile fixa, os grupos entravam nas ruas e iniciavam suas apresentações de acordo com a ordem de chegada.

Henrique tinha algumas razões em preferir o desfile no período matutino: as maiores agremiações perceberam que nesse horário a concentração de público em Notting Hill era menor, facilitando sua locomoção e diminuindo os problemas com penetras ou foliões indesejáveis, muitas vezes alcoolizados, que atrapalhavam o desfile. Muitas pessoas iam ao circuito do carnaval de Notting Hill nesse horário interessadas especificamente em assistir as bandas carnavalescas, assim como parte dos fotógrafos e da cobertura da mídia. Na medida em que a tarde se estendia as ruas ficavam cada vez mais lotadas, e o público mais jovem e mais interessado nos sistemas de som (os “Sound Systems”) aumentava exponencialmente fazendo com que as ruas do circuito dessem lugar a grandes multidões festivas até o horário de encerramento oficial da festa, no início da noite.

Na esquina da rua de entrada onde ficava o júri, um grupo de policiais fazia o completo isolamento da via para o uso exclusivo dos grupos carnavalescos. No próximo quarteirão, somente os componentes identificados das Mas Bands ou com suas fantasias podiam passar. Em todo o extenso circuito de Notting Hill, apenas naquele setor havia

¹³² Fiz uma gravação em vídeo da passagem de todo o contingente da Paraíso School of Samba em frente ao júri de avaliação. Ela foi publicada no site “Youtube” em 30 de agosto de 2014, no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=NP3YGorBznU>

grades de contenção que separava o público espectador dos desfilantes. Henrique usava o sistema de som da Paraíso para dar as instruções finais. Antes do início do samba-enredo do ano começar a ser tocado, o presidente fazia seu pedido por maior entusiasmo das alas e exaltava nos seus agradecimentos os nomes dos principais colaboradores da Paraíso ao longo do ano (brasileiros e britânicos), além dos convidados que tinham vindo do Rio de Janeiro para o desfile, entre eles o intérprete Gilberto Gomes, a destaque Rosi Barretto, seu irmão Marquinhos e seu amigo Marcelo Oliveira.



IMAGEM 74 – Bateria da Paraíso em desfile em 2014 (fantasia: o gaúcho e a erva mate).



IMAGEM 75 – Alegoria da Paraíso e André Amorim (em frente à esquerda).



IMAGEM 76 – Uma das alas da Paraíso no carnaval de Notting Hill 2014.

Fazer uma boa apresentação na área de jurados era o principal objetivo de Henrique no carnaval da Paraíso. A única vitória da agremiação na categoria geral das “Large Bands” havia sido no ano de 2005. Mesmo que ele tivesse vencido por muitos

anos na categoria de “Samba Bands”, ele queria repetir o feito na categoria geral. Sua sanha por vitória tinha alguns motivos: provar mais uma vez que o carnaval na forma artística brasileira era superior às apresentações das Mas Bands, manter alto o prestígio da Paraíso em Notting Hill como forma de atrair novos adeptos, pressionar os patrocinadores por maiores verbas e tentar ameaçar a hegemonia caribenha na festa.

O júri era composto por membros indicados pela associação das bandas carnavalescas, por isso, eles eram em sua maioria ligados aos grupos influenciados pelo carnaval dos países caribenhos, o que tornava a vitória de uma Escola de Samba ainda mais difícil. Em frente ao júri, Henrique fazia sua saudação e apresentava sua Escola de Samba. A bateria reservava de seu repertório sua melhor paradinha, suas bossas e cortes exaustivamente ensaiados nos meses anteriores à festa para aquele momento. Havia um locutor da associação dos grupos carnavalescos que narrava os elementos que surgiam em frente à cabine de jurados através de um sistema de som instalado nas imediações, o que era de praxe na apresentação das Masquerades Bands.

A Paraíso passou em frente aos jurados sob uma forte chuva, assim como a agremiação anterior a se apresentar: a London School of Samba que passou na área do júri minutos antes. O grupo de foliões, entre brasileiros e britânicos, seguiu seu desfile nas ruas do bairro para mais algumas horas de festa e um número crescente de espectadores que se multiplicavam nas primeiras horas da tarde. No centro comunitário estava sendo preparada uma feijoada para o retorno dos sambistas, numa festa de carnaval que se seguiria após o desfile e se estenderia até a madrugada.

Quase a totalidade dos componentes da Paraíso, após o desfile, compareceu à festa privada da agremiação. Depois do almoço, formou-se uma roda de samba e pagode para o foliões e seus convidados, com os clássicos do gênero brasileiro sendo cantados pelas vozes do carro de som da Paraíso, os ritmistas e componentes que se revezavam na improvisação das músicas e da percussão. Os comentários sobre os detalhes do desfile e o ano carnavalesco da Paraíso estavam presentes nos diálogos que se seguiam entre as mesas do hall do centro comunitário. Poucas pessoas retornavam ao circuito de Notting Hill para participar da festa ou assistir a apresentações de outras agremiações. De modo geral, os sambistas da Paraíso não participavam da festa que acontecia junto aos Sound Systems e das formas de participação mais espontâneas do maior carnaval a céu aberto da Europa. Eles desfilavam no circuito das bandas ao longo das quatro horas de apresentação da Paraíso e rumavam para a festa fechada da agremiação. Algumas pessoas, entre elas as mais exaustas, retornavam para suas casas.

Dois dias após o carnaval de Notting Hill, o site da associação das Mas Bands divulgou o resultado do carnaval de 2014. A Paraíso School of Samba se sagrou pela segunda vez campeã geral do Notting Hill Carnival com o tema sobre o chá, sendo seguida pela mas band “Mahogany Carnival Club” e pela London School of Samba no somatório final da pontuação. A agremiação recebeu a notícia com grande festa e preparou uma celebração particular com a apresentação de sua bateria e passistas. Um clube da cidade foi fechado em comemoração ao seu sucesso naquele ano, e Henrique providenciou a confecção de um troféu para ser celebrado pelos sambistas. Os componentes da Paraíso, nas semanas posteriores à vitória, não conseguiam esconder sua curiosidade em saber: “Qual seria o enredo da Paraíso para 2015?”. E assim teve início o ciclo carnavalesco para o próximo ano da agremiação londrina.

CAPÍTULO FINAL – Carnavais Além das Fronteiras: translocalidade, circulação sociocultural e uma leitura do Brasil no século XXI

Ao longo dos nove capítulos apresentados nesta tese, dois macrocontextos de carnavais são abordados: na primeira parte, os Pampas, com etnografia realizada nas cidades de Uruguaiãna, Paso de Los Libres e Artigas; e na segunda parte, o carnaval de Notting Hill na cidade de Londres no Reino Unido. A pergunta que pode vir à tona para o leitor é a seguinte: De que forma os dois contextos carnavalescos tão díspares e distantes geograficamente são reunidos em sequência com a mesma lente antropológica, e o que aprendemos com isso?

Nossa análise teórica-metodológica dá destaque à multiplicidade de relações entre carnavais que envolvem os polos carnavalescos apresentados, os dois contextos da festa apontados acima e o carnaval do Rio de Janeiro, um dos mais importantes polos de produção da festa no mundo. Apresentamos no texto, entre pessoas e coisas carnavalescas, a construção de um campo cultural e político baseado no evento que é cada vez mais definido pelo avanço de uma estrutura de produção e profissionalização dos postos de trabalho com ênfase nos aspectos espetaculares do desfile. O carnaval de Escolas de Samba é um evento de grande impacto social, cultural e econômico nos locais onde ele é celebrado fomentando culturas carnavalescas que estão em constante diálogo e em estreito contato, mesmo que esses fenômenos não sejam completamente explícitos num primeiro olhar.

A expansão de mercados, introdução de novos saberes, técnicas, tecnologias e o avanço da perspectiva econômica em embate com as posições de defesa de uma suposta tradição dos artesões locais se fazem presentes como desdobramentos práticos dos cenários apresentados. O fértil *contexto mercantil* (Appadurai, 2010) das Escolas de Samba se desenvolve através de trocas, negociações, profissionalização e conflitos entre a mão de obra carnavalesca local e a sazonal, aquela vinda de outros contextos.

Apresentamos ao longo das narrativas, personagens, objetos e situações descritas nos capítulos que se entrelaçam e se mesclam em duas noções essenciais para se pensar o carnaval: as dimensões espaciais e temporais. As Escolas de Samba celebram ao longo de seu calendário específico seu potencial artístico e sua capacidade de amálgama social em comunidades carnavalescas no seu ritual anual organizado. A flutuação entre a balança do local e do global, exercício para se pensar a festa de forma

mais aprofundada, nos faz refletir sobre a necessidade de compreender a dimensão mais importante e colocada a todo instante na consolidação do objeto de estudos da pesquisa: a *translocalidade*.

A ruptura com o olhar delimitado a um só local específico, acompanhada por uma etnografia multissituada, numa investigação densa e amplificada, nos permite a percepção de que as competições de carnavais das cidades e Escolas de Samba abrangidas pela pesquisa não se encerram nos limites próprios de seu município. Os carnavais não se contêm neles mesmos, eles transbordam dos locais em vigorosos *circuitos de trocas* (Zelizer, 2006).

Os complexos circuitos dos carnavais estudados nos levam às circulações intensas de pessoas e coisas em diferentes escalas (locais, regionais, globais), e se desdobram multiplamente aos nossos olhos a cada abertura proporcionada por novas situações vividas em campo. Os nós a serem desatados no novelo de lã das relações entre carnavais foram desenrolados lentamente ao longo dos quatro anos de pesquisa. Os pontos etnografados servem como base para o fortalecimento de nossa hipótese fundamental: os carnavais das Escolas de Samba no Brasil e no mundo não são fechados em si mesmos, eles fluem com seus materiais, objetos e profissionais em conexões, circuitos e circulação intensa, para além das fronteiras geográficas, políticas, sociais e de definições culturais fechadas e drasticamente controladas, mesmo que existam limites e determinados conflitos nos circuitos carnavalescos locais.

Em Londres, a definição pela pesquisa em apenas uma instituição em específico divergiu da pesquisa etnográfica nos Pampas, onde nenhuma agremiação de carnaval teve observação exclusiva. Optamos pela estratégia de consolidar um vínculo mais estreito e desenvolver a pesquisa restringindo o olhar apenas à Escola de Samba Paraíso School of Samba nos doze meses de pesquisa, para obter maior densidade e profundidade na análise.

A focalização etnográfica no Reino Unido não se seguiu com uma delimitação do objeto de estudos e de alteração no marco teórico utilizado na tríplice fronteira dos Pampas. O projeto inicial foi mantido: focalizar as relações entre carnavais, privilegiando as pessoas e coisas que se envolviam em circuitos de carnavais, aprendendo sobre a cultura carnavalesca das Escolas de Samba locais considerando a forma artística global em comum dos eventos. Dessa forma, as preocupações que nortearam a pesquisa nas duas partes da tese eram coincidentes. Em Londres, apesar da distância cultural que cria um contexto carnavalesco completamente diferente dos

Pampas no extremo sul do Brasil, as relações das Escolas de Samba com o carnaval carioca com base na formatação artística e nas recrudescentes trocas, na demanda por aprimoramento visual, na constante busca por qualificação através da contratação de profissionais, assim como nas discussões sobre os limites do uso material de objetos fabricados no carnaval do Rio de Janeiro são muito semelhantes, com muitos pontos convergentes.

A forma das Escolas de Samba, idealizada nos contextos carnavalescos da pesquisa, é baseada num conjunto de elementos artísticos definidos, numa forma de divisão e organização social e estética aproximada, e no compartilhamento de uma cultura carnavalesca baseada nas expressões do gênero musical samba, especialmente na vertente cultivada nas instituições próprias para o carnaval que surgiram no último século. Com o *paradigma carioca* das Escolas de Samba as formas de produção social, cultural e artística das agremiações do Rio de Janeiro cumprem o papel de servir como um parâmetro básico, um ponto de inspiração imaginada, um arranjo de ideias e práticas buscado nas recorrentes adaptações ao carnaval espetáculo seguidas pelos carnavalescos, sambistas e agremiações existentes.

Os fenômenos das migrações do mundo moderno e a supervalorização das mídias eletrônicas trazem novos vetores da modernização de um mundo assentado em fluxos culturais transnacionais. O carnaval das Escolas de Samba, expressão artística fundada no Brasil e elevada a símbolo nacional no final da primeira metade do século XX - numa aliança entre setores populares e de classes médias intelectualizadas com apoio do Estado (Oliven, 1982) - passa a ser experimentado e vivido para além das fronteiras demarcatórias brasileiras e de seus centros de produção simbólica.

Com a emergência das esferas públicas diaspóricas (Appadurai, 1997), os grupos sociais passam a comportar uma heterogeneidade de convenções, normas, valores e expressões artísticas, onde diferentes comunidades de sentimento se unem a partir da imaginação coletiva de um grupo em torno de processos dialógicos comunicadores entre a cultura local e o global moderno. Os grupos se apropriam dos fenômenos culturais de diferentes sociedades e não se consideram menos legítimos em interagir com velhos símbolos e significados, além da criação de seus próprios ambientes culturais fragmentados, heterogêneos e instáveis. O fenômeno da globalização, que não supomos homogeneizante, permite a ascensão de grupos de samba baseados na forma artística idealizada em *configurações culturais* tão diferentes

e díspares como Paso de Los Libres (Argentina), Artigas (Uruguai) e Londres (Reino Unido).

A globalização intensifica as misturas, as diferenças dos grupos humanos, e mais do que isso, também produz novas desigualdades, construções de hegemonias, e novas fronteiras simbólicas nas configurações culturais específicas (Grímson, 2010). A migração se constitui num dos fenômenos globais mais importantes para se pensar nas trocas humanas. No nosso caso, ela é essencial para se pensar nos fluxos carnavalescos.

Não foram somente os brasileiros que migraram para várias partes do mundo nas últimas décadas e levaram com eles o samba e o carnaval. Junto a isso, a forma artística das Escolas de Samba passou a circular em novos ambientes se adaptando e se mesclando com manifestações artísticas das populações próximas às zonas fronteiriças, e até mesmo entre aquelas pouco afeitas ao convívio com o Brasil e seus valores. O samba nascido no Rio de Janeiro ganhou o interior do país e logo após se embrenhou entre suas fronteiras políticas. Sua institucionalização em associações de carnaval se desdobra numa forma artística híbrida poderosa que se adapta a diferentes realidades e ambientes, e passa a ser referência mundial brasileira na contemporaneidade.

Esses processos culturais híbridos resultam da combinação de elementos e estruturas socioculturais que existem de forma separada e passam a gerar novas estruturas, objetos e práticas (Canclini, 2008). A hibridação é resultado dos cruzamentos culturais, dos fluxos migratórios e dos intercâmbios econômicos e comunicacionais que se multiplicam nos contextos globais. Tratamos os carnavais da forma artística das Escolas de Samba como fenômenos híbridos do mundo global, baseados na interculturalidade moderna e na heterogeneidade comportada nos processos de globalização.

Os mesmos processos de globalização acentuam a importância das esferas locais que passam a detectar as ambiguidades, indeterminações e instabilidades desses movimentos. As negociações de objetos/coisas carnavalescas como as transações de compras, reciclagens e reformas, e as contratações de profissionais para os postos de destaque e de maior importância na avaliação das agremiações em competição, fomentam amplas discussões a respeito de suas formas de patrocínio e dos resultados das trocas efetuadas para as pessoas ligadas ao carnaval nos contextos locais da festa.

O fortalecimento da produção local de carnaval é contraposto às noções de compra exacerbada de objetos e contratações de artistas profissionais de outros polos carnavalescos, o que é chamado no campo de “importação de carnaval”. Com as crises

nos orçamentos municipais batendo às portas a partir do carnaval de 2014 nos Pampas (Uruguaiana, outros municípios do lado brasileiro e também Paso de Los Libres), as discussões a respeito do futuro da festa e da mão de obra sazonal atraída para trabalhar no evento se torna central nas esferas públicas de debate sobre as Escolas de Samba e suas formas de gestão.

Em Londres, a Paraíso School of Samba passou a investir no fortalecimento da produção plástica local para o carnaval de Notting Hill em 2014, com a criação de ateliês e a atração de pessoas vinculadas à agremiação numa tentativa de qualificação de novos artesãos para a criação carnavalesca. Em ambos os distantes contextos carnavalescos locais (Pampas e Londres), o intuito principal dos sambistas é o de diminuir a dependência ao mercado de carnaval carioca, sobretudo nos elementos plásticos produzidos anualmente para os desfiles de carnaval.

Enquanto este trabalho estava em fase avançada de escrita, as Escolas de Samba de Uruguaiana chegaram a divulgar um documento assinado pelas maiores agremiações do município oficializando suas desistências em participar do carnaval de 2016, mesmo com maior parte dos ingressos para o sambódromo comercializados. O motivo do afastamento, divulgado em meados do ano anterior, dava conta da redução drástica dos cachês pagos pelo poder público que passaria a investir somente cinquenta mil reais por grupo carnavalesco do Grupo Especial. Em comparação, cerca de trezentos mil reais por entidade foi o valor recebido por cada Escola de Samba em 2015, verba que era rateada da venda de ingressos do sambódromo (com a infraestrutura paga pela Prefeitura). Os motivos declarados pelo poder público consideravam a crise fiscal vivida pelo país, estado e município que impactava o orçamento disponível para a festa.

Um mês após a assinatura do documento de desistência pelos presidentes das maiores Escolas de Samba (com exceção dos Rouxinóis), uma contraproposta da Comissão de Carnaval da Prefeitura fez com que as agremiações voltassem atrás. O patrocínio seria elevado para cem mil reais por agremiação, valor ainda muito abaixo da média dos investimentos dos últimos anos. Com o clamor público das comunidades carnavalescas pela realização da festa, as direções das Escolas de Samba resolveram confirmar sua participação mantendo o carnaval de 2016, mas prevendo dificuldades financeiras para a realização dos desfiles.

O carnaval de Paso de Los Libres passava por um período de entraves judiciais desde a apuração dos resultados do carnaval de 2015. Com o questionamento do regulamento e das notas dos jurados no dia da divulgação pública do resultado da

competição pelas duas maiores comparsas, a Carumbé e a Zum Zum, o carnaval daquele ano não teve uma campeã declarada. Ao longo de todo o ano, as disputas entre as diretorias das agremiações passaram para o plano jurídico. Não se chegando a um acordo entre as partes, a Prefeitura Municipal cancelou a realização dos desfiles do primeiro grupo em 2016. Assim, somente foi realizado o desfile das comparsas do segundo grupo, chamado de “carnaval popular”. Por isso, os mais importantes grupos carnavalescos (a Carumbé, a Zum Zum e a Tradición) só voltarão a desfilar em 2017, depois de o imbróglio judicial ter sido resolvido como se espera.

Algumas cidades dos Pampas e de outras regiões do Rio Grande do Sul vêm reduzindo seus orçamentos para o carnaval das Escolas de Samba ou cancelando suas festas, com o impacto do período declarado de restrições orçamentárias que se iniciara em 2015. Em Alegrete (nos Pampas) não houve desfiles de carnaval em 2015, em Santo Ângelo (nas Missões), Cruz Alta (no Noroeste) e Pelotas (no Sul do estado) a festa foi cancelada no ano de 2016. As reduções do orçamento e os cancelamentos da festa vêm acontecendo em outros estados (no interior de São Paulo, no sambódromo do Amapá, e em desfiles no interior do estado do Rio de Janeiro, por exemplo).

A comunidade carnavalesca de Uruguaiana debateu nas esferas públicas e na mídia especializada sobre a possibilidade real do carnaval não ser realizado no ano de 2016. Uma forte mobilização entre os sambistas se sucedeu ao longo de um mês de discussões sobre os custos e as formas de patrocínio do carnaval para que ele fosse mantido. O evento se torna cada ano mais caro, com maior exigência de investimentos públicos e privados, e a saúde financeira das agremiações já registra vultosas dívidas acumuladas de anos anteriores. O tema principal do debate que causa discórdias, ataques e defesas de ambos os lados, é a forte dependência que ao longo dos anos foi criada em relação à mão de obra especializada e ao uso de materiais e objetos do mercado carnavalesco carioca.

A contratação de pessoas de outras cidades e a compra de objetos carnavalescos de outros locais inflaciona cada vez mais os custos da festa, e faz com que muitos dirigentes e sambistas entendam de forma passional que os maiores beneficiados do carnaval de Uruguaiana são os profissionais cariocas, e não as agremiações locais e o público espectador. Segundo a versão dos críticos, os profissionais do samba do centro do país disponibilizam sua força de trabalho por pequenos períodos, recebem bons cachês e voltam para o Rio de Janeiro levando a

maior parte do orçamento de cada agremiação, que muitas vezes se torna responsável pelas dívidas a serem arrematadas ao longo do ano.

Nesses mesmos debates públicos não se questiona a grande influência e o fluxo dos sambistas e carnavalescos uruguaianenses contratados para os carnavais de menor porte de outras cidades dos Pampas. Se a verba utilizada é municipal, os sambistas de Alegrete, Itaqui, Artigas e demais cidades podem questionar a presença de profissionais e objetos carnavalescos reciclados do carnaval de Uruguaiana, reduzindo o papel e a presença dos artistas locais na festa (como os uruguaianenses registram, e parte deles protesta). O circuito regional estabelecido entre carnavais dos Pampas é cada vez mais fortalecido pela influência que o carnaval de Uruguaiana gera enquanto modelo de festa baseado na sua relação com os maiores polos de carnaval do país. O protagonismo de seus profissionais do samba na região é um fato muito pouco anunciado e colocado em perspectiva na crítica aos profissionais e às coisas carnavalescas “importadas”.

Segundo os sambistas dos Pampas a produção exclusivamente local pode trazer uma perda inequívoca na qualidade visual das agremiações, mas ao mesmo tempo deve promover um maior investimento direcionado aos produtores artísticos da região na qualificação e realização de seu trabalho. Por outro lado, verifica-se que a estratégia da contratação de profissionais e a reciclagem dos objetos aumenta a competitividade da disputa, promove maior qualidade visual e traz visibilidade para o carnaval local em razão das atrações trazidas de fora. A polarização dos discursos e do debate sobre a necessidade ou não de maior ênfase na produção local chegou até o resultado oficial da competição do carnaval 2015. Naquele ano a Bambas da Alegria, agremiação fundada em 1999 e que nunca havia obtido um título do primeiro grupo, venceu a disputa carnavalesca e conquistou seu primeiro campeonato. A agremiação mobilizou por meio de seus dirigentes e integrantes um discurso ao gosto do público de aposta numa política de restrição à importação de carnaval e ênfase na produção local.

A Escola de Samba Unidos da Ilha do Marduque ficou em segundo lugar na soma das notas dos jurados e deixou de conquistar seu bicampeonato (metade do júri era de São Paulo, outra metade do Rio de Janeiro, exatamente um jurado proveniente de cada carnaval por quesito. Fórmula que continuou sendo utilizada em 2016). Com ampla reciclagem e reforma de fantasias e esculturas compradas no Rio de Janeiro, seguindo a estratégia de um carnaval completo (como vimos no capítulo 5), os dirigentes e torcedores da Marduque questionaram bastante a legitimidade do resultado. Plasticamente, a Escola de Samba foi considerada impecável em relação às

concorrentes, com fantasias recicladas feitas com materiais mais nobres, investimento mais alto nas confecções das alegorias que foram consideradas mais bem acabadas que as da vencedora.

A Bambas da Alegria venceu em boa parte dos quesitos, e mesmo declarando que suas fantasias de alas foram produzidas em ateliês da cidade sabia-se que um grande número de profissionais do Rio de Janeiro e de outros polos carnavalescos participaram da produção do desfile (como o carnavalesco, o intérprete, o casal de mestre-sala e porta-bandeira). Uma ampla reciclagem de materiais de fantasias e esculturas utilizadas em carnavais anteriores da própria agremiação, adquiridas no Rio de Janeiro em desfiles passados, também havia se sucedido. A opção pela produção local no discurso político da agremiação não se sustentava com uma análise mais crítica das alegorias e fantasias utilizadas, menos ainda com a presença dos inúmeros profissionais cariocas nos seus bastidores e ocupando postos nos quesitos avaliados no desfile.

Para entender o que se passará nos próximos ciclos carnavalescos, podemos ampliar nosso quadro de perguntas em campo: Quais são os limites da produção local? O que de fato é importante, o ineditismo no local (como manda o regulamento) ou a origem dos objetos? A constante reforma de objetos carnavalescos negociados em outros carnavais regionais qualificará o material como não sendo “importado” no entendimento dos sambistas? Os objetos reciclados e reformados provenientes de outros polos carnavalescos perderão seu status, de objetos desejados passarão a ser restringidos em médio prazo? Qual é a possibilidade de se fazer um carnaval baseado no espetáculo, com um alto nível visual exigido pelas comunidades carnavalescas como as de hoje, excluindo parcialmente as trocas com profissionais ou objetos dos carnavais de outros contextos? A ênfase na produção local conseguirá desenvolver um forte polo carnavalesco de confecção regional que poderá competir com as chamadas coisas “importadas”?

Essas indagações podem ser respondidas em cada contexto carnavalesco, em cada agremiação e por cada sambista de formas diferentes e muitas vezes contraditórias ou pouco satisfatórias. Supomos que os próximos anos serão de transição no contexto carnavalesco dos Pampas, onde essas indagações se somarão a tantas outras relacionadas às formas de patrocínio e produção carnavalesca. Uma tentativa apressada de responder essas perguntas, no atual momento de rupturas e questionamentos, não seria mais do que uma versão aleatória de conjecturas e suposições lançadas à sorte.

As Escolas de Samba, associações fundadas e desenvolvidas há cerca de um século, se tornaram a expressão artística e cultural mais importante do país mesclando as origens europeias do carnaval com a participação definitiva das populações de descendentes de africanos, os grupos fundadores das primeiras instituições. Contemporaneamente, o carnaval passa a ser exportado enquanto paradigma ritual para muitas cidades e regiões em escala global, e passa a repercutir na Europa enquanto modelo de organização festiva com forte referencial simbólico ligado ao Brasil, como vimos na etnografia em Londres na Paraíso School of Samba.

Seria de grande interesse acadêmico uma investigação específica sobre o crescimento exponencial do número de carnavais ou festivais com a presença de Escolas de Samba existentes em muitos países (além das formas de associação derivadas delas, como as batucadas, blocos e orquestras percussivas). Desde o período do Brasil colonial, o carnaval é recriado constantemente na América portuguesa e retorna ao velho continente onde teve sua gênese ostentando novas formas socioculturais de participação e apresentação. É interessante notar que depois de seu enraizamento no Brasil – país que passou a ser um dos líderes mundiais dos festejos carnavalescos – o carnaval brasileiro ruma à Europa e recria manifestações artísticas que passam a ser adaptadas por sambistas que cruzam fronteiras no mesmo continente que o deu origem.

As definições mais amplas que conhecemos sobre a cultura brasileira indicam as combinações dos contrastes, de reconciliações, desproporções e anacronismos como características básicas do que se passara no país em diferentes momentos históricos, políticos e socioculturais. As soluções dos problemas práticos do cotidiano, assim como nas manifestações artísticas e culturais, frequentemente fazem uso da improvisação, combinação de ideias divergentes e de uma fértil inventividade. Ao longo da história cultural do país, a reprodução da ambiguidade na produção do pensamento nacional sempre é acomodada nas experiências sociais coletivas através da tentativa de harmonização da rígida e desigual estrutura social brasileira que pouco muda com o passar do tempo.

Em boa parte das formas de associações populares, como as carnavalescas, existe uma necessária adaptação no ato de correlacionar ideias e valores que parecem a princípio contraditórios e que, no entanto, são imbricados (como nos fictícios pares opostos: a arte e o artesanal; o moderno e o tradicional; as transações econômicas e as afetivas; o local e o global). Existem também coisas ambíguas e aparentemente

descentradas que se encontram em soluções imaginadas para a reprodução criativa desse processo social que é a Escola de Samba: alianças entre classes sociais, aparente harmonia racial e respeito às diferenças de gênero, participação de quase todas as faixas etárias e através de vários tipos de ocupações e atividades disponíveis para a adesão de seus associados, etc.

As Escolas de Samba são instituições agregadoras poderosas para a leitura do Brasil atual, de seu papel e influência no mundo globalizado. A década de 1980 foi uma espécie de ápice das transformações, que vinham se somando paulatinamente nas décadas anteriores, nas Escolas de Samba no Rio de Janeiro; elas vinham desde seu surgimento acumulando uma série de revoluções em sua estrutura festiva. Nessa década em específico, elas passaram a ter seus eventos mais importantes transmitidos para todo o Brasil e para dezenas de países. O seu desfile chegou ao formato desejado na fórmula suntuosa e espetacular esperada com a inauguração do sambódromo em 1984. Tivemos também a organização formal de uma liga gestora da festa que conseguiu ampliar suas demandas por patrocínio (a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro), a ênfase dos desfiles nos critérios visuais, o crescimento vultoso do investimento econômico e a ampliação do alcance social das agremiações com a consolidação da inserção das camadas médias da população na sua organização.

É claro que um excesso de comercialização e de mercantilização da festa, fatos considerados negativos nos dias de hoje por muitos críticos, se seguiu nas décadas posteriores, e trouxeram uma série de debates acerca dos seus efeitos colaterais para a cultura carnavalesca. Questiona-se a padronização dos desfiles e dos sambas-enredos, o alto custo de cada agremiação e a necessidade cada vez maior de patrocínio público e privado, o enfraquecimento dos valores culturais tradicionais e a perda de espaço dos sambistas mais engajados nas manifestações do samba (canto, dança e ritmo) para a ênfase nas artes plásticas do espetáculo e nos profissionais do carnaval. No mundo do samba carioca, uma parte das comunidades carnavalescas percebe que o momento atual comporta necessidades de ajustes e resolução de algumas crises que os desfiles das Escolas de Samba têm enfrentado. Mesmo com isso, a cidade continua sendo paradigmática para a produção carnavalesca ao redor do mundo que percebe de forma menos clara suas tensões internas.

No mesmo período de ascensão do carnaval carioca como uma indústria cultural de grande porte, o contexto político e social do Brasil apontava uma nova era, hoje chamada de redemocratização. Após os longos anos da Ditadura Militar brasileira

(de 1964 a 1985), o país entrou num período de abertura política e de restauração do regime democrático a duras penas. Com a mudança de seu regime político o Estado brasileiro discutiu e criou uma nova Constituição Federal em 1988. O país se reelaborava numa era de mudanças que tinha pela frente e pleiteava um novo papel e importância no contexto das relações internacionais. A abertura trazia efeitos sobre as expectativas de crescimento econômico, a solidificação de direitos sociais e a conquista da cidadania por sua população, num país emergente que desejava ser um dos protagonistas na resolução dos grandes problemas internacionais do novo século que estava por vir.

É nesse momento que as Escolas de Samba se multiplicaram com mais intensidade e/ou se fortaleceram em outras capitais brasileiras, em cidades do interior do país (onde muitas vezes elas já existiam, mas de forma menos elaborada), nas regiões de fronteira e, principalmente, se disseminaram em países dos cinco continentes. A potencialidade de hibridação das manifestações carnavalescas das Escolas de Samba que já era conhecida anteriormente avançou e alcançou novos contextos, justamente numa nova era política de um Brasil que estava mais aberto ao diálogo entre seus grupos sociais, e que queria assentar as bases de seu novo modelo de nação.

As manifestações artísticas e culturais brasileiras nesse novo tempo seguem sendo qualificadas pela ênfase na manutenção dos contrastes, na tentativa do equilíbrio do contraditório e nas soluções inventivas lançadas para adaptar-se ao sistema social. Reconhecemos que as Escolas de Samba na Argentina, Uruguai e Reino Unido, e os sambistas que são formados em qualquer lugar do mundo, não podem ser igualados ao samba desenvolvido no Rio de Janeiro e os sambistas que nessa cidade produzem suas identidades e estilos de vida. O samba e as Escolas de Samba surgem com inúmeras faces e características próprias nos locais onde são cultivados.

O surgimento das Escolas de Samba em novos contextos não caracteriza uma cópia cultural grosseira e fadada à dependência, como alguns ainda podem argumentar. Compreende muito mais do que uma equivocada interpretação cultural empobrecedora, feita por uma noção de cultura fechada, homogênea e restrita aos marcos reguladores do local, da nação ou da comunidade produtora de suas referências simbólicas em busca de uma suposta autenticidade primordial.

Nessas ações de mobilização do samba em contextos que cruzam fronteiras, a característica mais forte e delineada que surge de sua presença é a potencialidade inventiva e de adaptação nos grupos sociais formados a partir dele. As técnicas de

reciclagem, as reformas, a capacidade de reinvenção da bricolagem, da produção dialógica da cultura é o cerne dos fluxos e das direções diversas explicitadas nos circuitos de trocas carnavalescas. Por mais que as Escolas de Samba se meschem às configurações culturais de seus locais de referência, seu formato é marcado pela produção criativa, pela necessidade de circulação e de entrosamento nas trocas translocais que são realizadas.

A capacidade de improvisação à brasileira da cultura carnavalesca das Escolas de Samba, onde ela assenta novos praticantes e adeptos com a formação de novos circuitos de carnaval, é um traço forte e uma das explicações do sucesso da aventura de sua implantação nos limites do país e na sua experiência internacional. O carnaval brasileiro das Escolas de Samba ao se difundir fora do país, por mais que ele seja ainda proclamado e reivindicado como o símbolo de uma nação, não comporta mais a delimitação de um pertencimento nacional, étnico e cultural unificado e homogêneo. Ele já superou em parte suas amarras anteriores, ampliando sua mistura para conter as demandas de suas novas audiências com suas apropriações e reelaborações, algumas delas apresentadas ao longo do texto.

A forma artística das Escolas de Samba entra numa era de exportação de sua fórmula, reciclagem de seus fundamentos e criação de novos significados em outras paragens. A capacidade de seus múltiplos ajustes nos locais de sua inserção enquanto manifestação cultural enraizada, independente das escalas espaciais, pode ser uma das chaves de compreensão da jornada brasileira e de sua influência no mundo enquanto marco de sua promoção política, cultural e social no prelúdio do século XXI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPADURAI, Arjun (org.) *A Vida Social das Coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.
- _____. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1997, 3ª ed.
- ARAÚJO, Eugênio. “Os Temas Enredos das Pequenas Escolas de Samba Cariocas”. In: FERREIRA, Felipe (org.) *Textos Escolhidos em Cultura e Arte Populares*, v.7, n.2, pp. 149-164.
- ARAÚJO, Hiram. “Carnaval com Datas Fixas”. In: *Revista Ensaio Geral*. Informativo Oficial da Liesa, Ano XVIII, nº 27, ano 2012, p. 46.
- BACZKO, Bronislaw. *A Imaginação Social*. Anthropos-Homem, 1986. Enciclopédia Einaudi. Ed. Portuguesa, Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1985.
- BARBIERI, Ricardo José de Oliveira. *A Acadêmicos do Dendê quer Brilhar na Sapucaí*. Rio de Janeiro: Paco Editorial, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2005.
- BHABHA, Homi. *O Bazar Global e o Clube dos Cavalheiros Ingleses*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre : Zouk, 2012.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2008.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Ed. da Ufrj, 1995.
- _____. *O Rito e o Tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

- _____. “Festa e Contravenção: os bicheiros no carnaval do Rio de Janeiro”. In: CAVALCANTI, Maria Laura V. C.; GONÇALVES, Renata (orgs.). *Carnaval em Múltiplos Planos*. Rio de Janeiro: ed. Aeroplano, 2010.
- CHAVES, Christine de Alencar. *Festas da Política: uma etnografia da modernidade no sertão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- COHEN, Abner. *Masquerade Politics: Explorations in the Structure of Urban Cultural Movements*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2013.
- COMAROFF, Jean and John. *Ethnography on an Awkward Scale: Postcolonial Anthropology and the Violence of Abstraction*. *Ethnography*, v.4, 2003, p.147-179.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira Cunha. *Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DECERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*. Vol. 1. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008.
- DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O Mundo dos Bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.
- DUARTE, Ulisses Corrêa. *O Carnaval Espetáculo no Sul do Brasil: uma etnografia da cultura carnavalesca nas construções das identidades e nas transformações da festa em Porto Alegre e Uruguaiana*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social – PPGAS/UFRGS. Porto Alegre, 2011.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: formação do Estado e civilização*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.
- ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.
- EVANS, Yara. “Brasileiros em Londres: um perfil socioeconômico”. In: *Travessia - Revista do Migrante*. Ano XXIII, nº66, janeiro/junho 2010.
- FARIAS, Júlio César. *O Enredo de Escola de Samba*. Rio de Janeiro: Litteris, 2007.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 14ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FONTES, Carlos; FANTI, Daniel. *Uruguaiana na Linguagem Plástica e Histórica*. Santa Maria: Editora Palloti, 2008.

- FRIEDMAN, Jonathan. "Globalization and Localization". In: Jonathan Xavier Inda & Renato Rosaldo (eds.) *The Anthropology of Globalization*. Blackwell Malden, 2004, p. 233-246.
- GRÍMSON, Alejandro. *Los Límites de La Cultura: crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veinteuno Editores, 2011.
- GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. "Mais Além da Cultura: espaço, identidade e política da diferença". In: ARANTES, A.A. (org.). *Espaço da Diferença*. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2000, p.30-49.
- GUTERRES, Liliane. *La Gente de Ansina: performance, tradição e modernidade no carnaval da "Comparsa de Negros y Lubolos Sinfonía de Ansina" em Montevideú/Uruguai*. Tese de Doutorado em Antropologia Social/ PPGAS UFRGS. Porto Alegre, 2003.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- HANNERZ, Ulf. *Fluxos, Fronteiras, Híbridos: palavras-chave da antropologia transacional*. In: Revista Mana. Rio de Janeiro: v.3, n.1, 1997, pp.7-39.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visões do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000.
- INGOLD, Tim. "Trazendo as Coisas de Volta à Vida". In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 18, n.37, pp. 25-44, jan/jun 2012.
- KOPYTOFF, Igor. "A Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo". In: APPADURAI, Arjun (org.) *A Vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010. pp. 88-124.
- LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de Samba, Ritual e Sociedade*. Petrópolis: Editora Vozes, 1978, 148p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. "Cap. 1 – A Ciência do Concreto". In: *O Pensamento Selvagem*. Campinas/ São Paulo: Editora Papirus, 2005.
- MAUSS, Marcel. "Ensaio sobre a Dádiva". In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MILLER, Daniel. *Trecos, Troços e Coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- OLIVEN, Ruben. *A Parte e o Todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2006.

_____. “De Olho no Dinheiro nos Estados Unidos”. In: *Estudos Históricos* vol. 15, nº27, Rio de Janeiro, 2001, pp.206-235.

_____. *Violência e Cultura no Brasil*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1982.

PALMEIRA, Moacir. “Capítulo 8 – Política e Tempo: nota exploratória”. In: PEIRANO, Mariza. “Capítulo 1 – A Análise Antropológica de Rituais”. In: *O Dito e o Feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. UFRJ, 2002.

PEREIRA DE QUEIRÓZ, Maria Isaura. *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

RISÉRIO, Antônio. *A Cidade no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2012.

SAHLINS, Marshall. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2003.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SCHMIDT, Rita Terezinha. “O Pensamento-Compromisso de Homi Bhabha: notas para uma introdução” In: BHABHA, Homi. *O Bazar Global e o Clube dos Cavalheiros Ingleses*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

SPOONER, Brian. “Tecelões e Negociantes: a autenticidade de um tapete oriental”. In: APPADURAI, Arjun (org.) *A Vida Social das Coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010. pp. 88-124.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura*. Rio de Janeiro, Ed.Zahar, 2012.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ZELIZER, Viviana. “Circuits within Capitalism”. In: NEE, Victor; SWEDBERG, Richard. *The Economic Sociology of Capitalism*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

_____. *Intimité et Economie*. Terrain nº45, 2005, p13-28.

ZUCAL, José Garriga. “Soy Macho porque me la Agüento: etnografia de las prácticas violentas y la conformación de identidades de género masculino”. In.: ALABARCES, Pablo (org.) *Hinchadas*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005, pp. 39-58.

TEXTOS E FOTOS DE JORNAL

BBC Brasil. “Mais Enraizado e com Nível Superior, Imigrante Brasileiro Muda de Perfil no Reino Unido”, 06/11/2015.

BBC site. “Notting Hill Carnival: three men stabbed in violent clashes”, 26/08/2014.

Caderno de Cultura. “Origens das Escolas de Samba de Uruguaiana” por José Da Nova Filho, sem data.

Correio do Povo. “Festa da Integração Reúne Cova da Onça e Carumbé”. Suplemento Cidades, 11/01/2010.

Diário da Fronteira. “Barracões em Ritmo Acelerado”, 17/02/2008, p.9.

Diário da Fronteira. “Cortina Fechada” por Rita Maidana, fevereiro de 2014.

Diário da Fronteira. “Ilha do Marduque Perde Título e Torcedores se Revoltam com o Resultado”, 14/03/2006.

Especial Carnaval de Uruguaiana 2009. “Trabalho para o Ano Inteiro”, 22/03/2003.

Jornal da Cidade. “Evolução no Samba”. Suplemento do Jornal, 15/10/2002.

Diário da Fronteira. “Marduque e Cova da Onça vão às Ruas Protestar Contra Resultado do Carnaval”, 15/03/2006.

Jornal da Cidade. “Um Projeto de Lei Resultou na Modificação da Lei dos Eventos Carnavalescos”, 18/01/2005, p.7.

Jornal de Uruguaiana. “Eleições da Liga de Carnaval” por Jair Rodrigues, 29/04/2006, p.3.

Jornal de Uruguaiana. “Liesu Participa de Congresso de Carnaval do Rio”, 09/12/2006.

Jornal de Uruguaiana. “Neguinho da Beija-Flor x Samba 2006”, 18/03/2006, p.4.

Jornal Ilustrado. “Reminiscências de Velhos Carnavais” por Raul Pont, 10/02/1978.

Jornal Hoje. “Brito Pede que Newton Fique”, 07/03/2007.

Jornal Hoje. “Decisão na Passarela”, 09/03/2006, p.3.

Jornal Hoje. “Mestres-salas e porta-bandeiras”, 07/03/2007.

Jornal Hoje. “Nana Gouvêa e Ana Paula Evangelista” (foto), 15/03/2006.

Jornal Hoje. “Um Carnaval Antigo que a História Registrou” por Daniel Fanti, 04/07/2008.

Jornal Hoje. “Wantuir e Viviane Araújo” (foto), 07/03/2007.

Jornal da Tribuna. “Carnaval de Uruguaiana em Cosquín”, 26/01/2013.

Revista da LIESU. “Samba: uma das heranças dos fuzileiros navais” por Francisco Alves, março de 2009.

Tribuna de Uruguaiana. “Entrevista Jair Rodrigues” (áudio) realizada pela jornalista Valéria Del Cueto, 23/03/2009.

LISTA DE ENTREVISTADOS

Alex Davey. Entrevista concedida ao autor em Londres em 12/02/2015.

Analía González. Entrevista concedida ao autor em Paso de Los Libres em 14/03/2014.

André Diniz. Entrevista concedida ao autor e Thaís Cunegatto no Rio de Janeiro em 12/12/2013.

Arlete Pagani. Entrevista concedida ao autor em Uruguaiana em 1º/02/2013.

Carlos do Canto. Entrevista concedida ao autor em Uruguaiana em 28/01/2013.

Cizinha e Patrícia. Entrevista concedida ao autor em Uruguaiana em 25/02/2013.

Cristina Fernandez. Entrevista concedida ao autor em Uruguaiana em 19/01/2013.

Dandara Escoto. Entrevista concedida ao autor em Uruguaiana em 17/01/2013.

Daniel Fanti. Entrevista concedida ao autor em Uruguaiana em 21/02/2014.

Henrique da Silva. Entrevistas concedidas ao autor em Londres em 11/06/2014 e 16/07/2014.

Igor Sorriso. Entrevista concedida ao autor e Thaís Cunegatto no Rio de Janeiro em 28/11/2013.

Jayola Disu. Entrevista concedida ao autor em Londres em 07/12/2014.

Jéferson Lima. Entrevista concedida ao autor em Uruguaiana em 22/03/2014

João Paulo Da Nova. Entrevista concedida ao autor em Uruguaiana em 23/01/2013.

Julián e Nato. Entrevista concedida ao autor em Paso de Los Libres em 18/03/2014.

Júnior Schall. Entrevista concedida ao autor e Thaís Cunegatto no Rio de Janeiro em 06/12/2013.

Lisa Elwart. Entrevista concedida ao autor em Londres em 24/11/2014.

Maitê Oliveira. Entrevista concedida ao autor em Londres em 20/11/2014.

Marcão (diretor de carnaval). Entrevista concedida ao autor no Rio de Janeiro em 28/01/2014.

Márcio Puluker. Entrevista concedida ao autor no Rio de Janeiro em 24/01/2014.

Martine Henry. Entrevista concedida ao autor em Londres em 05/12/2014.

Maxi Verón. Entrevista concedida ao autor em Paso de Los Libres em 19/02/2014.

Mestre Marcão. Entrevista concedida ao autor no Rio de Janeiro em 21/08/2013.

Newton Gomes. Entrevista concedida ao autor em Uruguaiana em 12/03/2014.

Norma Jurado. Entrevista concedida ao autor em Paso de Los Libres em 22/01/2013.

Richard Galbraith. Entrevista concedida ao autor em Londres em 06/02/2015.

Rita Maidana. Entrevista concedida ao autor em Uruguaiana em 20/02/2013.

Wantuir. Entrevista concedida ao autor e Thaís Cunegatto no Rio de Janeiro em 04/12/2013.

ANEXO I – Enredos das principais Escolas de Samba de Uruguaiana (entre 2005 e 2014) e a classificação de acordo com a tipologia proposta

Cova da Onça

2005 – “Das lendas do Eldorado ao Ouro do Milênio” – místico/conceitual

2006 – “Espelho, espelho meu, alguém é mais vermelho do que eu?” – místico/conceitual

2007 – “Uruguaiana homenageia o Imigrante Vencedor e mostra ao mundo sua etnia” – História/ festas/homenagem a personalidades regionais

2008 – “Cova, Eu Sou a Luz” – místico/conceitual

2009 – “Carnaval Doce Ilusão, de um Sonho, Construo a Realidade” – História/ festas/homenagem a personalidades brasileiras

2010 – “Guerreiros da Vida. Protetores da Mãe Terra” – ecológico/autolouvação

2011 – “Arroz: do Império do Meio ao Pampa Gaúcho, o Grão que Vale Ouro” - História/ festas/homenagem a personalidades regionais

2012 – “Tem Kizomba na Avenida! Cova Canta Martinho, Show da Vila” - História/ festas/homenagem a personalidades brasileiras

2013 – “Duas Paixões, Num Só Coração (Homenagem a Acadêmicos do Salgueiro)” - História/ festas/homenagem a personalidades brasileiras

2014 – “Era Uma Vez” – místico/conceitual

Unidos da Ilha do Marduque

2005 – “Água: preservar é viver” - ecológico/autolouvação

2006 – “Na Luta do Bem Contra o Mal, a Esperança de um Futuro Melhor” - místico/conceitual

2007 – “Brasilidade, um Estado de Espírito, um Sentimento de Amor” - História/ festas/personalidades brasileiras

2008 – “Ilha 2100. Uma Louca Viagem Rumo ao Futuro” - místico/conceitual

- 2009 – “A Ilha Guerreira, Canta a África. Mãe de todos os Povos. Axé Minha Mãe!” – História e mitologia afro-brasileira
- 2010 – “Maktub... Minha Sorte Escrita nas Estrelas” - místico/conceitual
- 2011 – “O Sonho do Beija Flor” (homenagem a Beija Flor de Nilópolis) - História/ festas/personalidades brasileiras
- 2012 – “Franciscos... Carinhosamente ‘Chicos’”. Orgulhosamente Brasileiros! - História/ festas/personalidades brasileiras
- 2013 – “Raízes” - História e mitologia afro-brasileira
- 2014 – “Terra, Vida e Esperança” - História/ festas/personalidades brasileiras

Os Rouxinóis

- 2005 – “Da Magia da Escrita à Viagem do Saber” - místico/conceitual
- 2006 – “Terra Brasilis, a Metamorfose da Vida” - História/ festas/personalidades brasileiras
- 2007 – “Ave Marias! Cheias de Graça...” – História/ festas/personalidades brasileiras
- 2008 – “Aventureiros da Ilusão” - místico/conceitual
- 2009 – “Povo brasileiro, a Mistura que Deu Samba” - História/ festas/personalidades brasileiras
- 2010 – “Uma Paixão Nacional Contada em Cinco Copos” - místico/conceitual
- 2011 – “Carrossel de Folias” - História/ festas/personalidades brasileiras
- 2012 – “Contar, Cantar e Sambar” - místico/conceitual
- 2013 – “Uma Festa Nas Alturas” (auto-homenagem aos 60 anos da Escola) – ecológico/autolouvação
- 2014 – “Tu És o Ar Que Respiro, A Razão do Meu Cantar: Verde Que Te Quero Verde, Verde Que Me Faz Sonhar” - ecológico/autolouvação

Bambas da Alegria

- 2005 – “Circo: Uma História Fascinante” - místico/conceitual
- 2006 – “O Feitiço da Vida” - místico/conceitual
- 2007 – “Gramado: Nos Altos Campos de Cima da Serra, Morada do Deus da Alegria” - História/ festas/homenagem a personalidades regionais

- 2008 – “Da Evolução do Homem à Luta de um Planeta Ameaçado” - ecológico/autolouvação
- 2009 – “Internacional: 100 anos de Lutas e Glórias” - História/ festas/homenagem a personalidades regionais
- 2010 – “Sambar com Fé Eu Vou” - místico/conceitual
- 2011 – “Do Egito ao Canaã - No Sol da Liberdade, a Paz do Amanhã” - místico/conceitual
- 2012 – “Pérolas Negras - Passos Que Vêm de Longe” - História e mitologia afro-brasileira
- 2013 – “O X da Questão” - místico/conceitual
- 2014 – “Axé na Casa dos Bambas - Batuque, Magia e Raiz” - História e mitologia afro-brasileira

Deu Chucha na Zebra

- 2005 – “Lendas e Mistério do Arco-Íris no Universo Preto e Branco” - místico/conceitual
- 2006 – “No Gingado da Terra e o Fascínio das Quatro Estações” - ecológico/autolouvação
- 2007 – “Chucha Desvendando os Mistérios e as Riquezas da Índia” - místico/conceitual
- 2008 – “Além do Ar que Respiro” - místico/conceitual
- 2009 – “Sou Gaúcho Firme e Forte” - História/ festas/homenagem a personalidades regionais
- 2010 – “Alvorada: Amanhecer que Virou Samba” (homenagem a 50 anos de Brasília) - História/ festas/personalidades brasileiras
- 2011 – “N'Golo, A Dança da Zebra, Virou Capoeira?” - História e mitologia afro-brasileira
- 2012 – “Deu Chucha na Zebra, na Essência do Samba” - História/ festas/personalidades brasileiras
- 2013 – “Deu Chucha na Zebra Pelas Bandas da Vida” - místico/conceitual
- 2014 – “Sucatas” - místico/conceitual

ANEXO II – Letra do samba-enredo da Paraíso School of Samba de 2014

A Fantástica Viagem ao Mundo do Chá

Compositores: Gilberto Gomes e Dominginhos do Estácio

Intérpretes: Gilberto Gomes (no desfile) e Dominginhos do Estácio (na gravação)

Eu vou viajar
Nos mistérios de além mar
Vem... dos tempos ancestrais
O curandeiro divino... o imperador
Descobriu, difundiu, cultivou
Foi na China onde tudo começou
Diz a lenda
Das folhas da camélia o chá surgiu
Abençoado, sagrado
O mundo inteiro conquistou
E a nobreza aplaudiu

O chá das cinco é tradicional)
Aroma, sabores, encanto, magia) Refrão
Fantasia, eu vou beber)
E me acabar nessa folia)

Na Europa se espalhou
Quem quer provar? Quem já provou?
Tornou-se popular
É soberano, é multicolor
Me leva eu quero ver
As maravilhas desse meu país
Me leva, amor, eu vou com você
Nessa viagem eu quero ser feliz

A bateria tem swing tem sabor)
De vermelho e branco eu vou cantar) Refrão
A Paraíso é minha vida meu amor)
Nessa viagem ao mundo do chá)