

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA

Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Direito
Mestrado em Ciências Jurídicas e Sociais

ITINERÂNCIAS: UMA ETNOGRAFIA DE TRÊS BATERIAS DE
GRUPO ESPECIAL NO RIO DE JANEIRO

Antoinette Kuijlaars

Orientador:
Marcelo Carvalho Rosa (UFF)

Banca:
Maria-Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (UFRJ)
Carlos Eduardo Machado Fialho (UFF)

Julho de 2009

Antoinette Kuijlaars

**ITINERÂNCIAS: UMA ETNOGRAFIA DE TRÊS
BATERIAS DE GRUPO ESPECIAL NO RIO DE
JANEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Direito da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Ciências Jurídicas e Sociais.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Marcelo Carvalho Rosa

Prof^a. Dr^a. Maria-Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Prof. Dr. Carlos Eduardo Machado Fialho

Agradecimentos:

Agradeço em primeiro lugar ao meu orientador Marcelo Rosa, por sua disponibilidade e inventividade, mesmo que no início pareceu me empurrar na ravina quando me incentivou a trabalhar o objeto que se transformou numa dissertação;

À professora Maria-Laura Cavalcanti, que me iniciou às teorias antropológicas do ritual, e que aceitou participar dessa banca;

Ao professor Carlos Fialho, pelas aulas apaixonantes sobre mídia e cinema, e pelo seu interesse pelas baterias;

À professora Vera Malaguti Batista, por seus conselhos preciosos dados na defesa de qualificação, e a sua voz persistente da criminologia crítica.

Obrigada a todas as pessoas das escolas Unidos do Viradouro, Unidos da Tijuca, Unidos do Porto da Pedra e Acadêmicos do Cubango, por ter me aceito nas baterias, e sem as quais essa dissertação não existiria. Só não cito os nomes por preocupação de anonimato.

Fiquei muito feliz em ingressar no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Direito da Universidade Federal Fluminense, que conheci graças ao professor Leonel Alvim, que além das aulas viventes permitiu encontrar turmas maravilhosas: agradeço especialmente à “turma dos não motorizados”, Carlinha, Isac, Ivan, Fábio-sociólogo, e a todos os outros, especialmente Henrique, Vilânia, Flavinha, Priscila, Pâmela, Joyce, Garcia, e Rafael-advogado pelas inúmeras caronas. Muitas risadas, e muitas conversas enriquecedoras, graças a vocês. Sem esquecer a turma que conheci esse ano, Carla, Antônio, Ellis, Allan, Patrícia.

Agradeço a todos meus amigos de sempre, Érico, Felipe, Valter, Sorriso, Glauco, Diego, Régis, Eliane, Mariana, Cláudia, Marília, Jennifer Oudangada do lado brasileiro e africano; Jul Marx, Plab, Drouh, I-Man, SLBS, David, Claire L. e Claire G., Isabelle e especialmente Céline, do lado francês – mesmo com distância posso contar com a presença de vocês;

À minha família e especialmente Françoise, minha mãe, releitora oficial de todos meus trabalhos que não pôde officiar esse ano por causa do português. Senti falta.

Ao meu amor, André, que teve a gentileza de corrigir o português deste trabalho às três horas da manhã. Prometo, corrigirei o francês do teu mestrado em Strasbourg... (com bastante munster e riesling).

SUMÁRIO

Introdução.....	5
Prólogo: questões relevantes sobre a abordagem do objeto.....	8
Capítulo 1: A disciplina além da vocação inicial das escolas de samba. O ensaio como revelador de relações de forças.....	28
I. Uma socialização progressiva com os ritmistas.....	28
II. A tensão entre lógicas contraditórias: lazer dos ritmistas e exigências profissionais da diretoria.....	37
A) <i>Um ensaio, vários ensaios: um ponto de partida para uma reflexão sociológica.....</i>	37
B) <i>Entre o amor pelo carnaval e a consciência de sua industrialização: itinerância versus assiduidade.....</i>	48
C) <i>A moralidade na bateria: entre obrigação imposta pelo mestre e reivindicação pessoal dos ritmistas.....</i>	66
Capítulo 2: Hierarquias: da análise micro à análise macrosociológica.....	72
I. A bateria como espaço de hierarquias diversas.....	72
A) <i>A hierarquia entre ritmistas: uma hierarquia construída parcialmente pelos diretores.....</i>	72
B) <i>Uma hierarquia por instrumento?.....</i>	75
C) <i>A bateria: um espaço viril.....</i>	78
II. Uma lógica disciplinar exacerbada durante o carnaval: um carnaval invertido para as classes populares?.....	92
A) <i>As estruturas sociais e o carnaval: uma abordagem controvertida.....</i>	92
B) <i>O carnaval do sambódromo na prática: a persistência das discriminações sociais?.....</i>	100
Capítulo 3: Os ritmistas fora da escola de samba. Condições de vida e perspectivas profissionais.....	111
Introdução: um contexto sócio-econômico difícil.....	111
I. Uns espaços marginais, uma população marginal?.....	117
II. Frente a perspectivas profissionais “engarrafadas”/”entupidas”: a escola de samba como alternativa?.....	123
A) <i>A capacidade a moderar a sua prática: a escola de samba percebida como um vício.....</i>	123
B) <i>A profissionalização dentro da escola de samba: um bem raro e precário.....</i>	127
C) <i>A escola de samba como “bico”: um paliativo.....</i>	129
D) <i>O papel da escola de samba na orientação profissional: uma inversão de estigma.....</i>	136
E) <i>Escola de samba e formação profissional, uma perspectiva de promoção social?.....</i>	138
Conclusão.....	144
Anexos.....	147
Bibliografia.....	154

Introdução

*“Negaram ao Benedito o lugar de mestre sala
E na escola, jamais eu ouvi sua fala
Dois anos foi ele o campeão
Mas hoje é o retrato da ingratidão.”⁴*

O estudo acadêmico das escolas de samba pode ser agrupado em torno de dois temas principais, isto é, o das escolas de samba no âmbito do carnaval como ritual², e o das escolas de samba como instrumento de manipulação política e de dominação das classes populares³. Não se trata aqui de considerar que essas interpretações e ângulos de abordagens não são pertinentes, mas o convívio com ritmistas de baterias de escolas de samba do grupo especial nos levou a tomar outra direção. Aqui, esta instituição vai ser entendida como o ponto convergente de socializações individuais entre moradores de subúrbios cariocas, sendo que eles irão levar-nos às singularidades de suas vidas, singularidades pouco presumidas no tocante aos discursos sobre os “pobres” cariocas.

A escola de samba é a instituição central do carnaval do sambódromo, geralmente admitido como industrializado, comercial e que perdeu sua autenticidade, sendo que as pessoas que participam dele são consideradas como atores inconscientes de tal industrialização, exploradas na sua inocência de querer aparecer na televisão. Os discursos sobre a “decadência” do samba expressam o desentendimento da evolução das escolas de samba das últimas décadas e têm por efeito negar a existência do samba de escola de samba, assim como de pessoas que praticam e gostam desta cultura, por mais que esteja comercializada. Dito em outras palavras, sob o pretexto que a “natureza” (ou a “verdade”) do samba não seria respeitada nas escolas de samba, a prática dos ritmistas

¹ Batatinha, *Sorte do Benedito*.

² Roberto DaMatta, *Carnavais, malandro e heróis, Para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997 (1979), 350 p.

³ Maria Isaura Pereira de Queiroz, *Carnaval brasileiro. O vivido e o mito*, São Paulo, Brasiliense, 1992, 237 p.; Hermano Vianna, *O mistério do samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2002 (1995), 193 p.; José Luiz de Oliveira, *Uma estratégia de controle: a relação do poder do Estado com as escolas de samba do Rio de Janeiro no período de 1930 a 1985*, dissertação de mestrado em história, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1989, 124 p.

é vista como desinteressante, com a “inautenticidade” sendo um fator de incompetência cultural (o “mau gosto”), facilmente generalizável a todos os aspectos de suas vidas.

Espaço em que é implementada uma disciplina forte em relação à prática das percussões, no qual existe uma hierarquia clara entre diretoria e componentes, a escola de samba parece uma instituição monolítica de regras rígidas e nítidas, das quais não se pode derogar sem ser excluído. No entanto, ao descobrir as percepções, opiniões, ações e reações dos ritmistas enquanto indivíduos sobre assuntos diversos, é possível pensar as sutilidades de relações de forças intercambiáveis, das estratégias dos diferentes atores dentro da escola de samba. A abordagem do ator social enquanto indivíduo permite também discernir a heterogeneidade (tanto entre indivíduos quanto do mesmo indivíduo) das situações, dos percursos, das representações, os quais têm um ponto de encontro: o ensaio da escola de samba.

Para demonstrar essa pluralidade de indivíduos praticando a mesma atividade, trabalhamos com métodos tipicamente etnográficos e qualitativos, ou seja, entrevistas e observação participante. Assim, vamos partir da descrição do ensaio de bateria de grupo especial, descrição que será a base de análises em torno da disciplina e das hierarquias internas à bateria. Com efeito, a disciplina se traduz além da vocação original das escolas de samba, as quais visavam obter o reconhecimento do samba então criminalizado, através da demonstração das capacidades de organização das classes populares – dos negros – assim como das capacidades disciplinares destes. Atualmente, essa disciplina revela-se através da tensão entre as lógicas comerciais das diretorias das escolas e as lógicas de lazer dos ritmistas, situação da qual os ritmistas são totalmente conscientes. Dentro da bateria, existem vários tipos de hierarquias, não necessariamente concorrentes nem meramente adjacentes, as quais permitem visualizar as singularidades dos ritmistas entre si. Esse raciocínio vai levar a questionar o carnaval e as teorias mais fortes a esse propósito, sendo que vamos apresentar a hipótese de uma lógica disciplinar exacerbada durante o carnaval, o qual seria então “invertido” para os componentes de escola de samba e mais particularmente da bateria. Esse carnaval “invertido” pelas condições práticas de sua realização cancelaria a “inversão” das estruturas sociais, característica amplamente reconhecida do carnaval, no sentido de uma impossibilidade

para os ritmistas praticarem a festa como o fazem os indivíduos fora do sambódromo – ou simplesmente fora da bateria.

No segundo momento, vamos sair do âmbito da bateria e da escola de samba para seguir os ritmistas em suas casas, suas vidas profissionais, seus gostos, suas representações em relação a questões não somente no tocante à escola, mas também (isso sendo mais ou menos ligado à escola de samba) como a das suas condições de vida, das suas perspectivas profissionais, dos seus projetos, ou seja, suas vidas fora da escola de samba. Vamos começar por interrogar a noção de população marginalizada, perguntando aos interessados o que eles acham disso, indiretamente, através de suas falas, sendo que se o afastamento é relativo, ele existe sim em relação ao acesso ao mercado do trabalho, dos bens coletivos tal como a saúde e a segurança. Situando a escola de samba no mercado do trabalho, podemos considerá-la como um dilema entre oferta de perspectivas e horizonte profissional fechado. Com efeito, se a escola de samba aplica uma disciplina forte no âmbito da bateria, essa disciplina se revela contraditória à disciplina necessária a uma ascensão social clássica e legítima, ou seja, pelas vias da escola e da universidade. Enfim, a moralidade desenvolvida pelos ritmistas em torno de vários aspectos de suas vidas, sem que esta pareça necessariamente lógica e sistemática, permite elaborar hipóteses quanto à legitimidade do direito formal, em espaços carentes de serviços públicos e vítimas de criminalização. A moralidade individual não parece mais contraditória às atividades ilegais das escolas de samba na medida em que a escola preenche um papel (mesmo que de um jeito pouco democrático) social, medical, de solidariedade e de segurança no vazio criado por um certo tipo de Estado, o Estado social, sendo que o Estado penal e repressivo é particularmente ativo nestas áreas.

Prólogo: questões relevantes sobre a abordagem do objeto

1) Condições de aproximação com o objeto de estudo

Esse objeto de pesquisa nasceu no contexto de uma mudança de tema da dissertação de mestrado. Com efeito, apesar do meu forte interesse, desde vários anos, e da minha integração no meio das escolas de samba, que parece oferecer uma oportunidade de campo que não se pode ignorar, sempre evitei, desde a minha primeira estada no Brasil, tratá-lo no âmbito dos meus estudos. Além do fato de que eu não queria misturar aspectos da minha vida pessoal com o trabalho universitário, não queria envolver os componentes das escolas em tal projeto, afim de não importuná-los e de não parecer uma “gringa” chegando sem outro objetivo diferente do da “observação”¹ das periferias cariocas e dos seus moradores. Eu também precisei de certo tempo de “maturação” para enxergar as questões em jogo, para ir além de um simples estudo da escola em si mesma: afastava-me deste objeto, que achava muito estreito e impróprio a um trabalho de sociologia e ciência política, pretendendo me distanciar das abordagens folclóricas. Enfim, tinha dúvidas quanto à recepção deste assunto pelos professores e colegas, em razão do simbolismo não “sério” que evocam as escolas de samba e o carnaval.

Foi conversando com um colega que eu comecei a considerar melhor esse objeto: na troca de impressões, ele me perguntou por que eu não o trabalhava no âmbito da dissertação de mestrado. Essa direção que eu peguei então se situa, assim como o primeiro objeto que eu começara a trabalhar², na lógica da monografia de quarto ano de IEP³, mas foca o estudo de caso em outro aspecto da sociedade brasileira, não nos produtores potenciais, mas sim sobre as vítimas da discriminação – assim como das

¹ No sentido pejorativo que esse termo pode ter para quem é observado.

² O papel do juiz da infância e da juventude no tratamento da delinquência juvenil no Rio de Janeiro.

³ Institut d’Etudes Politiques de Strasbourg. Essa monografia retratava a violência e seu tratamento midiático e político no Rio de Janeiro ao analisar o caso João Hélio, em que um menino de 5 anos havia sido arrastado e morreu durante um assalto de carro por um grupo de jovens (um menor de idade e quatro jovens adultos). Apesar de não saber qual era o grau de participação do menor de idade no assalto e na morte do menino, o debate público e midiático se concentrou sobre a legislação em torno das crianças e dos adolescentes, tida por laxista e, portanto, criminogênea.

outras formas de violência características da sociedade carioca. Trata-se de uma escolha difícil, e a cada passo realizado na pesquisa, o objeto parecia complexificar-se, ampliando minhas dúvidas. No entanto, apesar dessas dificuldades, este parece oferecer interessantes perspectivas explicativas de questões mais globais.

A partir de agosto de 2005, data de minha primeira chegada ao Brasil, comecei a freqüentar baterias de escolas de samba (do grupo especial, essencialmente) do Rio de Janeiro, Niterói e São Gonçalo. Primeiro, com a ajuda do Wanderley¹, que me fez integrar a bateria da Unidos da Tijuca, com a qual não consegui desfilar pelo carnaval de 2006 e da qual fui rapidamente excluída no tocante ao desfile – tinha o direito de freqüentar os ensaios. Segundo, Unidos do Porto da Pedra, onde um amigo da universidade que morava perto da quadra me levou. Ele não conhecia a diretoria e fui me apresentar sozinha. Tratando-se de uma bateria que, apesar compor o grupo especial, sofre de uma carência de ritmistas, consegui facilmente uma fantasia para desfilar². Em terceiro lugar, Unidos do Viradouro, em que esperei o mês de setembro para começar a freqüentar e onde fui apresentada pelas pessoas que conhecera na Unidos da Tijuca, encontradas na Viradouro por acaso. Essa foi a escola até então mais freqüentada, com a qual desfilei em 2006. Finalmente, pouco freqüentei, mas desfilei na Acadêmicos do Cubango (então no grupo de acesso), onde fui chamada pelo diretor de tamborim que desfilava na Porto da Pedra e na Viradouro.

Durante essa primeira estada no Brasil³, a convivência, em vários dias da semana, com os componentes das escolas, e mais especificamente dos membros das baterias, levou-me à interrogação sobre o papel social das escolas de samba nas representações das populações jovens – mas não somente – da periferia do Rio de Janeiro (particularmente, dado a localização das escolas freqüentadas, dos municípios de Niterói e de São Gonçalo). Aliás, a construção progressiva de relações de amizade, permite sair do âmbito da escola e, por conseguinte do contexto do carnaval, e revela elementos da vida cotidiana pouco abordados dentro da escola. Com efeito, o quadro da escola parece limitar de fato as possibilidades de conversas, que abordam na maioria dos casos o

¹ Wanderley é o meu primeiro contato no Rio de Janeiro em relação às escolas de samba, obtido através da rede europeia do samba da qual faço parte.

² Ou seja, a minha vaga estava certa desde o início, com a previsão de uma fantasia ao meu nome.

³ Julho de 2005 até julho de 2006.

carnaval do sambódromo, ou seja, em torno dos temas dos desfiles realizados pelas diferentes escolas, eleições dos sambas-enredos, as fantasias, idas e vindas de celebridades aos cargos concorridos (notadamente os de carnavalesco e mestre de bateria), isso tudo criando um debate sobre a futura campeã da competição. É somente fora deste quadro que os membros da bateria com quem eu convivia mais contavam, ao longo das nossas conversas, suas vidas cotidianas, permitindo-me pouco a pouco tomar conta das suas situações econômicas extremamente precárias¹ e da violência que pode existir nos seus bairros, das suas impressões sobre a sociedade em geral e sobre o sistema das escolas de samba em especial.

2) Primeiras reflexões

As escolas de samba representam uma “vitrine” da cultura popular das periferias do Rio, amplamente midiaticizadas durante os preparativos do carnaval e mais ainda durante o carnaval propriamente dito. Assim como nas conversas internas às escolas, debate-se em artigos e reportagens sobre a “promoção” de tal pessoa a tal cargo, os temas dos desfiles, sambas-enredos, celebridades que vão participar do desfile, “inovações” em relação às fantasias ou à música, ou seja, trata-se das diversas “fococas” existentes em torno das escolas, que são cotidianamente relatadas na mídia a partir do mês de agosto – quando os bailes do sábado recomeçam a fim de eleger o samba.

Pode-se pensar então que esta vitrine se contrapõe à outra imagem das periferias, igualmente explorada cotidianamente na mídia, ou seja, a imagem da violência e do tráfico de drogas. A imagem da escola de samba permite mostrar, entre outros exemplos desenvolvidos na mídia, tais as iniciativas educativas, etc, que existe nestes espaços a figura do “bom pobre”, tendo uma vida de trabalhador honesto, frente à do bandido, do qual ele seria a vítima. Frequentemente apresentada como alternativa à “criminalidade”²

¹ Eu não a realizei de antemão, pois os componentes não abordavam tais questões comigo. A intimidade com alguns se desenvolveu progressivamente, sobretudo quando eu comecei a fazer idas e voltas entre Rio e Strasbourg, a partir de setembro de 2006. Em paralelo, as minhas pesquisas no âmbito da monografia de fim de estudo permitiram-me progressivamente de tomar conta da situação, num processo de redescoberta do Rio de Janeiro a distância.

² De acordo com as reflexões da criminologia crítica, prefiro falar de processo de criminalização do que de “criminalidade” para caracterizar as populações das favelas. Aqui, o emprego da palavra “criminalidade” corresponde à designação do senso comum veiculado pela mídia.

para as populações das favelas, designadas como populações “em risco” em referência à idéia segundo a qual a miséria é uma causa da criminalidade, a escola de samba é considerada como instituição favorecendo, desenvolvendo a honestidade destas populações, isso desde a pequena infância. Com efeito, criadas a partir dos anos 1930 nas periferias do Rio carregadas dos estereótipos clássicos de violência, criminalidade e banditismo, as escolas de samba se orgulham de se apresentar como organizações legais veiculando valores moralizadores, em manifestar sua vontade de integração e do respeito dos valores da classe dominante, conforme a ideologia do movimento negro antes dos anos 1970. Maria Laura Cavalcanti, em seu estudo sobre o processo de elaboração do carnaval das escolas de samba, ao criticar a visão do atual carnaval das escolas de samba como uma forma decadente e desnaturada da cultura popular do samba, enfatiza o

“papel de Paulo da Portela¹, fundamental na estruturação das escolas de samba. Sua atuação abrangeu a adaptação artística dos elementos dos ranchos, a inovação rítmica e coreográfica do samba, e o estabelecimento da disciplina vista como ‘indispensável ao sucesso das escolas de samba’. Paulo da Portela queria que as escolas pudessem desfilar sem a perseguição da polícia, e que elas ascendessem à grande atração do carnaval da cidade.”²

Isso se traduz no exercício que representa o desfile das escolas, que exige tamanha organização e uma disciplina perfeita, a fim de coordenar os milhares de participantes³.

No mesmo sentido, a apelação “escola de samba” faz referência à educação e, assim sendo, a um aspecto moral e positivo para a sociedade como um todo, e até de controle social segundo o conceito de Michel Foucault, frente à imagem de caos e de desordem que seria característica das favelas e, assim, seria “criminogêneo”. Com efeito, a participação a uma bateria constitui um exercício de resistência física: Michel Foucault, ao estudar a formação da disciplina na Europa ocidental através de instituições tais as escolas, prisões ou hospitais, lembra que o exercício

“tend vers un assujettissement qui n’a jamais fini de s’achever”⁴.

¹ Fundador e primeiro presidente da Portela.

² Maria-Laura Cavalcanti, *Carnaval carioca. Dos bastidores ao desfile*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ MinC/Funarte, 1994, p. 55. A situação de discriminação das classes populares ex-escrava ou descendente de escravos, e de criminalização do samba parece então fundamental no processo de criação das escolas de samba e da implementação voluntária da disciplina.

³ Por exemplo, o desfile de 2008 da Viradouro era constituído de 3800 componentes.

⁴ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p.164.

Aliás, sua definição de poder disciplinar, que nós acreditamos identificar, pelo menos sob alguns aspectos, em uma instituição como a escola de samba, permite perceber a dimensão da valorização do indivíduo e do que está assim posto em jogo:

“Le pouvoir disciplinaire en effet est un pouvoir qui, au lieu de soutirer et de prélever, a pour fonction majeure de ‘dresser’ ; ou sans doute, de dresser pour mieux prélever et soutirer davantage. Il n’enchaine pas les forces pour les réduire ; il cherche à les lier de manière, tout ensemble, à les multiplier et à les utiliser. Au lieu de plier uniformément et par masse tout ce qui lui est soumis, il sépare, analyse, différencie, pousse ses procédés de décomposition jusqu’aux singularités nécessaires et suffisantes. Il ‘dresse’ les multitudes mobiles, confuses, inutiles de corps et de forces en une multiplicité d’éléments individuels (...). La discipline ‘fabrique’ des individus ; elle est la technique spécifique d’un pouvoir qui se donne les individus à la fois pour objets et pour instruments de son exercice.”¹

Se nós não podemos definir um poder disciplinar no estreito sentido da palavra, notadamente no tocante à escola de samba como instituição fundada com objetivo de submeter e disciplinar uma população, assim como do aspecto central de lazer facultativo que essa instituição tem, há de se constatar que, no contexto da industrialização do carnaval, os efeitos da disciplina descritos por M. Foucault parecem ilustrar pertinentemente o que acontece numa quadra de escola de samba do grupo especial. Exploração de fins lucrativos e de propaganda / de imagem e individualização são sim observáveis, notadamente no ponto de vista da bateria, que constitui um exercício coletivo, de massa, mas que, como veremos, é também um espaço de práticas individualistas.

A apelação de escola lembra também as reflexões de Pierre Bourdieu sobre a violência simbólica característica dos sistemas que legitimam a ordem estabelecida:

“L’effet de légitimation de l’ordre établi n’incombe pas seulement, on le voit, aux mécanismes traditionnellement considérés comme appartenant à l’ordre de l’idéologie, comme le droit. Le système de production de biens culturels (...) [remplit] par la logique même de leur fonctionnement, des fonctions idéologiques du fait que les mécanismes par lesquels ils contribuent à la reproduction de l’ordre social et à la permanence des relations de domination demeurent cachés.”²

Ter-se-ia então a escola de samba como instituição pacificadora, educadora e moralizadora das populações precarizadas, criminalizadas e marginalizadas da

¹ *Idem*, p.172.

² Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p.229.

sociedade brasileira – entre o “espetáculo da violência”¹ e o “super-espetáculo”² do carnaval, ambos sendo objetos de ampla midiatisação nacional.

Na monografia de quarto ano, o estudo do tratamento jornalístico do “caso João Hélio” me levou a evocar uma “linha de clivagem entre os habitantes das favelas, isto é, entre as ‘pessoas de bem’, e os ‘bandidos’”. Essa oposição, clássica no tocante à midiatisação de fatos violentos, é permanentemente mobilizada na mídia brasileira, cuja particularidade é a extrema concentração da audiência no canal principal da Rede Globo. Parece que esta clivagem seja bastante interiorizada, notadamente devido ao fato de ser mobilizada pelos habitantes das favelas em certas situações, tais como movimentos de reclamação diversos (contra a violência, para a paz, etc.), comentários de execuções sumárias ou simples conversação. Essa mobilização parece necessária a fim de dotar o discurso de legitimidade, notadamente – mas não somente – frente à mídia e, portanto, frente às populações outras que as das favelas. Fora disso, esta linha de clivagem opera amplamente nas conversas entre moradores de favela, a propósito da definição de si e dos outros.

Através destas imagens cotidianas, de violência e de carnaval, de tráfico de drogas e de ações educativas nas favelas, pode-se perguntar, se, e como, os componentes das escolas de samba acabam por interiorizá-las, tendo um impacto em seus próprios comportamentos. Por exemplo, pode-se reparar que o álcool, e mais ainda os cigarros, são pouco consumidos pelos ritmistas, embora cerveja seja distribuída pela organização da escola, aos componentes da bateria, e apesar dos ensaios parecerem cada vez mais a uma grande festa, na medida em que se aproxima da data do carnaval. Outro exemplo é constituído pelas letras dos sambas escolhidos para representar as escolas, caracterizados por uma grande moralidade, qualquer que seja o assunto da canção. Enfim, a religião é presente de um jeito difuso no âmbito das escolas. As conversas com os ritmistas deixam acreditar que a maior parte deles acredita em deus; eles expressam certa perplexidade frente ao meu ateísmo, tentando entender porque e como se pode não acreditar em deus. Estas regras e estes comportamentos seriam então a ilustração de

¹ Termos empregados por Laurent Mucchielli a propósito da midiatisação da “violência urbana” na França – o que mostra também as redundâncias dos tratamentos midiáticos. Laurent Mucchielli, *Violences et insécurité. Fantômes et réalités dans le débat français*, Paris, La Découverte, 2002 (2001), p.22.

² Maria Isaura Pereira de Queiroz, *Carnaval brasileiro, o vivido e o mito*, São Paulo, Brasiliense, 1992, p.115.

uma moral extrema e estrita, que pode ser entendida como meio de se desmarcar da imagem do bandido e do traficante de drogas presente cotidianamente nos telejornais e na imprensa e, portanto, nas conversas. Por conseguinte, isto traduziria a interiorização da equação “favela = violência e tráfico de drogas” e “morador de favela = bandido”, interiorização que implica um esforço contínuo e intenso na construção da sua própria identidade para afastar-se e distinguir-se destas figuras do “crime”.

No entanto, a própria enunciação dessa hipótese lembra imediatamente certos elementos que a nuançam, tendo em vista a complexidade do campo das escolas de samba, e que impede uma generalização do que pode ser percebido e vivido numa escola do grupo especial com o que é vivido numa escola do mesmo grupo ou de outro grupo. Além disso, dentro do próprio grupo especial, as estruturas internas das escolas, em termos de composição social dos membros, podem variar muito, devido, entre outros aspectos, ao seu bairro de implantação, já que os componentes vêm principalmente desse bairro. Essas considerações são menos pertinentes na medida em que se sobe na hierarquia das escolas: as escolas do grupo especial atraem pessoas de diferentes bairros do Rio e dos municípios próximos, as origens sociais são mais variadas, além de o número de escolas do grupo especial ser elevado. A bateria constitui neste quadro um espaço mais restrito, e mesmo que a origem geográfica e até social seja mais diversa do que nas escolas menores, mais ligadas ao seu bairro, há vários grupos de pessoas oriundos das mesmas áreas. Aliás, entre as escolas de samba do grupo especial, há implantações espaciais mais ou menos intensas. Por exemplo, a origem dos componentes da Viradouro e da Porto da Pedra é quase que exclusivamente de Niterói e São Gonçalo, enquanto a Tijuca atrai ritmistas de origem geográfica muito variada, inexistindo um vínculo peculiar com o bairro de origem da escola. Por isso, nós trabalharemos exclusivamente com os componentes das escolas que conhecemos por tê-las freqüentadas com assiduidade desde 2005. Aqui, não vai ser o campo das escolas de samba em si que vai nos interessar, mas sim os componentes das baterias destas escolas, as suas representações, as suas ações no tocante às questões da autoridade, da “moralidade” e da fronteira entre o legal e o ilegal.

Entretanto, a moralidade mobilizada pelos membros das escolas pode parecer paradoxal, se considerada a instituição da escola de samba. Com efeito, o carnaval carioca das escolas de samba, no tocante à organização pelas diretorias das escolas, não representa um exemplo de “honestidade”. Apesar das suas reivindicações de legalidade, explícitas, sobretudo no momento de sua criação, o fenômeno de industrialização do carnaval do sambódromo, a partir dos anos 1970, influi sobre a organização das escolas. Doravante, mobilizando milhões de reais, a solicitação de patrocinadores públicos e privados, a organização do carnaval corresponde a sérias dúvidas quanto à “brancura” deste dinheiro. Essas dúvidas existem há numerosos anos, e durante o carnaval de 2008, um escândalo explodiu em relação à famosa e tradicional Mangueira, considerada pela polícia como uma fachada do tráfico de drogas, escândalo que provocou a demissão do mestre de bateria poucas semanas antes do desfile. Da mesma forma, é de notoriedade pública que parte do dinheiro vem do jogo do bicho, os bicheiros tendo grande influência em numerosas escolas. Fala-se frequentemente de corrupção (dos políticos, dos jurados do desfile...) e de “*tricheriê*”.

Apesar disso, esse discurso é associado às diretorias das escolas e não atinge os seus componentes; assim não se impede a associação “componente da escola = pessoa do bem” de funcionar. Tal paradoxo parece ser mantido pela permanência de uma imagem antiga (a escola de samba como representativa de uma cultura popular e como instituição “moral”) em concorrência com uma imagem mais recente ligada à evolução histórica das escolas (orçamentos faraônicos, dinheiro sujo e até tráfico de drogas), a primeira sendo ligada aos componentes, enquanto a segunda caracterizaria as diretorias das escolas.

3) *Abordagem teórica*

Nesta pesquisa, desejamos considerar a escola de samba como uma instituição reveladora das estruturas e problemáticas da sociedade brasileira, e por extensão das questões que acabamos de apresentar, que podemos resumir à questão relativa ao estatuto oficial e concreto dos moradores das favelas e outros bairros populares do Rio de Janeiro. Com efeito, R. Hoggart lembra que

“as obras que tratam da ‘cultura popular’ sofrem geralmente de um desconhecimento da condição e da vida do ‘povo’. Descreve-se demais o comportamento cultural das classes populares sem se adstringir a colocá-lo em relação ao seu estilo de vida e valores que orientam os seus divertimentos”¹.

Maria-Laura Cavalcanti fala de uma “concepção romântica”² do carnaval das escolas de samba, “que valora antes de compreender”³, segundo a qual ter-se-ia uma evolução de

“uma origem autêntica e genuinamente popular a uma descaracterização trazida pelo desenrolar do tempo. Por trás da beleza de um desfile, a crescente comercialização de todo o seu processo e ampla participação de outros segmentos sociais conspirariam tenazmente a pureza originária das escolas.”⁴

Essa concepção, inclusive, não é o privilégio de um olhar distante e alheio das escolas de samba, que seria característico então das classes médias e altas do Rio de Janeiro, mas está presente dentro da escola de samba, cujas evoluções rápidas eram difíceis de serem compreendidas e aceitas por alguns de seus membros. A obra de Ari Araujo assim como a de Candeia são emblemáticas da concepção romântica que também existe nas próprias escolas. Ari Araujo evoca a evolução da composição rítmica da bateria da escola de samba – hoje considerada tradicional da escola de samba:

“Como já dissemos, os instrumentos de percussão foram, aos poucos, sendo introduzidos e, com respeito a isso, julgamos interessante e esclarecedora a opinião ainda do compositor Cartola da Mangueira, que, por sinal, não diverge muito da maioria dos compositores antigos: ‘(...) tamborim, pandeiro, cavaquinho, violão, bandolim e sandálias, isso era Escola de Samba... Agora não, agora é aquela zoada de surdo, caixa de guerra, e um samba maluco que não se entende nada...’”⁵

¹ Richard Hoggart, *La culture du pauvre*, Paris, Les Editions de Minuit, 1970 (1957), p.29. Tradução minha.

² Maria-Laura Cavalcanti, *op. cit.*, p. 16.

³ *Ibid*

⁴ *Ibid*

⁵ Ari Araujo, *As escolas de samba. Um episódio antropológico*, Rio de Janeiro, Vozes, 1978, p. 59.

Ele reivindica a “pureza” da escola de samba, e o samba “natural” a ela, sendo que a “ingerência” do poder político na instituição, notadamente no tocante ao tema dos enredos não é apontado como a responsável da desnaturação:

“Excetuadas a obrigatoriedade de registro e a limitação dos temas de enredo a fatos históricos nacionais, e traços da cultura brasileira como sinais de interferência externa, as Escolas mantiveram, até finais da década de 50, seu desenvolvimento natural fiel às raízes de suas culturas originárias.”¹

Quanto a Candeia², ele reivindica um “entre-si” (que talvez jamais existisse) para manter intatos “os valores” da escola de samba, e oscila entre denúncia do concurso como sendo a origem da desnaturação das escolas, e o reconhecimento do concurso como principal objetivo da escola – quando emite recomendações notadamente a propósito da bateria.

Maria-Laura Cavalcanti aponta que “o acesso a uma tradição popular pura é humanamente impossível”³, e que

“Nunca houve uma forma escola de samba pronta, que tivesse sua natureza originariamente instituída e, a partir de então, modificada por elementos exógenos. A adoção de elementos formais dos ranchos e das grandes sociedades, que participa da configuração das escolas de samba, corresponde a um processo de interação entre diferentes camadas sociais.”⁴

Assim, ela mostra que a integração de elementos que não seriam “nativos”, segundo os termos de Ari Araujo, faz parte do processo de criação das escolas de samba desde o início.

O carnaval, para os ritmistas, não constitui um evento pontual, mas faz parte do seu cotidiano pelo menos nove meses em doze – os três sobrando para descanso depois da tensão e os esforços físicos intensos característicos das últimas semanas anteriores ao(s) desfile(s). Maria-Laura Cavalcanti mostra que isso é uma característica do carnaval das escolas de samba, sendo que sua elaboração, não somente do ponto de vista da bateria, como também do ponto de vista da diretoria (presidente, carnavalesco...) e do barracão é permanente:

¹ *Idem*, p. 65.

² Candeia, Isnard, *Escola de samba: a árvore que esqueceu a raiz*, Rio de Janeiro, Lidador/SEEC-RJ, 1978, 91 p.

³ Maria-Laura Cavalcanti, *op. cit.*, p. 16.

⁴ *Idem*, p. 24.

“A confecção de um desfile começa mal terminado o carnaval do ano anterior, com a definição de um novo enredo a ser levado pela escola à avenida. Dessa forma, na maior parte do tempo, o ano carnavalesco está sempre um ano na frente do calendário corrente, pois nele tudo converge para o seu desfecho festivo. Carnaval, nesse sentido amplo, significa não apenas a festa, mas toda a sua preparação, ao longo da qual um novo enredo transformar-se-á gradualmente em samba-enredo, em alegorias e em fantasias.”¹

“Cada ciclo anual é apenas um pedaço de tempo culturalmente pleno, com princípio, meio e fim: em cada ciclo, o carnaval nasce, morre e renasce de forma ininterrupta.”²

Trata-se, então, de uma atividade “normal”, cotidiana, e os ensaios da bateria não lembram o carnaval (não se ensaia fantasiado, trabalha-se, estuda-se, não se faz “qualquer coisa” no seio da bateria), pelo contrário, tendo em vista a hierarquia interna à escola e da disciplina exigida. No mesmo sentido, o carnaval do sambódromo é específico, no sentido em que ele não permite, como para os participantes dos outros tipos de carnaval, um forte consumo de álcool e comportamentos catárticos “livres” das estruturas sociais, mas pelo contrário, a manutenção de uma forte disciplina a fim de conseguir uma boa avaliação dos jurados. A diferença que existe com os ensaios é a tensão alta durante o desfile do grupo especial, para “não errar”, e a obrigação de carregar uma fantasia pesada (geralmente 12 kg) e desconfortável, pouco adaptada aos movimentos dos ritmistas, no calor ou na chuva de verão. Ser ritmista constitui então uma atividade regular, que representa o lazer de certo número de pessoas de origens sociais próximas, mas não idênticas, e que leva a certos questionamentos, em relação aos quais tentamos mostrar o interesse.

Os debates teóricos em torno da elaboração de novos quadros de análise, que se focalizam, entre outras, na questão da retomada, do abandono, da ultrapassagem ou do aprofundamento da sociologia de Pierre Bourdieu, permitem elaborar algumas pistas a fim de pensar as modalidades da pesquisa de campo.

“La seconde façon d’hériter suppose de faire l’effort (car d’effort et de risque – intellectuel – il est question) de continuer à imaginer et à créer au-delà de ce que le sociologue [P. Bourdieu] a pensé et formulé lui-même, en retrouvant ainsi l’attitude qu’il sut adopter lorsqu’il inventait, avec et contre d’autres

¹ Maria-Laura Cavalcanti, *op. cit.*, p. 15.

² *Idem*, p. 75.

chercheurs de sa génération, une nouvelle manière de faire la sociologie et de penser le monde social.”¹

B. Lahire e L. Boltanski, insistem no fato que toda teoria tem seus limites, e que, para permitir à pesquisa sociológica esclarecer novas questões, há que se tentar inovar – em referência à ideia segundo a qual o esclarecimento de uma questão através de uma teoria necessariamente leva a obscurecer outras.

“Quel que soit son degré de sophistication et de réflexivité, un modèle restera toujours un modèle : simplificateur. Cependant, il est non seulement utile mais nécessaire de s’interroger sur ce modèle lorsque celui-ci est devenu une routine intellectuelle collectivement partagée, qui continue à rendre tellement de services cognitifs qu’on n’en perçoit plus les limites.”²

Com efeito, é só voltar aos textos clássicos do grande autor para perceber a sua posição quanto ao uso das teorias e metodologias dos autores então grandes e clássicos:

“A la méthode en recettes de cuisine scientifique ou en gadgets de laboratoire, on ne peut opposer que l’entraînement constant à la vigilance épistémologique qui, subordonnant l’utilisation des techniques et des concepts à une interrogation sur les conditions et les limites de leur validité, interdit les facilités d’une application automatique de procédés éprouvés et enseigne que toute opération, si routinière et routinisée soit-elle, doit être repensée, tant en elle-même qu’en fonction du cas particulier. C’est seulement par une réinterprétation magique des exigences de la mesure que l’on peut à la fois surestimer l’importance d’opérations qui ne sont, après tout, que des tours de main du métier et, transformant la prudence méthodologique en révérence sacrée, n’utiliser qu’en tremblant, ou n’utiliser jamais, crainte de ne pas remplir tout à fait les conditions rituelles, des instruments qui ne devraient être jugés seulement à l’usage.”³

O modelo elaborado por Luc Boltanski⁴, assim como a construção teórica de Bernard Lahire⁵ propõem alternativas à teoria dos campos e à do *habitus* a fim de esclarecer os aspectos da vida social que estas tendem a ocultar. Pierre Bourdieu explicita sua teoria do *habitus*, segundo a qual

“(…) étant le produit d’une classe déterminée de régularités objectives, l’habitus tend à engendrer toutes les conduites ‘raisonnables’, et de ‘sens commun’, qui sont possibles dans les limites de ces régularités, et celles-là seulement, et qui ont toutes les chances d’être positivement sanctionnées parce qu’elles sont objectivement ajustées à la logique caractéristique d’un champ déterminé, dont elles anticipent l’avenir objectif ; il tend du même coup à exclure ‘sans violence, sans art, sans

¹ Bernard Lahire, *Répéter ou inventer*, in *Le Monde*, 25 de janeiro de 2002.

² Bernard Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004, p.18.

³ Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon, Jean-Claude Passeron, *Le métier de sociologue*, Paris, Bordas, p.11.

⁴ Luc Boltanski, *L’Amour et la Justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l’action*, Paris, Métailié, 1990, 378 p..

⁵ Bernard Lahire, *op. cit.*

argument’, toutes les ‘folies’ (‘ce n’est pas pour nous’), c’est-à-dire toutes les conduites vouées à être négativement sanctionnées parce qu’incompatibles avec les conditions objectives.”¹

Pondo em questão a homogeneidade suposta das classes definindo os *habitus* “que trancam” os comportamentos, ambos os autores enfatizam a diversidade, a pluralidade das situações e dos comportamentos individuais, no entanto com pressupostos diferentes – até levando os a dialogar por livro interposto. Enquanto B. Lahire desenvolve uma visão mais nuançada da ação individual, resultado de disposições – mesmo que variadas, isto é sendo o resultado de vários tipos de socializações, que podem parecer contraditórias –, assim como do contexto de situação.

“L’autre [enjeu] a trait à l’observation du monde social à l’échelle individuelle, la prise en compte des singularités individuelles et la construction sociologique de l’individu.”²

Luc Boltanski destaca o peso do contexto e das estruturas exteriores na determinação do comportamento individual.

“Le parti de centrer nos investigations sur la question de la justice nous conduit à mettre l’accent sur la plasticité des personnes, sur leur aptitude à changer de situation et à s’accorder dans des situations différentes, plutôt que sur leur rigidité, comme c’est le cas chaque fois que la science de l’homme se donne comme épreuve la capacité à ramasser une biographie dans un portrait stylisé et cohérent en rapprochant des conduites adoptées dans des périodes et des situations différentes par un même individu pour en faire voir le caractère systématique. [nota de rodapé] Ces deux approches correspondent à deux façons différentes de construire le libre-arbitre et de définir ses limites. Dans notre modèle, les personnes disposent d’une liberté de principe, elles ne sont pas soumises à des déterminismes internalisés, mais à des contraintes externes qui dépendent du répertoire des ressources disponibles dans la situation.”³

Contestando a abordagem deste, B. Lahire afina o conceito de disposições para explicar

“la variation des comportements d’un même individu ou d’un même groupe d’individus, en fonction des domaines, des propriétés du contexte d’action ou des circonstances plus singulières de la pratique.”⁴

Isso leva a reconsiderar as populações pobres e até marginalizadas de um ponto de vista individual, a fim de, de alguma forma, mostrar a sua existência própria, as suas

¹ Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p.94.

² Bernard Lahire, *op. cit.*, p.10.

³ Luc Boltanski, *op. cit.*, p.91.

⁴ B. Lahire, *op. cit.*, p.14.

singularidades além da idéia de massa, e tentar valorizá-las, dada a sua desqualificação na e pela mídia. Com efeito, a criação de tipos e categorias tais como as de “asfalto”, o “morro”, o “favelado”, e suas utilizações desprovidas de questionamento, significa que quem mora nestes bairros é necessariamente dotado de “defeitos”, de ordem moral e/ou econômica. Além disso, mesmo no âmbito de trabalhos tendo por objetivo a “defesa” das populações pobres, a denúncia da situação material assim como da marginalização na sociedade em razão da falta de políticas públicas, elas são tratadas como um grupo homogêneo e relativamente “incompetente”¹ e irresponsável, do qual não se procura mostrar as sutilezas de organizações, de representações, de ações.

A idéia de “homem plural” desenvolvida por B. Lahire permite tomar conta da diversidade dos percursos sociais entre os componentes das escolas, apesar deles pertencerem aparentemente a um mesmo grupo social, o dos moradores de favela e dos bairros populares. Com efeito, se é possível considerá-los como socialmente próximos, as suas histórias pessoais podem ser muito diferentes umas das outras, e podem levar à mobilização de disposições diferentes em tal contexto. Nesse espírito, o autor afirma que “a realidade social encarnada em cada ator singular é sempre menos lisa e menos simples”² do que costuma parecer.

¹ Trata-se, por exemplo, de denunciar a demasiado pequena taxa de escolarização, o fracasso escolar, o que pode resultar na construção de uma idéia de uma incompetência escolar e cultural devida ao pertencimento social e espacial. Outro exemplo é constituído pela questão dos filhos, os moradores de favelas sendo freqüentemente tidos por irresponsáveis por terem filhos. Enfim, um relativismo exacerbado pode levar, como o contou uma colega de turma a propósito de sua experiência pessoal para montar um projeto de biblioteca em uma comunidade, à inação e à aceitação das desigualdades estruturais: o pretexto levantado pelas outras pessoas do projeto era que uma biblioteca não correspondia à cultura da comunidade.

² B. Lahire, *L'homme pluriel: les ressorts de l'action*, Paris, Nathan, 1998. Tradução minha.

4) Metodologia mobilizada para a pesquisa. As condições metodológicas da pesquisa.

A metodologia aqui escolhida é baseada na pesquisa qualitativa, ou seja, entrevistas, conversas informais e observação participante.

Os entrevistados foram escolhidos em função da minha própria rede de relacionamento, e também por recomendações das pessoas desta rede¹, com o objetivo de facilitar a fala, diminuindo a distancia social existente entre nós. Em outros termos, trata-se de pessoas que não representam necessariamente a bateria: dentro dessa formação numerosa (300 pessoas), todos são da seção de tamborins ou têm uma relação estreita com pessoas dessa seção. No entanto, o fato de fazer parte de minha rede não significa que todas essas pessoas envolvidas de maneira direta na pesquisa são membros do mesmo grupo de amizade. Temos aqui membros de vários grupos pequenos de amizades fortes, mas que têm relações cordiais e de camaradas entre si. Entrevistas significativas aconteceram na moradia dos entrevistados, sem limite de tempo, permitindo uma parte formal e registrada, e outra informal, com aparelho desligado, fato “clássico”, como observam Florence Weber e Stéphane Beaud². Depois de várias horas de conversa, eles entraram em detalhes que talvez não abordassem comigo em outras circunstâncias. No entanto, a entrevista na moradia é a mais difícil de obter, e na maior parte dos casos necessitou negociações, às vezes em vão. Várias razões parecem explicar o fato. Primeiro, parece que os entrevistados querem facilitar o meu trabalho: eles, embora eu insistisse para me deslocar até as suas casas, e para evitar a entrevista na quadra da escola³, muitas vezes preferiram marcar nos jardins do Gragoatá⁴, num bar,

¹ No caso de dois entrevistados, eu só os conhecia “de vista”. Isso não impediu a produção de falas muito interessantes, reduzindo-se distância através da introdução por um amigo comum. Nesses dois casos, a relação de confiança foi imediata, e uma relação de amizade se criou a partir das entrevistas.

² Stéphane Beaud e Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 356 p.

³ Apesar de ser o lugar mais “natural”, tanto para o entrevistado quanto para a pesquisadora, já que a quadra é o lugar de socialização comum com o samba e com as pessoas da bateria, parecendo assim um espaço mais “neutro” quanto às diferenças sociais, a quadra apresenta pelo menos dois “defeitos” no âmbito desta pesquisa. Primeiro, o barulho impede uma conversa em boas condições “físicas”. Segundo, a quadra e a proximidade das outras pessoas (ritmistas e/ou diretoria), além de perturbar a conversa (cumprimentam, querem falar com a o entrevistado), podem criar uma pressão e assim criar mais um viés no discurso do entrevistado (além da relação entrevistado-pesquisadora). Não consegui evitar que duas entrevistas (Thaís e Joana) acontecessem na quadra da Viradouro, quando pude verificar as desvantagens citadas acima.

⁴ Em dois casos (Wanderley e Luciano) o campus da UFF pareceu também outra possibilidade de neutralidade espacial, já que os entrevistados estavam também estudando nessa universidade; em outros

num lugar que eles considerassem mais conveniente para mim. Também manifestaram preocupação (em relação à segurança)¹ e perplexidade frente à perspectiva de eu me deslocar sozinha até seus bairros². Segundo, pode haver certa inibição³ frente à perspectiva de uma “européia” ver suas casas, humildes, e/ou um reflexo de proteção da vida privada.

As conversas informais têm grande papel na elaboração da reflexão. Com efeito, se as entrevistas gravadas permitiram avançar sobre certos aspectos mais técnicos do carnaval e da escola de samba, os entrevistados abordaram, freqüentemente sem que fosse solicitado, os aspectos de suas vidas cotidianas, somente quando o aparelho estava desligado – ou em situações fora do quadro da pesquisa e da entrevista. É igualmente nesses momentos informais que eles estiveram mais à vontade para emitir opiniões mais claras em relação a diferentes assuntos mais polêmicos (o jogo do bicho, o voluntariado na bateria...). Tomar conta das relações informais na bateria permite também ampliar a abrangência da pesquisa, com elementos obtidos de pessoas com as quais não foi (ou ainda não foi) realizada entrevista formal. Todavia, isso cria problemas éticos quanto à utilização de tal material, já que significa a utilização sem autorização expressa pelas pessoas envolvidas na pesquisa, que dialogaram seguindo uma relação de amizade e não de entrevistado/pesquisadora. Além disso, e contrariamente a outros casos de pesquisa no campo (talvez a maioria?), eu certamente não vou parar de conviver com essas pessoas uma vez a pesquisa terminada. A situação de pesquisa e a de amizade são então altamente interligadas, ampliando os problemas acima citados.

Do outro lado, a opção eticamente justa, de alertar as pessoas de que sempre estou atenta ao que elas estão me falando, com certeza criaria uma desconfiança ao aumentar a distância social, ao criar uma situação de desentendimento em relação à minha

dois casos (Edson e Nilson), foi uma vontade de me facilitar as coisas mesmo, já que os dois entrevistados não tinham contato com nenhuma universidade pública. Apesar de eles terem insistido para a entrevista acontecer neste lugar, pude constatar que ficaram “sem graça” ao verem os outros estudantes passando nos jardins, criando assim uma situação parecida com a de “violência simbólica”, lembrando a eles a distância social existente não somente entre nós, mas também com os outros jovens.

¹ Nos casos das entrevistas realizadas nas moradias (Pedro, Cláudio, Dorival), sempre me acompanharam do ponto de ônibus até suas casas, e de suas casas até o ponto de ônibus, “protegendo-me”, assim, de andar sozinha em seus bairros.

² Eu consegui negociar uma entrevista na casa do Dorival, mencionando o fato que eu já tinha ido à casa do Pedro, amigo dele, frente à sua perplexidade manifesta de eu entrar numa favela.

³ Ilustrada por Pedro quando cheguei a casa dele a primeira vez: “É casa de pobre, não repare”. (diálogo informal com Pedro, 30 de maio de 2008). No caso do Cláudio, a facilidade com a qual consegui a entrevista na casa dele, apesar de não conhecê-lo naquele momento, talvez esteja ligada ao fato dele ter uma casa própria e bonita.

presença (“ela somente está aqui para observarmos?”), e poderia por fim à minha integração neste meio. Com efeito, se a situação explícita de pesquisa levou à criação de novas relações, ela também danificou outras, e é possível perceber uma desconfiança entre algumas pessoas que me deram uma entrevista – hoje apenas me cumprimentam¹, ou desconfiam quando aparece o assunto da universidade². Até então, e apesar desses “efeitos colaterais”, parece que no geral, eu adquiri a confiança dos ritmistas não somente graças ao meu interesse pelo samba popular, mas também porque, enquanto francesa morando num bairro “selecionado”³ do Rio, não tenho medo de visitá-los no subúrbio⁴.

A minha participação assídua nos ensaios⁵ e desfiles permite-me coletar um material interessante e aprofundado vindo da observação participante “que é, melhor dizendo, no caso presente, uma ‘participação observante’”⁶ já que integrei as baterias sem “maus pensamentos”, ou seja, sem projeto de pesquisa, simplesmente porque eu já pratico o samba há uns dez anos. Como eu já o mencionei, eu tive dificuldade a decidir-me para pesquisar sobre esse meio social. No seu livro que relata a sua pesquisa de campo sobre o universo do boxe, Loïc Wacquant mostra o interesse de tal démarche, que consiste em viver com os outros as mesmas experiências, e assim tentar

¹ É o caso, particularmente, da Joana, que embora tenha dado a impressão de gostar da situação de entrevista, que ela comparou a uma entrevista jornalística, valorizante, em seu entendimento, quase parou de falar comigo alguns meses depois.

² A Lúcia, que representa, segundo os termos de Florence Weber e Stéphane Beaud, uma “auxiliar de campo”, já que sabendo da minha pesquisa, apresentou-me a outras pessoas e me conseguiu entrevistas. Além da situação de pesquisa, sempre me ajudou na escola de samba, no que tange a meu objetivo de desfilar (me explicando como funcionava a escola, me dando as informações sobre o dia de apanhar camisa, fantasia, etc., preocupando-se com minha integração com os diretores, etc.). No entanto, jamais consegui entrevistá-la: concordava inicialmente, mas desmarcou várias vezes seguidas (maio de 2008). Logo depois disso, ela não atendia mais ao telefone. Eu não toquei mais no assunto, nem ela. Além disso, ela parece desconfiar da minha própria situação de estudante – ela me conheceu estudante em 2005, eu permaneço estudante hoje e provavelmente permanecerei por mais alguns anos – devido à duração longa dos meus estudos, incomum no meio das escolas de samba. Isso deve provocar questionamentos (“de que ela vive?”) em relação à minha vida, e aumenta o meu estatuto de estrangeira (no sentido nacional e de “estranha”). Dia 10 de maio de 2009, ela me perguntou frente a outras pessoas se eu ainda estava estudando e comentou que o meu estudo estava demorando muito.

³ Palavras de Wanderley durante a entrevista do 28 de maio de 2008.

⁴ Em relação a isso, certos me chamam de “guerreira” (2005). Eu, recentemente, fiquei impressionada com a força disto (eu pensava que tinham acostumado): ainda é assunto de conversa com pessoas que conheço há vários anos. Dia 12 de maio de 2009, logo depois do ensaio da Viradouro, enquanto os diretores marcavam um show com os ritmistas, um diretor de peso falou ao Pedro que estava ao meu lado: “essa daí, eu vi nos lugares mais inusitados!”. O qual respondeu: “Essa daí, é só marcar um lugar que ela vai!”. Essas anedotas tendem a confirmar a força das fronteiras espaciais no Rio de Janeiro.

⁵ Durante as minhas várias estadas no Rio de Janeiro: de julho de 2005 até julho de 2006, setembro de 2006, de julho até agosto de 2007, de março até junho de 2008, e de setembro de 2008 até julho de 2009.

⁶ Loïc Wacquant, *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Marseille, Agone, 2000, p.10. Tradução minha.

compreendê-los melhor no meio estudado, de forma a revelar questões implícitas ou explícitas em jogo.

“Rompant avec le discours moralisateur – qui nourrit indifféremment la célébration et le dénigrement – produit par le ‘regard lointain’ d’un observateur extérieur placé en retrait ou en surplomb de l’univers spécifique, ce livre voudrait suggérer provisoirement comment le pugilisme ‘fait sens’ dès lors qu’on prend la peine de s’en approcher d’assez près pour le *saisir avec son corps, en situation quasi expérimentale*.”¹

“Le premier [objectif] est d’apporter des données ethnographiques précises et détaillées, produites par observation directe et participation intensive, sur un univers social d’autant plus mal connu que les représentations communes dont il est l’objet sont plus largement répandues.”²

No caso das escolas de samba, a imagem mais disseminada é a da “mulata” sambando de biquíni, das penas e da alegria.

Enfim, o debate entre os dois autores apresentados nas páginas precedentes continua a propósito do respeito à palavra do entrevistado e do “direito” a interpretá-la. No meu caso, fiquei particularmente sensível a este diálogo em que eu nem sempre considero minha posição como legítima para falar “no lugar” dos entrevistados, para interpretar os seus percursos, os seus discursos e as suas práticas, entre outros aspectos, devido ao meu estatuto de estrangeira (não somente do ponto de vista nacional, mas também social: fora a participação comum às escolas de samba, socialmente, “tudo nos separa”). Muitas vezes tive a impressão de ultra-interpretar o que eu estava vendo e ouvindo. Em relação a isso, L. Boltanski afirma que

“Pour prendre pour objet les opérations critiques menées par les acteurs, le sociologue doit renoncer à développer une critique qui lui serait propre, ce qui le conduit à développer une épistémologie et une méthodologie visant à contrôler et à limiter les interprétations qu’il est en droit de mettre en œuvre pour traiter les rapports entre les acteurs.”³

Essa posição me levou a considerar do mais perto as falas dos entrevistados, no âmbito desta pesquisa. No entanto, B. Lahire contesta abertamente esta passagem do livro de L. Boltanski da seguinte maneira:

“Certains sociologues ont, semble-t-il, décidé aujourd’hui d’adopter le langage des droits de l’homme et du citoyen plutôt que celui du réalisme et du rationalisme scientifique et paraissent davantage soucieux du ‘respect des acteurs ordinaires’

¹ *Ibid*. Grifo meu.

² *Idem*, p.19.

³ L. Boltanski, *op. cit.*, p.127.

(présupposant que le projet scientifique d'interpréter des conduites de manière systématique, plus complexe, plus informée et empiriquement mieux fondée que ne sont capables de le faire les acteurs ordinaires, est un projet qui manifeste un total manque de respect des acteurs...) que du respect de la vérité scientifique empiriquement fondée.”¹

Na verdade, B. Lahire segue o pensamento de Pierre Bourdieu, que já respondeu ao tipo de reflexão de L. Boltanski em 1968, ao mostrar os riscos da ausência de interpretação consciente das falas dos entrevistados. Com efeito, não interrogar as prenoções deles equivale a integrá-las inconscientemente e, portanto, a fazer um relato em função destas: não resulta em uma análise do discurso e da realidade social envolvida. Assim, o que parece mais importante para o autor, é uma contextualização consciente da posição do pesquisador em relação ao seu objeto de estudo, ou seja, uma reflexão sobre a distância, as influências recíprocas, já que a pesquisa sociológica de campo é o resultado de relações sociais.

“C’est peut-être la malédiction des sciences de l’homme que d’avoir affaire à un *objet qui parle*. En effet, lorsque le sociologue entend tirer des faits la problématique et les concepts théoriques qui lui permettent de construire et d’analyser les faits, il risque toujours de les tirer de la bouche de ses informateurs. Il ne suffit pas que le sociologue se mette à l’écoute des sujets, enregistre fidèlement leurs propos et leurs raisons, pour rendre raison de leur conduite et même des raisons qu’ils proposent : ce faisant, il risque de substituer purement et simplement à ses propres prénotions les prénotions de ceux qu’il étudie, ou un mixte faussement savant et faussement objectif de la sociologie spontanée du « savant » et de la sociologie spontanée de son objet. Il y a plus : le sociologue qui refuse la construction contrôlée et consciente de sa distance au réel et de son action sur le réel, peut non seulement imposer aux sujets des questions que leur expérience ne leur pose pas et omettre les questions qu’elle leur pose, mais encore leur poser, en toute naïveté, les questions qu’il se pose à leur propos, par une confusion positiviste entre les questions qui se posent objectivement à eux et les questions qu’ils se posent consciemment. Le sociologue a donc l’embarras du choix quand, égaré par une fausse philosophie de l’objectivité, il entreprend de s’annuler en tant que sociologue.”²

O que se destaca neste debate é um convite à prudência e ao respeito das falas dos entrevistados, mas sem se privar do “direito” a interpretá-las, “direito” que pode ser difícil de aplicar devido ao mal estar que pôde acontecer durante as entrevistas. Este mal estar foi mais intenso nos casos em que tomei conta de situações materiais muito

¹ Bernard Lahire, *Portraits sociologiques. Dispositions et variations individuelles*, Paris, Nathan, 2002, p.13.

² Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon, Jean-Claude Passeron, *op. cit.*, pp.64-65.

precárias, que consistem até em falta de comida, enquanto eu “me convidei” à casa dos entrevistados, os quais sempre me receberam muito bem.

Para elaborar uma reflexão sobre as questões reveladas pelas escolas de samba, apresentadas na introdução, vamos pensá-las a partir da prática cotidiana dos ritmistas: o ensaio. De formas múltiplas, o ensaio significa a convivência com as modalidades práticas da preparação do carnaval pelas baterias. O ensaio é revelador de tensões e de estratégias recíprocas entre diretoria da bateria e ritmistas para ambos atingirem seus objetivos (no mesmo tempo unidos na apresentação da escola na Avenida e conflituosos em razão das lógicas comerciais e de lazer).

Depois dessa primeira abordagem, vamos interessarmos às diversas hierarquias em jogo na prática das percussões numa bateria de escola de samba. Partindo de um ponto de vista microsociológico, a análise das hierarquias internas à bateria permite enxergar diversas formas de dominações entre os ritmistas e desigualdades de fato para obter o direito tão desejado de desfilar. Ampliando o ponto de vista ao nível macrosociológico, a análise das hierarquias leva a interrogar-se sobre as características igualitárias do carnaval, no caso específico dos componentes de bateria de escola de samba no Rio de Janeiro.

Enfim, vamos sair do ensaio e da escola de samba para seguir os entrevistados nas suas vidas pessoais, nos seus bairros, permitindo assim ver a variedade social e de percursos dos componentes, os quais se encontram na escola de samba para se divertir. Condições de vida e perspectivas profissionais serão apresentadas, assim como os vínculos dessas problemáticas com a escola de samba.

Capítulo 1: A disciplina além da vocação inicial das escolas de samba. O ensaio como revelador de relações de forças.

O ensaio é um prisma cuja “participação observante”, segundo os termos de Loïc Wacquant já citados, durante meses seguidos (e duas temporadas completas de carnaval em 2005-2006 e 2008-2009) permite enxergar as diversas relações de forças em jogo na bateria. Depois de apresentar as condições de integração ao campo estudado, vamos analisar a tensão estruturante das condições físicas dos ensaios (assiduidade e disciplina) constituída pela contradição da lógica de ação comercial por parte da diretoria da escola com a lógica de mero lazer expressa por numerosos ritmistas.

I. Uma socialização progressiva com os ritmistas

A maioria das pessoas estranha ao ver uma Francesa estudando no Brasil, e ainda mais tocando tamborim nas escolas de samba. Na verdade, as duas coisas são intimamente ligadas e têm origem na minha socialização primária com o samba, na França e em outros países da Europa. Com efeito, há na Europa uma prática do samba e das percussões brasileiras bastante difundida. Essa prática, vinda da implantação por Brasileiros instalados nas capitais da Europa, vindos de escolas de samba, há um pouco mais de vinte anos, evoluiu e é hoje heterogênea. Cada cidade tem sua batucada de percussões brasileiras¹, não se tratando necessariamente da execução de ritmos brasileiros, sejam eles samba, axé ou maracatu. Hoje, na maior parte dos casos, são os instrumentos que são utilizados, levando os puristas europeus em torno da música brasileira em geral e do samba em peculiar a chamar os grupos que não tocam ritmos brasileiros, mas usam os instrumentos brasileiros, de “bandas de barulho”².

Em diversas bandas presenciei um dos debates centrais deste meio: tocar ou não ritmos brasileiros, deixar ou não um lugar à composição de outros ritmos. Em outros termos, debates sobre a legitimidade do uso de percussões brasileiras com outros fins distintos de tocar música brasileira. Estes debates são geralmente intensos e podem resultar em separações de grupos, entre os puristas e os outros. Também há debate em

¹ Se as primeiras escolas de samba foram criadas por Brasileiros, não é mais o caso das novas bandas.

² Palavras de Alexandre, ritmista francês que mora no Brasil há 6 anos.

torno da especialização das bandas, com perguntas desse tipo: devemos tocar somente samba? Ou incluir axé, maracatu? Cada vez mais puristas, as bandas também são mais especializadas.

No meu caso, eu comecei numa “banda de barulho” na qual o mestre não conhecia os ritmos e as técnicas brasileiros. Foi na ocasião de uma apresentação dessa banda que um casal de Japoneses tomou contato com o mestre. Praticando o samba há mais de vinte anos – conheceram-se numa das escolas de samba de Tóquio – e morando na França por razões profissionais, eles estavam à procura de uma banda para se tornarem membros e praticarem o samba regularmente. Tomando pouco a pouco o lugar de segundo mestre ao ensinar o samba, Satoshi me mostrou como virar o meu tamborim. Vendo-me empolgada por essas novidades, o casal começou a me chamar para tomar parte dos eventos de sambistas europeus, tais como o Carnaval de Notting Hill, em Londres, em que há uma parte do desfile constituída por escolas de samba¹, o festival de batucadas de Coburg, na Alemanha, Fête de la musique em Paris, etc.²; e também para assistir e participar dos ensaios das escolas de samba mais próximas – no caso, Paris³. Dessa forma, eles me levaram a botar o pé na rede dos blocos e escolas de samba – correspondendo aos critérios dos puristas – européia.

Trata-se de uma rede, no sentido em que certo número de bandas fica regularmente em contato para a organização de eventos em torno do samba, em diversos lugares da Europa; cada evento significa um encontro entre bandas ou membros de bandas – a maioria das pessoas envolvidas sendo amadores, voluntárias, havendo sempre problemas de compatibilidade com a vida profissional, assim como com os recursos necessários para tais viagens.

Provavelmente existem várias redes, e tomei pé numa que reúne blocos e escolas de samba de Londres, Paris, Berlim, Colônia, Frankfurt, Hamburgo, Viena, Madri, etc. cada cidade tendo várias bandas, todas as bandas de uma cidade não fazendo parte desta rede. Podemos emitir a hipótese de que somente grupos puristas conseguem formar tais

¹ Há inclusive um concurso específico neste carnaval para escolas de samba.

² Apesar de ser um fenômeno que se amplia, ainda não há nem estrutura nem componentes o suficiente para as escolas de samba européias serem comparadas com as escolas de samba cariocas em termos de tamanho. Os eventos acima citados representam então a possibilidade, várias vezes por ano, de ensaiar e desfilar com uma bateria grande (mas que nunca ultrapassa 150 pessoas, o que é pouco comparado ao Rio), alas de passistas e alas coreografadas, mestre sala e porta bandeira, com carro de som, e até fantasias.

³ Ou seja, a bagatela de 500 km de Strasbourg, que corresponde a quatro horas de trem.

redes, pois a prática homogeneizada do samba¹, basicamente *copiada* do samba carioca (cf. infra) permite tocar juntos sem muito esforço, “naturalmente”. Várias vezes por ano, mais ou menos as mesmas pessoas se encontram em torno da mesma paixão. Podemos também afinar a noção de rede, individualizando-a. Com efeito, cada um vai construindo sua própria rede, segundo as pessoas que encontra nesses eventos, segundo quais eventos frequenta, num quadro mais geral que reúne tais bandas.

Assim surgiu a idéia de passar um ano no Rio de Janeiro, no âmbito dos meus estudos que requeriam um ano numa faculdade estrangeira. Ligada a outras razões (conhecer uma nova língua considerada rara, sair da Europa, etc.), foi a prática do samba que me levou a primeira vez no Brasil, para um ano.

Os membros da rede de samba europeu têm contatos diretos com o Brasil sob diversas formas, e têm contatos de ritmistas de escola de samba no Rio de Janeiro. Com efeito, vários dos mestres tentam passar algum tempo no Brasil, todo ano, ou a cada dois anos, dependendo das suas possibilidades de tempo (férias, ou até abandono de emprego) e de dinheiro. Os componentes também participam deste movimento, em medida menor – na maioria dos casos, depende da organização da escola, enquanto os mestres podem organizar-se sós para vir ao Rio. Assim, na estação alta do samba (de novembro até o carnaval), sucedem-se vários grupos ou indivíduos no Rio de Janeiro, que têm o mesmo tipo de práticas, mesmo não viajando juntos, mesmo não se conhecendo.

A estada é organizada em torno dos ensaios de escolas de samba, e outras atividades se adicionam, (quase) sempre em torno do samba. Assistem quase toda noite a ensaios, os mestres gravam as performances das baterias para ensinar as “paradinhas” e outras técnicas em suas escolas respectivas uma vez de volta na Europa; segundo os contatos que já têm, conseguem tocar na bateria; aproveitam para ampliar suas redes de conhecimento, a partir das pessoas que já conhecem. Os componentes de grupos, na maior parte dos casos, somente assistem aos ensaios, mas já houve parceria com uma escola para eles tocarem com a bateria².

¹ Ou dos outros ritmos brasileiros, formando então outros tipos de rede.

² No caso, durante a semana em que os componentes de Aquarela, escola de samba de Paris, estavam no Rio em novembro de 2008. Eles escolheram esse período mais distante do carnaval para destacar-se e distinguir-se do fluxo de estrangeiros atraídos pelo carnaval. A escola paga parte da passagem dos componentes segundo a taxa de participação deles aos ensaios e aos shows da escola. A escola organizou

Muitas vezes, as pessoas são hospedadas no subúrbio do Rio (Niterói, Madureira...), por questões de proximidade com os conhecidos e também por razões econômicas: geralmente essa viagem ao Rio representa um sacrifício econômico e, para quem fica vários meses, pode até incluir reais questões de subsistência. Quando as pessoas só ficam uma ou duas semanas, no entanto, preferem ser hospedadas na Zona Sul “boêmia”, como Catete, Laranjeiras, Cosme Velho, Lapa e Santa Teresa.

O anúncio do meu projeto fez sensação nesse meio e logo todos me passaram seus contatos. Um foi repetido: o do Wanderley, primeiro ritmista carioca que eu conheci e que me apresentou à primeira bateria de que participei.

Em agosto de 2005, depois de tomar contato com ele (passei a tarde inteira em sua casa, no Cubango, em Niterói), ele me puxou para o ensaio da Unidos da Tijuca. Eu estava morrendo de medo, mas ele insistiu. Chegando perto da quadra, que não fica na Tijuca, mas no Santo Cristo, perto da Rodoviária Novo Rio, ele me disse para tirar o tamborim da bolsa para mostrar que sou da bateria¹, e ele foi conversar com o diretor de tamborim. Ele lançou logo o assunto da possibilidade de desfilar, e o diretor de tamborim explicou o contexto da ala (era o primeiro ano que ele era diretor nesta escola, e a diretoria decidiu impor a redução o número de tamborins de 48 para 36, por causa das avaliações do carnaval 2005), concluindo que provavelmente eu não ia desfilar, mas que podia participar dos ensaios.

Wanderley foi embora antes do fim do ensaio, e eu fiquei. Quando terminou, o diretor de tamborim veio me ver e me falou que como eu morava em Niterói, ele ia me dar uma carona. Tentou conversar comigo, mas na época eu não entendia absolutamente nada do que ele estava falando.

uma semana com atividades obrigatórias, dentre das quais, estágio com Mestre Jonas (então da Mocidade Independente de Padre Miguel), participação como ritmistas ao ensaio da Mocidade, visita da fábrica de fantasias da Mocidade, participação como público aos ensaios da Viradouro, da Grande Rio, da Mangueira, da Tijuca, participação como “VIP” da feijoada da Portela, da feijoada da Mangueira, convidados à feijoada da Tia Neném da Portela... Esse exemplo mostra a abrangência da rede construída pelos mestres sucessivos e outros componentes da escola no Rio de Janeiro, quase que exclusivamente no meio do samba popular das escolas de samba. Essas atividades, inclusive, têm por efeito concreto a ampliação de tal rede. Mostra igualmente que se trata de pessoas que sabem ou aprendem a andar de trem, de ônibus nos diversos subúrbios do Rio, o que se afasta bastante dos circuitos turísticos clássicos.

¹ Trata-se de segurança, assim como de *status* social. É um hábito muito comum mostrar seu pertencimento à bateria ao redor das escolas.

Apresentação da Unidos da Tijuca. Extrato do trabalho de Paulo Cordeiro¹.

“Fundado em 31 de dezembro de 1931, o G.R.E.S. Unidos da Tijuca é sediado na Rua São Miguel. O Grêmio Recreativo é a terceira escola mais antiga do Rio de Janeiro. Como símbolo, a escola se apropria das cores azul-pavão e amarelo-ouro e do pavão como animal-símbolo. Na origem da escola, seus componentes eram operários da Fábrica de Cigarros Souza Cruz², da Fábrica de Tecidos Maracanã, do Lanifício Alto da Boa Vista, da Fábrica de Tecidos Covilhã e de outras fábricas de menor porte localizadas nas proximidades da Tijuca. Seguindo o padrão de formação de diversas escolas de samba na época, a agremiação resultou da fusão de quatro blocos existentes nos morros do Borel, da Casa Branca e da Formiga. A Unidos da Tijuca orgulha-se em dizer que mantém uma tradição de ter entre em seus quadros – ritmistas, baianas, diferentes alas - pessoas de todas as classes sociais³. Outra tradição também confluuiu para a formação da escola, pois a Unidos da Tijuca se percebe como a única representante da colônia portuguesa no carnaval carioca. A escola contabiliza que, nos últimos quinze anos, metade dos componentes e dos torcedores da escola são portugueses e descendentes de portugueses. Evidencia-se tal fato pelo grande número de comerciantes de origem lusitana que integram a escola. Os comerciantes da região são os principais colaboradores financeiros da escola, visto que a agremiação não conta com a figura do “Patrono”, muito recorrente em outras escolas e geralmente ligado ao jogo do bicho. O presidente da escola é um português, Francisco Horta, assim como parte da diretoria. Horta é empresário estabelecido na Tijuca e preside a Unidos da Tijuca desde 1986. A agremiação tijuca afirma em seu discurso prezar o fortalecimento dos traços de união com suas “comunidades”. Dos 4000 componentes que desfilam pela escola, eles afirmam que 2500 pertencem a suas “comunidades”, e destes 70% têm suas fantasias doadas pela escola. Tudo isto é visto como um grande esforço por parte da diretoria em angariar fundos que possibilitem a doação das mesmas. Para eles, a união de povos é uma característica especial da Unidos da Tijuca, que faz com que os brasileiros e portugueses se misturem na Escola sem distinção de cor, nacionalidade, credo ou religião.”

A partir de então, passei a freqüentar regularmente a Tijuca, sendo associada pelo resto da bateria ao Wanderley, pessoa bastante solitária apesar de ter uma rede de conhecimento enorme no mundo do samba carioca *e europeu*, e de ser unanimemente reconhecido como ritmista excepcional. Neste momento, apesar das caronas do diretor de tamborim, eu pouco conseguia ampliar meus contatos, e de fato era também bastante solitária, quando o Wanderley não vinha ao ensaio. As relações se “esquentaram” com dois fatores: o encontro com Alexandre (fomos apresentados pelo Wanderley), ritmista

¹ Paulo Cordeiro, *A pura cadência da Tijuca. Estudo da bateria do grêmio recreativo escola de samba Unidos da Tijuca*, Rio de Janeiro, Textos da iniciação científica sob a orientação de Maria-Laura Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002, pp. 4-5.

² A fábrica Souza Cruz de Cigarros surgiu a partir da antiga fábrica Boreal, que deu origem ao nome do morro do Borel.

³ Discurso e informações retiradas do site da própria escola de samba (www.unidosdatijuca.com.br).

francês que mora no Rio de Janeiro há uns seis anos, e o encontro de ritmistas da Tijuca em outras escolas.

Alexandre mora em Padre Miguel e vem da rede de samba européia (ele é parisiense), mas não o conhecia antes. Instalou-se no Rio explicitamente pelo samba, inicialmente estudando, tendo depois problemas com relação ao “visto” para ficar legalmente no Brasil. Ele, na época, estava trabalhando numa ONG na qual lidava com um projeto de curso de computação e criação de site internet para e com a comunidade. Ele freqüentava a Tijuca – parou de freqüentar em 2008 depois da mudança de diretor de tamborim – com o seu grupo de amigos (e o namorado) de Padre Miguel. Totalmente integrado, com poucos contatos cotidianos com a França, ele até perde seu francês e às vezes fala comigo em português sem percebê-lo. Provavelmente, o fato de me verem conversando com outra pessoa além do Wanderley ajudou-me a estabelecer outros contatos com os ritmistas da Tijuca.

Apresentação do Alexandre
Extrato das notas etnográficas

“16 de janeiro de 2009, ensaio técnico da Tijuca na Sapucaí.”

Eu chego só, meia hora antes da hora marcada pro ensaio, mas nós vamos começar a tocar com quase uma hora de atraso. Dá tempo de conversar, de cumprimentar todo mundo. Estou conversando com Wanderley, e chega Alexandre, um francês maluco por samba que mora no Rio de Janeiro já há vários anos. Esse ano, ele não vai desfilar na Tijuca como de costume, porque ele e “sua galera” não gostam do Coringa [diretor de tamborim da Tijuca]. Quando eu pergunto por que, ele me responde simplesmente “porque ele é chato”. Além disso, Alexandre me fala que não está conseguindo fazer as coisas dele e assim só vai desfilar em uma escola [a Grande Rio].

Alexandre faz um trabalho de gravação das baterias: a cada ensaio técnico na Sapucaí, ele grava a prestação da bateria com um material que parece bastante sofisticado. Ele sempre consegue entrar na Avenida, que tem um acesso restrito, porque ele criou uma carteirinha de imprensa para conseguir entrar. Ele me mostra a carteirinha, orgulhoso de si, sussurrando que o órgão de imprensa associado à carteirinha não existe. Como ele está presente a cada ensaio com o material, que os ritmistas o conhecem e o cumprimentam, os seguranças não devem suspeitá-lo. Em algumas escolas, ele consegue também gravar a partir do carro de som onde ficam os músicos e os puxadores. Ou seja, ele é conhecido pela maioria dos ritmistas, pelo menos de vista.

Wanderley pergunta se ele está namorando, e Alexandre me fala que o Wanderley quer se meter em sua vida íntima, que ele sempre quer saber da sua vida íntima. Aí Wanderley explica que desde que ele sabe que o Alexandre é homossexual (ele o viu

beijar um menino numa festa com outros gringos), na hora ele ficou muito chocado e agora sempre pergunta se o Alexandre está namorando. Alexandre pega o Wanderley pelo ombro e fala da seguinte forma: “Olha, se sabe muito bem que todos os ritmistas são surdos, então se pudesse falar mais baixo, porque aqui é bateria...”. Alexandre é “casado” com Emerson, um outro ritmista [que também toca tamborim].

No microcosmo [do samba] europeu, todo mundo sabe disso, eles não precisam se esconder (Alexandre e Emerson foram para a França em junho e julho de 2008, encontrei com eles em Paris, na ocasião do Carnaval tropical onde tocamos com o Bloco de Paris). Mas no Rio de Janeiro, ninguém sabe disso, e Alexandre parece se preocupar muito em não divulgar esse fato aos outros ritmistas, conhecendo provavelmente as reações deles frente aos homossexuais.

É interessante notar que Alexandre e Emerson não têm aparência efeminada, tocam tamborim muito bem e que, por isso, conseguem manter a homossexualidade em segredo e são muito respeitados entre os componentes de bateria. Isso parece comprovar a idéia de bateria como espaço viril. De fato, a aparência física deles não corresponde ao imaginário sobre os gays, e eles têm um jeito viril, em um espaço viril, tornando possível, nestas condições, a presença de gays na bateria, sem que eles sejam discriminados.”

A segunda escola que eu freqüentei foi a Porto da Pedra, em São Gonçalo (a quadra não fica mais no Porto da Pedra, mas no Vila Lage, ou seja, a uns 10 minutos de ônibus do Barreto, onde fica a quadra da Viradouro). Um amigo da universidade, que morava perto da quadra, propôs-se a me levar, mas ele não conhecia ninguém na escola. Chegamos cedo uma sexta-feira de agosto de 2005, dia de baile (para não coincidir com o baile da Viradouro, do sábado), e fui conversar com os diretores. Apresentei-me, pedi para tocar na bateria, e aceitaram. Eu já sabia, por informações do mestre de Aquarela (escola de samba de Paris), que era fácil desfilar nesta escola enquanto estrangeiro. Com efeito, como eu ia entender pouco a pouco, essa bateria sofre de carência de ritmistas – e de bons ritmistas. Depois do ensaio, logo me ofereceram uma fantasia para desfilar. Pouco tempo depois, fiz a ficha com as minhas medidas corporais (para a fantasia), ganhei a camisa da bateria e a carteirinha da escola, ou seja, todos os marcos distintivos e comprovando o pertencimento à bateria.

No entanto, apesar desse reconhecimento “oficial” (pela diretoria), eu era muito isolada, provavelmente por falta de apresentação por alguém conhecido dos outros ritmistas. Além disso, o mestre de bateria me “discriminava positivamente” – ele me tratava melhor que ele tratava os outros ritmistas – o que só podia criar distância entre nós. Por exemplo, quando tinha distribuição de comida (churrasquinho) ou bebidas, ele me impedia fazer fila como os outros, mandava um diretor buscar a comida e a bebida, e

mandava outro diretor buscar uma cadeira. Quando eu ia embora, ele mandava um ritmista me acompanhar até o ponto de ônibus. Nesse caso, as relações se “esquentaram” primeiro com um dos fatores que “esquentou” as relações na Tijuca¹: o encontro por acaso de ritmistas da Tijuca na Porto da Pedra. No início de setembro de 2005, eu estava tocando no baile da sexta-feira da Porto da Pedra quando apareceram no público Pedro, Dorival, Rodrigo e Luizão – o então diretor de tamborim da Tijuca. Quando me viram, começaram a rir, e conversamos depois do ensaio.

Quatro dias depois, eu me apresentava pela primeira vez, chamada por um diretor da Porto da Pedra, na quadra da Viradouro (que não fica mais no morro do Viradouro, perto de Santa Rosa, mas no Barreto, em Niterói). O diretor teve um problema com o carro e fiquei sozinha. Avancei dentro da quadra e vi os mesmos Pedro, Dorival, Rodrigo e Luizão², que me chamou para tocar e me apresentou ao mestre de bateria assim como ao diretor de tamborim. Foi assim que comecei a entender a prática de boa parte dos ritmistas: a itinerância. Tendo de fato a mesma prática do que eles, ou seja, eu estava a cada dia numa quadra diferente³, mesmo que, no início, com uma lógica outra⁴, eles me acolheram em seu grupo. Além disso, por um acaso mais ou menos fortuito⁵, foi nas escolas que esse grupo mais freqüentava, o que significava que a gente se encontrava várias vezes por semana nas diferentes quadras, o que aumentou nossos vínculos.

Desde então, a Viradouro se tornou a escola que eu mais freqüentava: no contexto da rejeição pela Tijuca, e foi também nesta escola, provavelmente graças às condições de introdução acima relatadas, que fui mais bem acolhida. Consegui me integrar rapidamente, construir minha própria rede de conhecimentos que não dependia mais dos meus primeiros contatos. Esta rede se solidificou notadamente porque eu

¹ Esse primeiro fator criou o segundo: o mestre de bateria parou com esse tratamento favorável (e ao mesmo tempo desfavorável, já que me impedia ser integrada na bateria) comigo quando percebeu que eu andava com esse grupo, por ter um conflito com eles (nós vamos abordá-lo mais tarde).

² Na verdade, esse grupo vem da Viradouro, onde os meninos se conheceram há mais de dez anos, antes de frequentar a Tijuca.

³ Só não ensaiava domingo e segunda-feira. Com o começo dos ensaios de rua aos domingos a partir de novembro, só restava a segunda-feira de “folga”.

⁴ Neste momento, eu achava que tinha um ano para aproveitar o máximo possível o samba no Brasil, já que não sabia quando eu ia ter outra oportunidade de voltar neste país.

⁵ Entendi depois que a maioria das pessoas de Niterói que freqüenta várias escolas vai à Viradouro, Porto da Pedra e Tijuca (em razão da proximidade da quadra com a ponte Rio-Niterói). Na época, eu morava (e estudava) em Niterói, assim como o Wanderley e esse grupo de meninos.

presenciei todos os bailes do sábado¹ até o final, ou seja, até 5 ou 6 horas da manhã. Com efeito, ficar até o final permite ganhar uma sopa e dividir momentos aconchegantes com os outros ritmistas: o barulho parou, representamos um tipo de “sobreviventes” do ensaio, já que muita gente já foi embora, estamos comendo na mesma mesa, situação ótima para conhecer as pessoas e desenvolver laços de amizade.

¹ O baile do sábado representa uma escolha, vez que há em muitos acontecendo ao mesmo tempo. Por exemplo, o baile da Tijuca também é aos sábados. Essa minha escolha esteve relacionada, na época, às possibilidades de segurar um lugar para desfilar, possibilidade que era recusada na Tijuca, e era proposta (sob condição de assiduidade) na Viradouro.

II. A tensão entre lógicas contraditórias: lazer dos ritmistas e exigências profissionais da diretoria.

Apresentadas as condições nas quais me socializei com ritmistas de várias escolas, vamos abordar temas salientes das observações de campo assim como das entrevistas realizadas: as condições de implementação de uma disciplina na bateria como resultado da tensão entre lógicas comerciais da diretoria e de lazer dos ritmistas. Depois de mostrar a diversidade dos tipos de ensaios, vamos ver que os ritmistas se situem entre o amor que eles têm pelo carnaval e a consciência de sua industrialização, gerando reações diferentes. Além da disciplina e da assiduidade características dos preparativos cotidianos dos ritmistas, observa-se uma moralidade quanto ao consumo de álcool e cigarro entre os ritmistas das baterias freqüentadas que revela ser o resultado não somente de uma imposição do mestre de bateria, mas também de reivindicações pessoais de certos ritmistas.

A) Um ensaio, vários ensaios: um ponto de partida para uma reflexão sociológica

O ensaio não representa linearidade ao longo do ano, mas sim uma evolução permanente na medida em que se aproxima a data do carnaval. Além disso, cada escola organiza vários tipos de ensaios, cada um com funcionalidades diferentes, explícitas e conscientes, ou não.

O ensaio de bateria começa entre abril e junho, segundo as escolas e segundo os mestres, num horário relativamente cedo (de 20h30-21h até 22h-22h30)

Esse ensaio, que terá a mesma estrutura até a escolha do samba de enredo (entre setembro e outubro) representa um tipo de “laboratório” para o mestre de bateria. É o momento em que ele experimenta as suas idéias, que ele vai modificando no próprio ensaio com a ajuda dos outros diretores e até de certos ritmistas, segundo os problemas encontrados na execução de tais idéias, segundo critérios estéticos, inventivos, etc. É também a ocasião para quem quer integrar a bateria (sem ser conhecido, isto é, os

“novos”), sabendo tocar ou não, de implantar-se na bateria. Na eventualidade de uma mudança de diretoria da bateria, como é o caso depois do carnaval de 2009 em várias escolas, é o momento em que a bateria vai se reestruturar progressivamente em função da nova direção¹, sendo um momento crítico e decisivo para o mestre conseguir uma estrutura eficiente e competente. Ele tem que construir relações boas com os ritmistas, e mostrar a sua competência, para eles continuarem a freqüentar a bateria, e até atrair os bons ritmistas. Constitui o lado mais “bruto” de todos os ensaios: só tem a bateria, não tem canto nem dançarinos, não parece com um show, mas é um momento de trabalho que, apesar de não ser estressante por ser longe do próximo carnaval², é cansativo, no qual se repetem as paradinhas, se pára a bateria para recomeçar tal trecho, continuar compondo, trabalhar tal seção de instrumentos uma depois da outra.

Há pouco público, sendo esse constituído dos parentes, amigos e namoradas dos ritmistas, assim como por ritmistas que regularmente vão “visitar” as baterias nas quais eles não tocam, para avaliar o nível da bateria, a qualidade das paradinhas, ou simplesmente escutar. Pode também haver no público as pessoas que desejam se tornar ritmistas, e que começam a tomar contato progressivamente com a bateria na qual gostariam de tomar parte. Com efeito, todos os ritmistas entrevistados relatam um período, mais ou menos demorado, de latência entre o desejo de tomar parte da bateria e o passo que os leva a ingressar na bateria. No entanto, o público vai aumentando na medida em que se aproxima da época da escolha do samba – será o último momento, em certas escolas tais como a Viradouro, de ver um ensaio de bateria de graça.

A bateria da Viradouro costuma começar os ensaios em abril, o que é considerado muito cedo por vários ritmistas – todos com uma prática nas baterias do grupo especial de mais de dez anos³. Além disso, a bateria já conta com bastante ritmistas, o que não é o caso de todas as escolas⁴. Três reações distintas (aconteceram em momentos diferentes, em contextos diferentes, e separadamente) ilustram o assunto. Reagindo numa conversa sobre o assunto, Paulo invectiva “Eu nunca vi tantos fanáticos quanto na

¹ Cada mudança provoca movimentos de pessoas que seguem tal mestre ou diretor, ou “fogem” de outro.

² É inclusive o momento que permite mais interações pessoais entre os ritmistas, pois o barulho pára com a bateria, permitindo assim os ritmistas conversarem, o que não é o caso com os outros tipos de ensaio, durante os quais o barulho (de alto volume) é permanente.

³ Vamos ver mais tarde a importância desse fato nas percepções sobre as exigências da escola.

⁴ Por exemplo, dia 5 de maio de 2009, a bateria da Viradouro já contava com 150 ritmistas, o que é muito pelo período do ano, e o que não representa uma exceção nesta escola.

Viradouro!”¹. O Wanderley comenta que “o povo gosta” de encontrar-se para ensaiar, não agüentando ficar sem o vínculo da escola por muito tempo². Quanto ao Pedro, ele me explica que não quer aparecer tão cedo na escola para não ser cobrado de vir toda semana³. Assim, ele prefere começar a ensaiar mais perto do período de escolha do samba, que representa uma “festa” para ele. Parece também um hábito do próprio Mestre Ciça, que depois do carnaval de 2009 e dez anos na Viradouro, foi “adquirido” pela Grande Rio – onde instituiu o início dos ensaios na mesma época que a Viradouro.

¹ Conversa informal de setembro de 2008. Paulo é morador da Ilha do Governador, onde ele participa da União da Ilha. Eu o conheci porque é membro da ala de tamborim da Tijuca desde 2007, onde ele vai com um grupo de amigos da Ilha. Ele já participou da Viradouro quando era estudante na UFF – e trabalhava na Barra da Tijuca. Ele vai ter, várias vezes durante a temporada do carnaval 2009, essa reação a propósito da Viradouro, também sobre a disciplina e a assiduidade exigidas na escola, que ele estima muito elevadas. Com efeito, até o mês de dezembro de 2008, toquei na Tijuca com a pele de tamborim da Viradouro, e quase toda semana ele me perguntava sobre a escola.

² Conversa informal de maio de 2008. No caso, eu nem pensava, durante minha estada no Rio entre março e junho de 2008, conseguir alcançar ensaios de bateria e havia deixado o meu tamborim na França. Tendo conhecimento, através do Pedro, que os ensaios da Viradouro já ocorriam desde o mês de abril, pedi ao Wanderley que ele me emprestasse o seu tamborim. Ele também exclamou: “Mas você sabe que não é normal! É muito cedo!”.

³ Conversa informal de maio de 2008. Contudo, isso depende do contexto. Esse ano, já que o seu amigo, Luizão, assumiu a diretoria da ala de tamborim da Viradouro, ele frequenta a bateria desde o início dos ensaios.

Um ensaio de bateria na Viradouro: uma temporada de carnaval
adiantada

Extrato de notas etnográficas

“Terça-feira, 5 de maio de 2009.

Já começaram os ensaios da Viradouro. Deveria começar mais cedo, mas vários feriados caíram em terças-feiras. Liguei para o Pedro para confirmar que haveria hoje, como eu estou fazendo há algumas semanas já. Ele pretende ir, mas não sabe ainda pois pode ter que ficar com o filho. Chego na quadra às 20h30, não começo ainda. Eu sei que o mestre mudou e que o Luizão foi chamado para ser diretor de tamborim¹, mas não sei ainda para onde foi o Ciça (e a equipe próxima dele, a mesma desde que ele foi mestre da Estácio, dentre a qual o antigo diretor de tamborim). Eu vejo que a Thaís mudou a sua pele de tamborim por uma pele da Grande Rio, e estranho muito, pois ela não costuma participar de várias baterias e se dedica muito à Viradouro. Agora o mestre de bateria é o Jorjão (“Ciça era ruim, Jorjão é pior” comentou comigo Pedro pelo telefone), que chamou Luizão no tamborim e Marcinho² no peso. Outros diretores ficaram e não seguiram o Ciça. No tamborim, só vi gente conhecida, no chocalho bastante gente conhecida e uma parte não, e bastante gente nova na “cozinha” (repique, caixa e surdo). O Rodrigo³ voltou na bateria da Viradouro, “não por causa da bateria, mas bem porque é o Luizão”.

Depois do ensaio, o Luizão chama o pessoal do tamborim para uma reunião. Ele faz um discurso que mais parecia um “discurso de política eleitoral”, como eu nunca vi fazer, já que ele costuma falar pouco, mesmo quando era diretor na Tijuca. Ele se apresenta para quem não o conhece, fala que é da Viradouro há muito tempo apesar de não ter frequentado tanto o ano passado [eu mal o vi mais do que cinco vezes nos ensaios, enquanto ele já não tinha mais o cargo na Tijuca, o que não impediu ele de desfilar]. Argumenta que já foi diretor na Estácio, na Tijuca e na Porto da Pedra, e que então é preparado para este tipo de tarefa. Ele fala que fazia muito tempo que ele queria ser diretor de tamborim na Viradouro, já que no momento em que entrou na escola, a ala de tamborim era muito boa (dirigida então pelo Jonas), e que ele quer botar um alto nível de volta. “Esse ano a Viradouro saiu com 56 tamborins e pro ano que vem, só vão sair 40. Vai ser ruim, mas vai ter que cortar. O que conta é quem toca, não quero saber de quem é antigo, de quem é amigo, de quem sempre está no ensaio se não toca”.

Contrariamente à bateria da Viradouro, que mostra assim a estabilidade em sua bateria ao poder reuni-la a partir de abril, a bateria da Tijuca só começa os ensaios em junho, com efetivos reduzidos. Com efeito, quem participa nesse momento são (quase) apenas os novos, tendo por efeito que esses ensaios, especialmente antes do começo das

¹ Fiquei sabendo disso, pouco depois do carnaval, pelo Max, ritmista alemão próximo do Luizão.

² Antigo mestre de bateria da Porto da Pedra, até o carnaval 2007.

³ O Rodrigo não desfilou com a Viradouro em 2009 e se decidiu a desfilar com a Tijuca muito tarde. Quando eu o via e que lhe contava o comportamento do então diretor de tamborim da Viradouro, que me deixava adivinhar que eu não iria desfilar, sem ser explícito, ele ficava repetindo: “Bem por isso que eu saí dessa porra!”.

eliminatórias de samba, são de nível medíocre, em razão da ausência dos ritmistas mais antigos, que formam os pilares da bateria. Esses vão aparecer pouco a pouco a partir das eliminatórias, o nível aumentando de um jeito espantoso entre o mês de junho e o carnaval – enquanto o nível da bateria da Viradouro fica bastante estável. A bateria da Tijuca não é estável como a da Viradouro, e não é ligada a um território, a um espaço como esta, recrutando seus ritmistas no Rio de Janeiro inteiro, e nos municípios limítrofes. Por não ter esse vínculo espacial, ela é muito mais sensível às mudanças de diretoria e à escolha do samba, cada um desses fatores sendo o (s) critério (s) de escolha da escola pelos ritmistas.

A partir do mês de agosto, os bailes das escolas voltam a animar sextas-feiras e sábados nos subúrbios. Trata-se realmente de shows, a quadra se tornando um tipo de boate de samba-enredo. Marcados oficialmente às 22hs, nunca começam antes de 23hs e, mais tarde no ano, antes de meia-noite, esses ensaios têm a mesma estrutura em todas as escolas que freqüentei (com assiduidade ou não).

A bateria abre o baile, fazendo o “esquente”: é o momento mais cheio da bateria. Entram os casais de mestre-sala e porta-bandeira, as e os passistas, e os músicos no palco, assim como o intérprete da escola. Durante 45 minutos, a bateria toca os sambas dos anos precedentes, somente os sambas da escola, acompanhada pelo show dos dançarinos. Esses saem, e as eliminatórias tomam lugar na quadra – notadamente com os ônibus de torcedores associados a cada samba. O número de sambas em competição depende da escola e, de um ano ao outro, das regras decididas pela diretoria da escola. A bateria deve acompanhar cada samba, segundo um esquema do tipo “uma vez com bateria, uma vez sem bateria, etc.”, o que é um exercício bastante rebarbativo, pelo fato de não ter nenhuma paradinha, nenhum desenho musical. A bateria é indispensável, mas neste momento não é o centro do show, mas apenas uma auxiliar.

A partir de duas horas da manhã, o espaço da bateria esvazia-se pouco a pouco, apesar dos pedidos dos diretores para se manter uma bateria cheia. Entre 4hs e 5hs da manhã, a bateria fecha o baile com um último show no qual os ritmistas gastam suas últimas calorias de energia: ela sai do seu espaço e termina por um pequeno desfile pela

quadra. Vem então o momento da sopa¹, numa quadra sujíssima de latas e copos de plástico espalhados pelo chão, momento que, além de servir à intensificação das relações sociais no seio da bateria, também tem o objetivo pragmático de esperar os primeiros ônibus. A sopa sempre provoca um debate sobre o respeito à fila, já que os diretores são servidos na frente dos ritmistas, os quais devem fazer fila. Os diretores saem também pegando pratos para suas mulheres, seus parentes e amigos e, já aconteceu da sopa terminar antes dos ritmistas ganharem, o que criou protestos e indignações.

A final do samba de enredo na Viradouro, um exercício rebarbativo
Extrato de notas etnográficas

“Sábado, 11 de outubro de 2008

O esquema já não agrada a bateria, quando o animador anunciou: sobram quatro sambas na competição, que vão ser tocados cada um, duas vezes sem bateria, cinco vezes com bateria, duas vezes sem bateria, cinco vezes com bateria. Em outros termos, o ensaio vai terminar às 5hs (uma hora depois dos outros da época). A bateria está bem cheia. Quando eu pego uma pausa, os meus amigos (a primeira vez Luciana, a segunda vez Dorival, a terceira vez Pedro) me chamam para ficar num lugar em que o Mestre Ciça não pode enxergar, para ele não ver que a gente não está tocando. A primeira vez devia faltar muita gente, já que Ciça desceu da sua escada de onde dirige a bateria e veio buscar todos os tamborinistas que não estavam tocando.

Horas depois, o pior samba foi escolhido (pelo meu gosto, mas essa opinião é bastante dividida entre os ritmistas). Quando começou a tocar o samba vencedor às 4h30, Luciana fez cara feia e eu também. A bateria não tocou muito, diferentemente do dia da final de 2005, quando foi escolhido o samba “da bateria” (o preferido da maioria): deu lugar a uma explosão de alegria e de empolgação na bateria.”²

Eleito o samba, os ensaios de bateria se tornam outro dia de show: o acesso da quadra da Viradouro é pago (cerca de 10 reais) e a Tijuca traz o ensaio para a rua, na avenida

¹ Esse momento é mais característico na Viradouro. Na Tijuca, já houve sopa, mas não no esquema descrito aqui, e não dá lugar a um momento de relações sociais fortes. Esse ano, não reparei sopa no final dos bailes; as pessoas voltam direto para casa. Na Porto da Pedra, há uma distribuição de churrasquinho durante o baile, mas nada no final.

² Em 2005, eu até me perguntei sobre o suspense da eleição, já que, apesar da explosão de alegria que traduz a incerteza da bateria quanto ao resultado, grande foi minha surpresa quando percebi que uma linha de tamborim correspondendo ao samba vencedor já tinha sido elaborada, e já era conhecida por alguns, enquanto já estava sendo ensinada aos ritmistas. Contudo, não posso generalizar esta observação às outras escolas nem aos outros anos.

Venezuela, Centro do Rio, atraindo um público numeroso nos dois casos. Só Porto da Pedra deixa o acesso à quadra de graça, por falta de público.

Nesses ensaios, abertos com o show de bateria, só vai ser tocado o samba-enredo do ano, durante duas a três horas seguidas. Casais de mestre-sala e porta-bandeira são presentes, assim como a ala de passistas, e sobretudo as alas de comunidade. A presença das alas de comunidade enche muito a quadra, se chegar atrasado, tem-se dificuldade em atingir o espaço da bateria, fechado com correntes para evitar invasão de espaço pelo público. Esse é colocado nas margens da quadra, não protegidas da chuva. Esses ensaios já têm horário de início mais tardio, o qual vai, progressivamente, entardecer mais ainda (de 23hs/meia-noite até uma ou duas da manhã, com todos os problemas que isso causa em termos de deslocamento)¹.

Ao trazer o ensaio² para a rua (interditada ao trânsito), a Tijuca ensaia, além do samba, o próprio desfile, com todas as alas de comunidade. Assim, mais ou menos como na Avenida, a bateria se esquentava, entra numa rua perpendicular (o primeiro recuo), deixa passar metade do desfile, integra-se no desfile. Chegando ao cruzamento com a avenida Barão de Tefé (não interditada ao trânsito), os seguranças (reconhecíveis pela camisa “Disciplina” com as cores da escola, azul e amarela) se preocupam em parar os ônibus para deixar o desfile passar. A bateria entra na Barão de Tefé, efetua o retorno, momento crucial em que a bateria, que entrou de frente no segundo recuo, tem que restabelecer a ordem de aparecimento dos instrumentos com harmonia, e volta à Avenida Venezuela. A manobra do retorno pede muitos ensaios, e os diretores testam qual será a forma mais harmoniosa para efetuar-lo. Neste momento, não se pode errar, mesmo durante o ensaio: o ritmista tem que observar atentamente o seu diretor assim como o mestre para não perder o instante dos deslocamentos físicos, tudo isso sem poder perder na qualidade musical. Quem falhou na atenção provoca desordem e quebra da harmonia na manobra, já que os ritmistas devem se deslocar um por um; ele é sistematicamente suscetível a ser advertido.

¹ No meu caso, e eu estou longe de ser o único caso, voltarano Rio é “uma viagem”: um ônibus até o terminal de Niterói, o 100 (cheio de pessoas da Viradouro, reconhecíveis através das camisas da escola, as quais, na maioria, descem na Rodoviária, provavelmente em direção da Zona Norte) até o Castelo, e um táxi. Enquanto eu levo meia hora para voltar para casa com o ônibus direto do Barreto até o Passeio, é preciso mais de uma hora de madrugada e três conduções.

² Esse ensaio tem horários mais “decentes”: de 22hs-22hs30 até meia-noite/meia-noite e meia.

Esse ensaio representa a ocasião para a instalação de numerosas barracas de churrasquinhos, cachorros quentes, X-tudo e outros isopores de bebidas¹, além da montagem de arquibancadas: a avenida é apertada demais para o desfile da escola e o público. Apesar disso, quase nunca houve confusão, e caso aconteça, os seguranças estão de olho para manter o espaço do ensaio de rua seguro. Deve-se notar que o ensaio de rua, sendo de rua, é submetido às variações de tempo: quaisquer que estejam as condições climáticas, haverá ensaio. Particularmente de outubro a dezembro de 2008, choveu em quase todas as quintas-feiras, durante o ensaio, para o prazer dos vendedores de capas de plástico.

O baile do fim de semana também sofre uma modificação desde que o samba do ano é eleito: depois do “esquente”, a bateria toca os quatro sambas dos anos precedentes, e o samba do ano (esse durante mais ou menos uma hora). Em vez de os sambas candidatos, os músicos da escola tocam uma coletânea de sambas-enredo de todos os anos e todas as escolas, a escolha da coletânea sendo totalmente alheia à bateria. A coletânea é mais ou menos fixa segundo os anos e as escolas, mas há redundâncias claras de uma semana a outra². No princípio, a bateria, e especialmente os tamborins, devido aos desenhos diferentes para cada samba, devem interpretar o samba com os arranjos, mas isso depende das exigências do mestre assim como do diretor de tamborim.

De uma maneira geral, Mestre Ciça manda tocar as paradinhas, mas os desenhos são deixados para trás pelo seu diretor de tamborim: toca quem sabe. Além disso, esse período do baile significa uma menor rigidez por parte dos diretores: o mestre pode sumir, sendo então substituído por outro diretor. Da mesma forma, o diretor de tamborim pode sumir, deixando a ala “se virar” para a troca de informações. Nesse caso, quem sabe o desenho o mostra pelos outros, mas muitas vezes ou dá confusão, ou os ritmistas desistem de tocar o desenho e acabam tocando o ritmo de base do tamborim. Normalmente, os diretores reaparecem no fim do baile, mas nem sempre aconteceu.

¹ Assim como em torno da quadra da Viradouro.

² Por exemplo, já houve uma reunião em uma terça-feira durante a qual os diretores se queixaram do esvaziamento da bateria a partir de duas da manhã, nos sábados (ou seja, a partir do momento em que a bateria deve tocar a coletânea). Logo, um ritmista antigo da bateria se exclamou: “mas já faz cinco anos que tocamos a mesma coisa na mesma ordem! Chega!”.

Na Tijuca as exigências musicais são maiores dos dois lados: os sambas são executados de um jeito mais “purista”. No entanto, a coletânea da Tijuca nem sempre agrada os ritmistas, por se aproximar, durante mais ou menos uma hora, a uma boate de MPB, totalmente desinteressante do ponto de vista rítmico (e desse tipo de formação rítmica que é uma bateria de escola de samba). Pode-se observar então o esvaziamento do espaço da bateria durante a MPB, e a volta da bateria com a volta do samba.

Os bailes de fim de semana são menos freqüentados pelos ritmistas do que os ensaios propriamente ditos, em que as baterias estão muito cheias. Os diretores permanentemente tentam levar os ritmistas ao baile do sábado, vitrine da escola e fonte de recursos – para escola, e não para os ritmistas. Isso pode levar as diretorias a instaurar sistemas de punição para quem nunca vem no fim de semana, como fez a Tijuca na temporada passada. Com efeito, a Tijuca, sofrendo a falta de vínculo comunitário (do qual falamos mais em cima a propósito da sensibilidade das baterias às mudanças da escola), possui dificuldade em reunir os seus ritmistas no sábado, os quais muito provavelmente fazem parte de outras baterias com as quais tenham mais vínculos. Assim, já ouvi em novembro de 2008 um diretor de harmonia se queixar de que o baile teve que ser encerrado às 3 da manhã, enquanto a quadra estava cheia, mas não tinha bastantes ritmistas para segurar o samba. Algum tempo depois, relações foram editadas no barracão da Tijuca da Avenida Venezuela, onde ficam os instrumentos para os ensaios de rua, nas quais eram listados os nomes dos ritmistas que não participavam o suficiente aos bailes. Essas relações precisavam que seriam punidos com a exclusão do desfile da escola.

A partir do mês de novembro, a maioria das escolas de samba do grupo especial, e também do grupo de acesso organizam ensaios de rua, além dos dois outros. Só Tijuca, ao meu conhecimento, não instaura este terceiro ensaio, porque o ensaio da quinta-feira já tem a função de ensaio de rua. Esse será o ritmo até o carnaval; inútil dizer que é cansativo.

Há um último tipo de ensaio: o ensaio técnico na Sapucaí, que acontece entre o mês de dezembro e o carnaval. Organizado de uma a três vezes por ano segundo a

escola¹, trata-se de um tipo de ensaio geral do desfile sem as fantasias nem os carros. É um teste de *self-control/maîtrise de soi* para os ritmistas – é uma coisa tocar bem no ensaio e é outra tocar bem na Avenida, com toda a pressão que a própria estrutura representa, e também por saber da presença de componentes de todas as escolas vindos para julgar a escola que vai se apresentar. Outro ponto importante para a escola ensaiar é a evolução.

O ensaio na Sapucaí tem a função de fato de permitir às pessoas que não podem comprar ingresso no carnaval que assistam aos desfiles das escolas que gostam, para torcer, para avaliar, para julgar, com a curiosidade de saber como estão as outras escolas. Do ponto de vista do ritmista, ver se a sua escola consegue encher as arquibancadas da Avenida é muito importante, sobretudo se estiver chovendo. Ensaiar no sambódromo sem ou com pouco público tira a graça de tal exercício. Além disso, é a ocasião para os ritmistas do Rio de Janeiro inteiro (e dos ritmistas estrangeiros) julgarem as outras baterias, assistirem às escolas que gostam – que as vezes não podem frequentar por razões práticas – e de encontrarem-se antes e depois da apresentação. Isso, na verdade, é um jeito de “curtir o carnaval”: os ensaios técnicos na Sapucaí se tornam parte do lazer ligado às escolas de samba. Se não for para tocar, os ritmistas vêm com seus amigos, mas às vezes nem é preciso marcar, já que terão certeza de encontrar várias pessoas.

Por serem organizados em redes de conhecimento e amizades, os ritmistas divulgam as notícias sobre as baterias muito rapidamente. Dia 27 de janeiro de 2009, enquanto estávamos na quadra da Tijuca para tirar as medidas das máscaras, o Lucas (tamborim) comenta comigo que me viu no ensaio técnico da Viradouro alguns dias antes: ele estava na arquibancada. Ele elogia o show da bateria, então pergunto se ele viu o início do ensaio. No início, os músicos, e especialmente o puxador não estavam tocando juntos à bateria, o que deu uma confusão enorme: a “correria” era tão evidente que Mestre Ciça teve que parar a bateria e tentar impor o seu ritmo. Ele não conseguiu logo e a confusão durou uns quinze minutos². Lucas me respondeu que não viu a

¹ Considerando que haverá ensaio técnico todos os fins de semana de dezembro até o carnaval.

² “Na ‘esquente’, a correria da bateria começa, mas um nível correto é mantido. Quando entramos no primeiro recuo, o puxador e os músicos no carro de som começam a puxar o samba-enredo muito, muito rapidamente. Quando a bateria entra, o puxador canta mais rapidamente ainda, levando a uma verdadeira confusão. Todo mundo na bateria está gritando para ir mais devagar, todo mundo está olhando para o carro de som, os diretores estão ficando loucos, o Ciça tenta impor o ritmo dele, mas não consegue. Na

confusão (ele estava instalado em outro setor, mais perto do segundo recuo), mas que ficou sabendo.

Alias os ensaios técnicos já foram ocasiões de saber que pessoas do samba europeu estavam no Rio de Janeiro, ou seja, funcionam como lugar de encontro também neste caso. Dia 14 de dezembro de 2008, no primeiro ensaio técnico da Tijuca, a escola consegue atrair bastante gente nas arquibancadas. No momento em que o ensaio começa, as primeiras gotas de chuva caem. Dez minutos depois, é um dilúvio que está caindo do céu, mas o ensaio vai acontecer de qualquer forma. Ao meu espanto, a torcida da escola fica apesar da chuva. A “rua”¹ também fica cheia, e dali a pouco eu enxergo o Barak, ritmista e compositor inglês (Londres) que eu conheci no Carnaval de Notting Hill. Depois do ensaio, os ritmistas da bateria não vão embora (enquanto a chuva está continuando forte), mas entram na “rua” para assistir ao desfile que vem depois (da Mocidade). Na “rua” (depois de outros encontros...) encontro o Barak. Ele está no Brasil por três semanas, porque ganhou uma bolsa em um concurso de projetos musicais.

Em outros ensaios técnicos, foi a ocasião de encontrar amigas francesas (da rede de samba europeu) morando no Brasil por quatro meses, que eu não encontrava havia semanas.

Apresentados os diversos tipos de ensaios, vamos entrar em detalhes mais temáticos, em relação à instauração de uma disciplina na bateria, traduzida por exigências profissionais da direção da escola a ritmistas amadores, assim como por uma moralidade quanto ao consumo de álcool e cigarros, situada entre obrigação imposta e reivindicação pessoal dos ritmistas.

primeira virada [sinal do mestre], a bateria não responde e a confusão aumenta. O Ciça faz a bateria parar, dá um esporro no puxador e tenta restabelecer o tempo. Consegue progressivamente”. Extrato das notas etnográficas, Domingo, 25 de janeiro de 2009, ensaio técnico da Viradouro na Sapucaí.

¹ Espaço situado em baixo dos camarotes, no nível da avenida, separado por uma grelha, onde os amadores de ensaios técnicos gostam de ficar para ver o desfile de perto.

*B) Entre o amor pelo carnaval e a consciência de sua industrialização:
itinerância versus assiduidade.*

Depois de meses ensaiando em várias escolas, não agüentando mais participar de todos os ensaios por cansaço físico e de repetir as mesmas coisas, os mesmos ritmos, os mesmos sambas, cheguei a pensar mais nas condições nas quais nós, ritmistas, devíamos ensaiar. Construindo uma indignação cada dia maior, perguntando-me o porquê de tantos ensaios¹, até cheguei a pensar que esse carnaval era uma nova forma de escravidão, especialmente logo depois do desfile final, em que desfilei em duas escolas seguidas². Nessa época o projeto de pesquisa não existia. Quando eu fiz as entrevistas em maio e junho de 2008, essa indignação era muito visível nas falas dos entrevistados, e sem incentivo meu.

A indignação dos entrevistados, no geral, é focada no que eles consideram uma falta de consideração em relação aos seus esforços bem como a existência de uma disciplina demasiada, desenvolvida para uma relação assimétrica de interesses. Com efeito, a assiduidade não somente é um investimento pessoal de tempo, mas também de dinheiro. Com o sistema de transporte coletivo totalmente privatizado, o custo para chegar às quadras é muito alto: mesmo que morando na área de influência da Viradouro, isto é, Niterói e São Gonçalo, a maioria das pessoas tem que pegar dois ônibus para ir e dois para voltar – quatro passagens. Deve-se ressaltar que as passagens da área de Niterói no sentido São Gonçalo (ônibus de fato intermunicipais, mas que servem a mesma área, podendo assim ser considerada periférica de Niterói, de onde vem a maior parte dos ritmistas da escola), são mais caras do que as passagens municipais de Niterói e do Rio de Janeiro (atualmente R\$ 2,35).

Dito de outra forma, freqüentar uma bateria faz perder dinheiro, em troca de exigências cada vez maiores por parte da diretoria. Na verdade, e isso é um elemento muito consciente que aparece nas falas dos entrevistados, essa indignação é o resultado de uma tensão constante entre a lógica de lazer que eles têm ao freqüentar as escolas, e

¹ Na verdade, de um ponto de vista musical, se a bateria for boa, ela consegue dominar o samba muito rapidamente; se ela não for boa, o que ela precisa não é mais ensaios, mas mais aulas instrumentais (que não existem nas escolas de grupo especial).

² “Nunca mais”, como dizem vários entrevistados. Parece que todo mundo já passou por momentos de hiperfreqüentação das escolas, o que leva, no final, a executar muitos desfiles em um tempo curto, exercício que conduz à exaustão.

as lógicas comerciais e profissionais destas. Sendo a bateria o “coração” da escola – os ritmistas são também muito conscientes da sua importância –, sem a qual não se pode realizar qualquer desfile, as exigências do mestre (profissional) com os ritmistas (amadores) são as de alguém que quer garantir o seu contrato, o seu lugar, o seu salário¹.

Luciano, de 25 anos de idade, estudante de história na UFF, é ritmista na Viradouro há nove anos e pode se permitir em não ir a todos os ensaios. No entanto, ele é presente – mais do que outros ritmistas “antigos”, especialmente a partir da escolha do samba. Ele relata as dificuldades que tem, assim como os outros ritmistas, para continuar vindo na escola. Dificuldades essencialmente materiais, queixa-se da ausência de qualquer tipo de ajuda em relação aos ritmistas, apesar da importância deles na realização de um carnaval pela escola. Foi ao perguntá-lo sobre a imagem do ritmista (subentendido, por mim pelo menos, na família, pelos parentes, no bairro, etc.) que ele entrou logo neste assunto.

“E a imagem do ritmista, ela é boa?”

Eu acho muito legal tocar em escola de samba, mas eu acho que quem comanda de uma forma geral não reconhece o valor devido de cada pessoa. Por exemplo, se você quiser ensaiar numa escola de samba, depende de dinheiro pra passagem, você depende de um dinheiro pra comer uma coisa no samba, porque pelo menos, tirando a Mangueira, em que eu desfilei dois anos, as outras escolas nunca ofereciam um lanche... A Tijuca oferecia um pão com mortadela²... Não era grande coisa. A Mangueira sim, oferecia jantar, oferecia bebida à vontade, assim, não era necessário gasto com alimentação. Mas nas outras, você acabava inevitavelmente tendo que ter um dinheiro a mais pra não ficar com fome durante o intervalo, tá cansado, vai parar um pouco... Acho que o valor é muito pouco, as pessoas não recebem assim, fora outras coisas que acontecem, assim, como já presenciei um mestre de bateria xingando o ritmista, fala coisa assim... O cara tá ali, não tá ganhando nada, absolutamente nada, tá gastando até pra ficar lá, e chega lá uma pessoa, e começa a humilhar aquela pessoa, a xingar... Ferindo aquela pessoa. Assim, são dois lados... o lado que me posicionaria por exemplo seria de me enxergar como participante apenas da cultura, e tentar me afastar um pouco dessa coisa... Dessa *disciplina militar* [insiste] que tenta se instalar... Que tenta se instalar não! Que *existe* [insiste] na escola de samba, principalmente na bateria, porque tem que ensaiar. Porque Fulano vai marcar ensaio extra, vai, e a pessoa tem que se desdobrar pra ir... Sabe, não existe contrapartida. A pessoa vai, sai, mas não recebe nada em troca. Claro que, não pensaria assim, vou querer desfilar porque dá dinheiro, porque rende... Mas só que fosse dado o dinheiro da passagem! Porque sem a pessoa que vai lá pra tocar, não existe bateria. Mas existem aqueles que de

¹ Isso até já foi argumento para pedir maior freqüentação do baile do sábado. Ou seja, os diretores estavam pedindo aos ritmistas que viessem pelo mestre de bateria, para ele não ficar mal com a direção da escola.

² Não é mais o caso atualmente.

qualquer modo vão, se sujeitar a fazer isso e acaba a lógica sendo essa, de desvalorização das pessoas que tocam ali”¹.

Assim, Luciano considera que as condições materiais dos ensaios são desrespeitosas ao trabalho de fato fornecido pelos ritmistas que, além de ter que ficar várias horas tocando, não têm a possibilidade de beber à vontade, e isso qualquer que seja a bebida. Não se trata de uma vontade da escola em não incentivar o alcoolismo, já que tem cerveja no estoque de bebidas destinadas aos ritmistas, mas simplesmente o fato de que há um orçamento restrito para a colação dos ritmistas, esses nem podendo beber água quando estão com sede. Há, com efeito, num ensaio de bateria de duas ou três horas, no máximo duas distribuições de bebidas, independentemente da temperatura ambiente.

Inclusive, se os ritmistas estiverem pedindo bebidas, simplesmente vão antecipar do estoque para eles disponível, que não vai ser aumentado para satisfazer as suas necessidades básicas. Assim, no ensaio de bateria da Viradouro do dia 13 de janeiro de 2009, particularmente desgastante por causa da demora e do calor, os pedidos dos ritmistas por bebidas causaram o aborrecimento do diretor encarregado da distribuição.

¹ Entrevista com Luciano, 10 de junho de 2008, realizado nos jardins do campus do Gragoatá. Eu não conhecia bem o Luciano antes da entrevista, só “de vista”. Foi o Wanderley quem o indicou ele para que eu fizesse uma entrevista. Luciano aceitou na hora, e marcou logo nos jardins da UFF (que representam um dos lugares de socialização cotidiana do Luciano) me deixando pouca margem para definir que a entrevista acontecesse na casa dele.

As condições físicas dos ensaios, desgastantes para os ritmistas
Extrato de notas etnográficas

“Terça-feira, 13 de janeiro de 2009.

Chegamos [eu e Pedro] na Viradouro aproximadamente às 23 horas. O pagode está rolando, ao grande exaspero da maioria dos componentes da bateria, pois esse só parou a meia-noite. Começamos a tocar depois de meia-noite. A esquete durou uns 15 minutos, depois tivemos que ouvir a falação do carnavalesco Milton Cunha, que eu gosto muito, mas estava de saco cheio por causa do atraso. Inclusive o jeito dele de repetir múltiplas vezes por ensaio “em nome do presidente Marco Lira e em nome do vice-presidente Marco Lira Junior” – não arriscamos de esquecê-lo... –, mesmo que isso provavelmente resulte de um pedido do próprio presidente, me irritou mesmo.

Mas, o interessante desta falação foi o seguinte: Milton Cunha comentou que os patrocínios sumiram (crise internacional? É a razão dada pelo carnavalesco), assim como os subsídios públicos, mas que a LIESA¹ autorizou os presidentes a fornecerem os fundos mesmo que viessem de fundos pessoais. Perguntou como a escola ia achar mais de um bilhão de reais para botar o carnaval na rua e dar a fantasia a 1200 componentes. Deu a resposta: homenageou bastante (segundo o jeito dele, não é) o presidente que, se eu entendi bem, está colocando oficialmente o dinheiro do bolso na escola. Milton Cunha acrescentou que se o dinheiro não vai faltar na escola, é graças ao presidente. Ele finalmente pediu que todos nós, componentes, agradecêssemos ao presidente; a reação da bateria foi bem “tímida”... Depois tivemos que escutar a falação do presidente que eu não escutei direito por cansaço.

Estava atrás de água, já que estávamos esperando havia um tempão, no calor... Finalmente o Russo [diretor de chocalho que cuida da distribuição de bebidas] deu água [um copinho de 200 ml] às pessoas que se apresentaram, mas fez cara feia. Na segunda vez que o pessoal estava pedindo água, o Russo replicou num tom desagradável: “Vocês estão bebendo água toda hora!”. O ensaio propriamente dito começou a meia-noite e meia. Sai da quadra durante o intervalo², depois de meia-hora só de samba, a uma da manhã.”

Quanto ao Wanderley³, 28 anos, estudante de biologia da UFF, ritmista de 16 anos de experiência que passou por várias escolas (inclusive a Viradouro), ele se queixa do processo de industrialização do carnaval que resulta no desprezo do ritmista.

“Consegui organizar tudo, hoje você sabe que eu só desfilo na Tijuca por *opção* [insiste], porque eu não *quero* [insiste] mais ficar batendo cabeça rodando escola de samba, porque nossa vida pára na verdade para beneficiar eles. Porque hoje o

¹ Liga Independente das Escolas de Samba.

² É o intervalo da bateria, sendo que o samba continua; a comunidade tem que cantar.

³ A entrevista aconteceu nos jardins do Gragoatá. Essa entrevista foi muito especial: Wanderley começou a falar sem que eu fizesse nenhuma pergunta, e quase não parou durante duas horas, as minhas raras intervenções sendo reações ou respostas a perguntas. Eu só fiz uma pergunta no final da entrevista. Wanderley, sem saber do meu roteiro de perguntas, respondeu a todas. Depois de desligar o aparelho, ele continuou a falar durante mais duas horas.

carnaval é uma indústria, o carnaval é um comércio, e não há mais essa valorização com ritmista, com componente que está ali por amor, pelo sangue, pela satisfação de estar no carnaval tocando tamborim, querendo ser reconhecido, querendo que a pessoa de fora veja...”¹.

Ele expressa a tensão entre os interesses profissionais e comerciais da diretoria, e mais especialmente do mestre, que tem interações quase que diárias com os ritmistas, e a procura de lazer por parte destes. Devido a esse contato intenso, a tensão é então maior.

“Cara, parece um trabalho! Leva esporro, leva baquetada, porque ele bate! Burro! Ele te chama de burro! É verdade! Ele quer que você aprenda o certo, ele quer que você toque à perfeição. Agora, como que você tá num ambiente de diversão você tem que tocar à perfeição? Ah, porque o nome dele tá na frente. Então os mestres de bateria não estão pensando mais em você, eles estão pensando neles.”²

No início, Wanderley se refere explicitamente ao então mestre de bateria da Grande Rio, Odilon, tido por ser o mestre mais duro, mais severo. No entanto, dá para perceber que a partir do caso extremo do Odilon (nem todos os mestres batem nos ritmistas ou os chamam de burros), Wanderley não aceita a decalagem de interesses entre os mestres e os ritmistas, decalagem que está na origem de exigências de mais disciplina e obrigações, tendo por objetivo que o comportamento dos segundos corresponda aos interesses dos primeiros.

Essa tensão resulta na instauração de uma disciplina, de várias obrigações, e num processo de burocratização da atividade de ritmista. Essas obrigações, traduzidas não somente pela assiduidade, mas também pelo desejo redundante de várias escolas em querer exclusividade – ou seja, de impedir as práticas dos ritmistas de itinerância, que é uma forma de muitos ritmistas de curtir o samba e o carnaval. Essa disciplina e as obrigações a ela ligadas são intoleráveis para Wanderley, e podem influir nas escolhas futuras dele, na decisão de freqüentar tal ou tal escola. Contudo, parece para ele fora de questão de abandonar o seu principal lazer, significando uma parte necessária de adaptação às evoluções do carnaval do sambódromo e, portanto, da organização interna às escolas de samba.

¹ Entrevista com Wanderley, 28 de maio de 2008.

² *Idem*.

“Agora o carnaval para mim é muita exploração. Eles estão explorando muito a gente. Muito a gente. Poxa, antigamente a gente desfilava e podia ficar com a roupa. Eu fui devolver a minha roupa a semana passada na Tijuca, senão a gente ia ter que pagar 1200 reais! Tem que assinar contrato! Todas as escolas já estão assim, assinar um contrato para devolver a roupa, pra roupa ser reciclada. Se não devolver a roupa, vai ter que pagar... 1200 reais por pessoa! E a carteirinha presa, pra saber quem devolveu, quem não devolveu. Então eu fiquei muito chateado porque a roupa da Tijuca veio linda, eu queria dar a roupa! A roupa do ano passado, eu dei a roupa pro Julien¹, levou pra Paris pra fazer show. Porque não? É sua roupa! Você ensaiou, você pagou passagem! (...) Então hoje, você ensaia, ensaia, ensaia, paga passagem, a passagem aumenta a cada dia, leva esporro, e ainda tem que devolver a roupa. Então eu fiquei muito triste, isso me entristece a cada ano, mas isso não vai ser o fator de me afastar do samba, sabe. É uma evolução também. A cada ano, eles estão inventando uma novidade. Uma coisa que... Eu acho eles quererem tipo padronizar os ritmistas como na Mangueira. ‘Só pode desfilhar na Mangueira’.

Mas todo ano eles querem fazer isso!

Se a Tijuca falar assim... Eu desfilo na Tijuca porque eu *quero* [insiste]! Aí eu posso ser muito claro pra você: eu vou freqüentar o samba, agora desfilhar nunca mais. Acho que eles não têm o direito de exigir que você só desfile na escola. (...) Uma escola que começou foi a Mocidade – a Mangueira copiou, eu saí de lá por causa disso. Porque a Mocidade queria exclusividade. Não sei hoje como está, mas a maioria dos ritmistas, os antigos saíram pra rodar nas escolas de samba, Sílvia, Emerson... Não acho isso certo, eles querem dominar”².

A fantasia parece o símbolo de uma retribuição em função de um investimento duradouro em tempo e em passagens de ônibus, também porque ela simboliza o direito de desfilhar. Por isso, a retirada da mera propriedade da fantasia “ganhada com o suor” – doravante, ela é emprestada pela escola, que a cobra de volta – é vista pelo Wanderley como a retirada da troca, e causa uma assimetria demasiada nas relações entre ritmistas e escola.

Essa assimetria aumenta ainda com a exigência de exclusividade (ou o desejo de tal exigência), e essa parece difícil de aplicar. Com efeito, representando o desejo de um pertencimento mais forte dos ritmistas à escola, essa se situa em total desacordo com as práticas das pessoas titulares dos cargos pagos, as quais, em uma comparação com o

¹ Ritmista parisiense.

² Entrevista com Wanderley, *op.cit.* Pouco depois de ter conhecido Alexandre em 2005 (que mora em Padre Miguel, como vimos), ele comentou comigo que ele e o grupo de amigos dele iam parar de ir na Mocidade, apesar dessa ser a escola de origem do grupo, falando que “c’est vraiment n’importe quoi cette école”. Ao meu ver, perder de uma vez só ritmistas como Wanderley, Alexandre, Emerson e seus amigos só pode resultar na perda de nível da ala de tamborim, antes de talvez ser reconstituída por outros bons ritmistas.

futebol que parece pertinente, vão de uma escola a outra segundo as ofertas de pagamento. Em outras palavras, o vínculo entre um intérprete, um mestre de bateria, um carnavalesco com uma escola só existe em função do valor do salário, e as trocas de celebridades nos cargos é freqüente, tudo podendo mudar de um ano a outro. Apesar das declarações das celebridades na imprensa de um vínculo de “amor”, de “sangue” com a escola (atual), vínculo que parece tão importante para os ritmistas¹, estes são muito conscientes, ao observar as mudanças de um ano pro outro, que só se tratam de palavras sem valor concreto². É possível perceber muita nostalgia nas palavras do Wanderley a esse propósito.

“Hoje o samba é emprego, hoje o samba é oportunidade de dinheiro fácil. O Wantuir, o intérprete da Tijuca, saiu da Tijuca porque o bicheiro da Grande Rio ofereceu um salário de 200 000 [por mês até o carnaval e emprego para toda a família na prefeitura de Caxias “Tenho 51 anos, é minha profissão e não posso perder essa oportunidade”]. O Wander Pires foi mandado embora, e o Wantuir substituiu ele na Grande Rio. O bicheiro da Grande Rio ficou chateado com aquele acontecimento do Wander Pires não ter chegado na hora certa do grito da escola. Quem gritou foi o segundo porque o Wander Pires tomou calmante e dormiu, ele chegou dez minutos depois do grito. Quer dizer, você é número um, você leva a bandeira da escola. Aí o Wander Pires foi punido. Falta de responsabilidade. Tchau. E assim vai! Ele [Wantuir] tá errado? Não! Agora pra Tijuca...Acabou isso... Esse amor... [Wanderley canta um samba da Tijuca]”³.

Contudo, esse “amor” para uma escola em especial não significa, para todos os entrevistados, nem um “ódio” conseqüente para as outras escolas, nem o fato de não freqüentá-las. Com efeito, a itinerância, da qual vimos alguns aspectos até agora, é uma prática comum entre os ritmistas, sobretudo os melhores (tecnicamente) e os mais experientes.

A dificuldade das diretorias em implementar o princípio de exclusividade – eu presenciei, por vários anos seguidos, no começo dos ensaios do ano, os pedidos dos mestres para tentar implementá-lo, sem que se seguissem efeitos concretos – é também

¹ E não somente para Wanderley. Muitos ritmistas evocam a escola para a qual eles “dariam o sangue”.

² Com a transferência de Mestre Ciça na Grande Rio em 2009, pode-se perceber um sentimento senão de “traição”, pelo menos de incompreensão entre os ritmistas mais novos, que acham a bateria da Viradouro viável somente com a direção de Ciça – ou, dito de outra forma, acham sua participação assídua a uma bateria possível somente sob a sua direção. Eles estão freqüentando os ensaios das duas escolas, mas manifestam um desprezo nítido para o novo mestre de bateria. Frente à incompreensão dos ritmistas mais novos, os mais experientes explicam-nos que se Viradouro queria ficar com Ciça, tinha que aumentar o seu salário e que, sendo que é um mestre profissional, ele tem razão de aceitar o contrato melhor. Os ritmistas mais experientes interiorizaram as lógicas profissionais dos mestres e concordam com as decisões destes.

³ Entrevista com Wanderley, *op. cit.*

ligada ao seguinte fato. Apesar do grande número de escolas de samba no Rio de Janeiro, e de pessoas que querem integrar ou já integram as baterias, os bons ritmistas permanecem um “bem raro”. Ao visitar várias escolas, vai-se encontrar mais ou menos (segundo as preferências individuais, os círculos de amizade, assim como os fatores de proximidade espacial ou facilidade de transporte¹) o mesmo núcleo de bons ritmistas, sem os quais a bateria não consegue manter sua coerência. Tocar juntos quando têm trezentos ritmistas não é nada fácil, e é totalmente impossível sem a presença de um núcleo de ritmistas competentes e experimentados, que representam então uma elite na bateria, ou seus pilares, fundamentos, aos quais vão se adicionar os outros ritmistas².

Por isso, a capacidade do mestre em manter a estrutura da sua bateria influi em seu próprio futuro, ligado à qualidade – ou, melhor dizendo, às notas conseguidas – da bateria no carnaval. Isso leva freqüentemente, como vimos, a tentativas de imposição deste princípio de exclusividade, obrigação quase impossível de concretizar porque os ritmistas que tocam em várias escolas – ou seja, os melhores – com certeza deixariam de freqüentar a mais severa. Causaria então muitos danos ao mestre de bateria, enquanto *os bons ritmistas sempre poderão achar uma vaga para desfilar*, mesmo que chegassem em uma escola pouco tempo antes do carnaval³.

Pedro, 27 anos, recepcionista no hospital público de Alcântara (São Gonçalo), ritmista (toca vários instrumentos, um diferente em cada escola) há doze anos, ao não aceitar mais a exigência de assiduidade já que ele consegue, devido ao seu alto nível, pegar os arranjos em pouco tempo, ilustra essa capacidade de desfilar no lugar que lhe agrada. É ao comentar o número de escolas em que ele já desfilou que ele abordou o tema das condições dos ensaios e da valorização dos ritmistas.

¹ Frente ao meu espanto quando fiquei sabendo que Pedro ia toda semana na Grande Rio (Caxias), ele replicou que tem ônibus direto a partir do terminal de Niterói. Ele acrescentou que não tinha nada ver o fato dele ir até Caxias com o fato de o Wanderley sair do Cubango para ir até Padre Miguel. Conversa informal de maio de 2008.

² De um ponto de vista musical, tenho a impressão de tocar melhor quando estou próxima a bons ritmistas. A proximidade com eles dá segurança aos outros, aumentando assim a coerência da bateria.

³ Por exemplo, em perspectiva do carnaval 2006, Wanderley foi a um ensaio da Portela em janeiro (ou seja, muito próximo ao carnaval) e gostou muito do samba e da bateria. Integrou-se então quase que imediatamente na bateria, fez a carteirinha e desfilou. Em janeiro de 2009, gostou da Porto da Pedra, fez a carteirinha e desfilou. “Então, hoje, a gente pode desfilar em *qualquer* [insiste] bateria, porque a gente sabe tocar. Agora, hoje, eu seleciono a bateria com quem eu vou tocar” (Entrevista com Wanderley, *op. cit.*). Outro exemplo, Rodrigo acabou desfilando em 2009 com a Tijuca, enquanto quase não ensaiou, e se decidiu na última hora para desfilar.

“Também eu desfilei tocando vários instrumentos diferentes... Já toquei tamborim, surdo de primeira, surdo de segunda, terceira, caixa... Acho que só não toquei nem repique, nem cuíca, nem chocalho ainda... Mas pretendo também, um dia vou tocar esses instrumentos também! [risos] Já desfilei em 17 escolas diferentes já, já desfilei em escola pra caramba já.

17 escolas no mesmo ano?

Não, digo várias escolas. Tipo assim, na Viradouro, na Cubango, uma variedade de escolas.

Mas num ano só, você chegou a desfilar em quantas?

Oito escolas em 2001... Nunca mais vou fazer aquilo! Eu sou magro, emagreci bem mais, bem mais! Desfilei bastante! Eu tava enjoado de ver a Sapucaí já! Eu lembro que eu desfilei em três no sábado, duas no domingo, duas segunda e uma na terça-feira de carnaval, eu não tava mais agüentando... Mas eu continuo desfilando, ensaiando, não te garanto muito, mas desfilar eu vou continuar. Têm ensaios bons, mas têm também que são um saco. Eu prefiro ir, eu só vou em ensaio, tipo assim, final [da eleição de samba-enredo], ensaio de festa eu vou. Mas esses ensaios do sábado que são estressantes, que fica tocando até de *madrugada* [insiste] e ainda tem que ouvir esporro... A gente nem tá recebendo, aquilo ali é diversão... Eu já não tolero mais, eu já tô há muitos anos nessa vida pra ficar... A gente tá gastando um dinheiro, não tá recebendo, e tem que ouvir esporro ainda. Eu já levei muito esporro, chega, né. Isso aí é pra quem tá começando, não quero mais não. Ensaiar pra ficar me estressar não quero mais. Se tiver um showzinho pra levar um dinheirinho, aí eu faço. Mas praticamente 11 anos¹ já de samba... Tem muita coisa não... A minha história de samba é essa... Gosto de carnaval, escuto carnaval, escuto samba o dia todinho... Nem enjôo, dentro de casa, fico quietinho aqui só ouvindo samba... Mas tem muita escola de samba que é muito besta também...

Por quê?

Esse negócio de desfilar só ali, dar prioridade, isso aí é bobeira! Bobeira da nada... A Mangueira fez isso, não deu certo! Agora estão aceitando... Estão aceitando ritmista de qualquer escola, mas eles queriam só botar ritmista da comunidade... Não pode ser de uma outra escola... Bobeira! Aquilo ali é diversão, não pra ficar prendendo ninguém não! Todo ano eu desfilo só em quatro, antigamente eu desfilava em seis... Agora eu botei um padrão de quatro, que são sempre as escolas que eu mantenho, Viradouro, Tijuca, Grande Rio e uma do grupo de acesso. São as escolas em que eu gosto de desfilar².

Pode-se supor, sem pegar muitos riscos, que Pedro não deixaria de freqüentar as escolas que ele gosta se uma impuser o princípio de exclusividade. Pelo contrário, ele deixaria com certeza esta para poder continuar de praticar o seu lazer do jeito que ele

¹ Na época da entrevista.

² Entrevista com Pedro, 9 de junho de 2008. A entrevista aconteceu na casa dele, construída precariamente (é de se perguntar como não cai) no Novo México, favela isolada de Niterói na estrada que leva ao bairro do Colubandê (São Gonçalo).

entende. Pedro também expressa a tensão entre as exigências e o voluntariado, e é interessante notar uma argumentação parecida entre os entrevistados¹ de que, se eles têm uma posição comparável nas baterias (pilar de bateria, grande experiência, praticando a itinerância reivindicada como um direito), não fazem parte do mesmo grupo de amizade.

A itinerância dos ritmistas pode também ser interpretada do ponto de vista da evolução das estruturas e lógicas do carnaval do sambódromo: considerados apenas o instrumento para a realização um objetivo comercial e midiático, os ritmistas – mesmo que valorizem o pertencimento à escola para a qual, em suas palavras, eles “dariam o sangue” – o entenderam e o integraram. Assim, eles mesmos têm uma relação que parece pragmática com as escolas de samba: gosta do mestre ou não, gosta do samba ou não, gosta do carnavalesco ou não, e vai de uma escola para a outra segundo esses critérios, desenvolvendo assim um jeito mais “individualista” de praticar o samba (mesmo que as decisões de desfilar aqui ou ali possam ser pegadas em grupo, como no caso de Alexandre), considerando seu próprio prazer mais importante que o interesse da escola de samba².

A opinião de Cláudio³, representante de outra geração, é muito interessante a esse propósito. Com 37 anos de bateria e 37 anos na Viradouro, Cláudio ainda pegou a época precedente à última fase de institucionalização e industrialização do carnaval, em que os vínculos com as escolas estavam certamente muito mais fortes do que atualmente. Ele “sobreviveu” a múltiplos presidentes de escola, carnavalescos e mestres de bateria, sempre mantendo sua participação na Viradouro. Apesar de já ter desfilado em outras escolas, seja na bateria, seja como destaque, seja com a comunidade, seja em carros coreografados, ele considera o interesse da Viradouro, a sua escola “de sangue”,

¹ Podemos também citar extratos, que vão acabar sendo repetitivos, das entrevistas com Rodrigo, Thaís e Cláudio.

² Parece que os ritmistas desenvolvem essa prática ao tomar consciência da própria itinerância dos mestres.

³ 55 anos de idade, formado como técnico em contabilidade, ele exerce o trabalho informal numa clínica de raios-X onde ele trabalha como operador de câmera escura. É casado e tem dois filhos de 16 e 20 anos. Eu não conhecia o Cláudio (só “de vista”) antes da entrevista, foi Lúcia, a “auxiliar de campo” que me apresentou a ele no âmbito da pesquisa e da realização de entrevistas. Ele aceitou prontamente ser entrevistado e ficamos em muito bons termos. Ele facilmente aceitou a minha proposição em fazer a entrevista na casa dele, onde fui muito bem recebida, apesar das dificuldades por que a família dele estava passando (falta de comida!). Durante a entrevista, sua esposa, que também é muito ligada ao carnaval com a realização de fantasias, ficou em torno da gente, escutando e querendo participar. Depois que terminamos a entrevista formal, eu estava saindo e ela quis me mostrar a casa, ocasião para ela participar também da entrevista. Ela me falou sobre a situação deles durante mais de duas horas.

primordial, e superior ao seu próprio interesse. Em outros termos, ele não vai desfilar em uma escola se considerar que o interesse da escola será atingido por tal participação. Da mesma forma, ele discorda da prática da itinerância não em si – ele também gosta de visitar as outras escolas –, mas porque pode acrescentar algo a uma bateria “desfalcada”, segundo seus próprios termos.

“Eu, agora, não sou muito adepto dos componentes largarem a bateria da Viradouro e irem para uma Salgueiro. Aí no sábado seguinte eles vão para Unidos da Tijuca, e outros vão pra Mangueira. Então o que ocorre? Ocorre desfalque. Se você for no Salgueiro, você vai ver todos os componentes do Salgueiro lá. A não ser que tenha um encontro de baterias que seja desmembrado ou escalado algumas pessoas pra irem representar a escola. Só assim. Mas demais, eu já não aceito esse tipo de coisa. Porque chega no ensaio, fica aquela coisa desfalcada, como você vê às vezes, a bateria nossa, é uma bateria que às vezes fica desfalcada. Se você for, por exemplo, como o Ciça tá cansado de ver, se você for ao Porto da Pedra, você encontra componente lá, batendo lá. Tem uma vez fomos na Grande Rio, num encontro de baterias, em que estava em época de... colocando partido no samba, aí o Ciça pediu pra que as pessoas não faltassem, e acabou o que? Quando chegamos na Grande Rio, tinha uma cabeçada de gente na Grande Rio. Eu nesse ponto, eu acho, eu sou muito responsável. Sabe eu gosto muito de organização, como eu tento passar às vezes pro Ciça, que a bateria já deve estar com seu contingente, de cada naipe que seja formado. Vamos dizer: tamborim: Antonieta, Cláudio, Lúcia, Fulano de tal, Rafael... todo mundo... Aí fazer as avaliações de uns camaradas que vão, os camaradas que freqüentam, pra ver se vai cortar o samba e cortar. Não esperar chegar na semana do carnaval pra cortar. Já devia ter que ter, implantar uma escala dentro da bateria, ah hoje vai tocar Francesa, vai tocar Lúcia, vai tocar Cláudio. Sábado que vem, Francesa, Lúcia e Cláudio vão curtir o samba e vai vir Fulano e tal. A Viradouro tem que se organizar. Outro topo: saídas. Você sabe que têm saídas que são saídas pagas, têm outras em que não rola nada. Porque eu acho que todas as saídas da escola têm que ser... Não é você fazer numa escola um cabide de empregos. Mas o mestre de bateria, o diretor, o presidente têm que saber que pra você sair da Lapa pra vir pro Viradouro, você tem um gasto. Não é só eles chegarem no intervalo, dar uma coca-cola uma cerveja, e um beijo um abraço. Não é assim. Acho que a escola tem que ter um jeito de ajudar.”¹

No entanto, não aparece no discurso dele uma nostalgia apesar de (talvez) ser a pessoa que mais tenha a possibilidade de falar das mudanças sofridas pelo carnaval do sambódromo durante os últimos decênios. Ele parece simplesmente ter-se adaptado, não pondo em questão essa evolução.

“Você entrou com que idade na bateria?”

Na bateria... Foi... 16 pra 17 anos.

E você desfilava em baterias de outras escolas?

¹Entrevista com Cláudio, 31 de maio de 2008.

Já desfilei. Hoje eu só saio pela Viradouro. Por quê? Porque hoje o carnaval tem uma seriedade muito grande. Então, se você desfila em... Eu já desfilei tanto em ala quanto em bateria, quanto apoiando o destaque... Mas pra você desfilar em todas as escolas hoje é muito complicado. Porque você vê, são 90 minutos, mas são 90 minutos de pauleira, principalmente pra bateria, então é muito complicado você sair de uma escola, uma escola já está concentrada, esquentando, você pegar, você descer aquela rua toda, e voltar pra concentração, é muito desgastante também. Por isso que hoje eu só saio na Viradouro. Se tiver outra escola, eu saio sim, mas em alegoria só.”¹

Assim, ele mostra que a itinerância hoje é mais difícil de praticar, que ele já a praticou, mas que o que prima é o interesse da escola. O cansaço também é uma razão importante para limitar a itinerância, ainda mais porque se ele tiver que diminuir a sua frequência de escolas de samba, ele vai se concentrar numa só, que vai ser Viradouro.

“Todos esses anos em que você trabalhou nas fantasias, nos carros, etc., você também saiu na bateria?”

Sempre na bateria, minha paixão é bateria. Sendo que meu coração para desfilar no grupo especial, eu só dou sangue pela minha escola, pela Viradouro. A Viradouro pode ser uma escola de grupo de acesso, desfilando no sábado de carnaval, mas eu estarei dando sangue por ela.”²

Os ritmistas experimentados, mas de geração mais recentes, da qual fazem parte a maior parte dos entrevistados, são então capazes de deixarem a sua escola de “coração” caso as condições não lhes agradem mais. Deixar a escola pode até ter um caráter de sanção por parte dos ritmistas que, mesmo que não pensem suas ações nesses termos, são totalmente conscientes do seu papel no âmbito de uma bateria, assim como da importância da bateria dentro da escola, e isso reforça a sua posição frente às exigências da diretoria³.

Por exemplo, quando eu encontrei pela primeira vez Pedro, Dorival, Rodrigo e Luizão na Porto da Pedra, eu estranhei porque eles só vieram assistir, e não participaram

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ A anedota seguinte é reveladora: saindo com Pedro e Dorival do ensaio da Viradouro (23 de junho de 2009), encontramos com Michelle, sua irmã e o pai (ritmistas experientes da Viradouro que passaram a frequentar a Grande Rio por causa da presença de Mestre Ciça) no terminal rodoviário de Niterói, que estavam voltando do ensaio da Grande Rio. Começou uma conversa sobre a adaptação dos mestres às novas condições de exercício de sua profissão, e Michelle comentou que hoje Mestre Ciça deu as camisas aos ritmistas. Pedro falou que Rodrigo foi na Grande Rio para eles dois, e que ele mesmo foi na Viradouro representando eles dois, e perguntou-se se Rodrigo conseguiu levar as duas camisas. Ligou para Rodrigo, o qual confirmou estar com as duas camisas. Dorival se exclamou que Pedro “tem moral”, segundo seus próprios termos, e que é porque Ciça está precisando de bons ritmistas. Pedro argumentou que já tem muitos tamborins, mas Dorival retrucou que há poucos bons tamborins e que o papel de Pedro é importante.

da bateria. Eu perguntei a razão disso ao Pedro, que me respondeu que eles não tocavam mais na Porto da Pedra, mas que já foram da bateria. Insisti, e Pedro me explicou que o então mestre de bateria aproximou-se demais das namoradas deles, o que criou um conflito. Eles decidiram deixar a escola e não tocar mais em bateria dirigida por este mestre. O nível da bateria, já não excepcional, fortalece mais ainda a posição de tais ritmistas, a presença deles fazendo muito mais diferença do que numa bateria tecnicamente melhor. Enfraquecido o nível da bateria (o comportamento do mestre resultou na partida de outros grupos de amigos), o mestre conseguiu notas cada vez piores no carnaval o que, a termo, provocou a sua demissão da bateria e, portanto a perda do seu salário.

Se não se trata de um mecanismo de sanção pensado como tal (“vamos sair, assim o mestre vai ser demitido”), a única possibilidade dos ritmistas em caso de insatisfação é deixarem a escola. A “deserção” de vários deles (ainda mais quando acontece por grupos de amizades) pode ter conseqüências de médio prazo. Adicionado à capacidade de certos ritmistas de tocar e desfilar em qualquer bateria, esse comportamento¹ seria então um meio de afirmar às escolas (às suas diretorias) que, se elas precisam de bons ritmistas para “botar um carnaval na rua”², eles não precisam de uma escola em particular para desfilar.

No entanto, é um comportamento individualizado, e as conseqüências dependem da posição de um ritmista na bateria em questão, assim como do contexto da escola. Por exemplo, Wanderley não quer mais saber de bateria dirigida por Mestre Ciça e, mais especialmente, de uma ala de tamborim dirigida pelo diretor de tamborim que sempre acompanha este. Com efeito, Wanderley ficou revoltado de ser cortado da bateria da Viradouro quando ele teve a oportunidade de viajar pela Europa. Ele avisou ao diretor e achou que a vaga dele estava certa. Ele voltou ao Brasil especialmente para não perder o carnaval, e soube que havia sido cortado. Contudo, a sua decisão em deixar a bateria não pode ter o tipo de conseqüências que houve, por exemplo, na Porto da Pedra que, como já dissemos, sofre de uma carência de músicos. A bateria da Viradouro sofre de uma sobrecarrega de músicos, e a proporção de bons músicos comparados aos outros é muito maior do que na Porto da Pedra, o que enfraquece sua posição de ritmista “de

¹ Sobretudo quando eles vão visitar a escola que deixaram para avaliar a bateria.

² Termos empregados por Cláudio. Entrevista, *op. cit.*

elite”. Além disso, sua reação foi isolada, em razão de não ter um grupo de amigos com os quais decidir ou não participar de tal bateria.

Assim, se os ritmistas não parecem estar sem nenhum recurso frente a uma diretoria que quer, tanto a meu ver quanto ao deles, discipliná-los para fins lucrativos e midiáticos, a idéia de uma ação coletiva não é abordada. Luciano¹ e Wanderley evocam o papel de um tipo de “exército de reserva” de ritmistas que pesa em favor da manutenção ou da deterioração das condições atuais do ritmista. O fato de sempre ter muitas pessoas querendo integrar as escolas permitem a elas considerar o ritmista como descartável, e se for necessário, lembrar aos ritmistas que protestam demais essa condição. É o que indica Wanderley ao abordar o caso do Odilon, que impõe *o jeito certo* de tocar, quem não quiser tocar desse jeito pode ir embora, pois outros vão entrar.

“Porque todo mundo idolatra Odilon? Porque ele é intelectual e todo mundo sabe que o que ele está fazendo é certo. Ele tem base de partitura, ele tem ritmo musical diferente. Você vê surdo toca de alguma forma, tamborim toca de uma forma, um tamborim afinado outro frouxo. Ele pega todos os tamborins e ele afina. Ou você toca, ou você vai sair que têm mil pra entrar! Na Grande Rio é assim.”²

Além disso, é possível reparar que as pessoas mais “novas” na bateria são as mais maleáveis, pois elas querem em primeiro lugar desfilar, qualquer que seja o sacrifício, e se submetem com muito mais facilidade às exigências da diretoria. Deve-se notar também que se não pessoas mais velhas na bateria, elas têm muitos anos de experiência, pois geralmente se entra na bateria enquanto adolescente, como é o caso de todos os entrevistados³. Os adolescentes então são mais dispostos a mais sacrifícios pela escola, não somente porque estão em busca de *status* – busca tão importante nesta fase da vida – mas também porque eles não têm ainda tantas responsabilidades quanto os adultos. A diminuição do ritmo da qual falam Wanderley, Luciano, Pedro, Rodrigo e Cláudio é

¹ “Porque sem a pessoa que vai lá pra tocar, não existe bateria. Mas existem aqueles que de qualquer modo vão, se sujeitar a fazer isso e acaba a lógica sendo essa, de desvalorização das pessoas que tocam ali.” Entrevista com Luciano, *op.cit.*

² Entrevista com Wanderley, *op.cit.*

³ Thaís responde à reação de outra ritmista a propósito dos muitos adolescentes que chegaram na bateria da Viradouro desde abril de 2009 (“É muita molecada!”), falando que é um processo de renovação, e que as pessoas que hoje têm 25, 30 anos ou mais começaram há pelo menos dez anos. Ela menciona Luizão, Dorival e Pedro, falando que eles eram iguais a esses “moleques”, quando chegaram na bateria. Ela também evoca o trabalho feito na escola mirim (já deu aulas), e que certas crianças já estão na idade de integrar a bateria. “Inclusive, têm aí que tocam pa caramba!” (Conversa informal com Thaís e outras meninas, 5 de maio de 2009). A escola está então “produzindo” os seus bons (e novos) ritmistas: se não se pode falar em vontade explícita de agir na relação de forças que existe com os músicos experientes que querem mais consideração, nem de complô ou manipulação, isso terá com certeza efeitos concretos nesta relação de forças.

ligada, nos seus percursos de vida, à chegada das responsabilidades, tais como um casamento, os filhos, os projetos de vida outros que o de sambista. É certamente por isso que a frequência diminui na medida em que a idade aumenta.

Joana¹ (22 anos) representa assim uma posição diferente se comparada aos outros entrevistados. Se ela já pode ser considerada pilar da bateria na ala de chocalho, ela só é componente da bateria há quatro anos². Quando perguntei se ela achava que a bateria da Viradouro está bem tratada³, ela responde “Muito, até demais! Pela boa vontade do mestre de bateria!”⁴ e parece reivindicar mais disciplina ainda. Na verdade a sua posição pode ser explicada pelo fato de que a bateria é um encontro de 300 ritmistas: a disciplina imposta por Ciça só funciona quando a bateria está tocando. Antes e depois dos ensaios ou shows propriamente ditos, dificilmente pode-se constatar disciplina entre os ritmistas. Notadamente a propósito dos horários, Joana gostaria começar na hora⁵ – o que só acontece no dia do desfile. Ela participa sempre dos ensaios, e sempre chega adiantada. Esperando o ensaio começar, ela ensaia passos de dança – executados tocando o chocalho – com a sua melhor amiga, para submetê-los a Ciça⁶. Ela também gostaria mais rigor quanto à seleção final para o desfile, isso sendo ligado ao fato dela sempre estar presente.

Quanto a Edson⁷, ao contar como ele entrou na bateria da Viradouro, ele mostra como um “novo” pode utilizar essa disposição ao sacrifício para a bateria, à dedicação, para conseguir desfilar enquanto não havia, oficialmente, vaga para ele. Dito de outra forma, a submissão ao interesse primordial da escola é o jeito do “novo” ser aceito pelo mestre de bateria, assim como pelos diretores. Edson, que já tem seu lugar seguro na bateria, participa da bateria da Viradouro desde 2005, ou seja, ele ainda é relativamente

¹ Conheci Joana através de Dorival, quando eles estavam namorando (2006). Depois da ruptura, ela parou (até hoje) de falar com ele e continuamos amigas. A entrevista aconteceu na quadra, e parte desta foi impossível de transcrever por causa do barulho. Pareceu interessada e feliz em fazer a entrevista, vista de um modo jornalístico. Já mencionei que atualmente, ela quase não fala mais comigo. Ela é estudante na UNIVERSO, de Niterói, em dança e educação.

² Apesar de a mãe dela ser ritmista (chocalho) há anos, sendo quem a levou na escola de samba desde que ela tem cinco anos de idade. Mas antes de se tornar ritmista, ela desfilou em ala de criança e ala de comunidade.

³ É interessante notar que é a única a quem eu fiz a pergunta explícita. Todos os outros entrevistados abordaram o tema sem incentivo meu.

⁴ Entrevista com Joana, 10 de junho de 2008.

⁵ Mas vimos que nem sempre os ritmistas têm responsabilidade no atraso. Ver *supra*.

⁶ Geralmente os passos que ela inventa são propostos ao resto da ala.

⁷ 22 anos de idade, formado como técnico de eletricitista pelo SENAI, passou em um concurso público.

novo. Dá para perceber no seu discurso a estima que ele tem para Mestre Ciça, por ele tê-lo aceito no desfile no primeiro ano em que ele frequentou a bateria.

“Aí já sabia que não tinha vaga. Mas é aquilo, quando a gente quer... Poderia tar chovendo canivete, caindo gelo do céu, eu tava lá na quadra. Eu lembro que um sábado, tinha de sete a oito tamborins¹, e tinha uns meninos como eu que queriam muito entrar. E um menino da bateria me ligou, fixo sabe, já certo, ‘porra, tá chovendo pra caramba, você vai?’ Falei ‘Caramba, eu vou’. A roupa já tava passada em cima da cama, e caindo água. Minha mãe falou ‘você é maluco de ir, você não vai!’. E eu falei ‘pô, eu tenho que ir, cara. Tenho que ir porque eu quero’. E parou a chuva e tinha sete ou oito tamborins. A gente tava lá. Eu acredito que foi isso que convenceu o Ciça, tipo ‘ele deveria desfilar mesmo’. E ele falou, ‘você vai desfilar’, e fez a ficha de mim e dos garotos. E de 2005 pra cá, tô na bateria.”²

Edson (ainda) demonstra muita admiração, respeito e lealdade para com o Mestre Ciça³, e (ainda) está numa fase na qual ele aceita, ao contrário dos meninos mais velhos, as “brincas” – segundos seus próprios termos – do mestre, em reconhecimento ao direito de desfilar que ele lhe dá. A contrapartida é então constituída do mero direito de desfilar, pelo qual ele deve se submeter ao mestre.

“Imagina se o Ciça fosse um ignorante. A bateria da Viradouro tem tudo pra ser uma bateria boa, mas o mestre, que é o mestre, entendeu... Então acho que isso contribui muito. É uma das forças da bateria da Viradouro. Eu nunca vi em escola nenhuma de samba, você chega numa terça-feira na quadra, a quadra cheia, e você vê o mestre de bateria de bermuda jeans, camisa e sandália, é o Ciça. Então pra mim ele é um dos mestres... Ele é grande, mas ele é pequeno no mesmo tempo. Pequeno pela sua humildade, mas ele é grande porque ele tem um coração imenso. (...) E acho que contribui muito. Eu costumo falar, primeiramente, sou Viradouro, segundo, eu sou Ciça da bateria. Se um dia ele sair, vou com ele. Não é que vou deixar a Viradouro, mas se ele sair eu saio com ele⁴. (...) Minha fantasia é do Ciça. Eu desfilei pelo Ciça... Sem querer falar mal do Serginho, que é mestre de tamborim. Mas de repente o Serginho até pediria, mas aquilo que estou falando, de repente. Não sei. Ciça não. Ele me deu a fantasia. Ele me falou ‘você vai desfilar’. Então todas as brincas que ele dá na gente lá. Ele, eu posso abaixar a cabeça. Porque ele me deu a fantasia, então ele pode brigar comigo. E você acompanhou os nossos ensaios lá. Ele é muito assim... Errou, faz de novo, errou, faz de novo, ah tá bom. Depois a gente acerta. É bronca, bronca, esporro, errou, faz de novo. Enquanto não tá igual como ele quer, ele não faz.”⁵

¹ Em caso de afluência, pode-se contar facilmente 70 tamborins na Viradouro.

² Entrevista com Edson, dia 11 de junho de 2008, nos jardins do Gragoatá, o que o deixou no início.

³ Durante a conversa entre Pedro, Dorival, e eu (saindo da Viradouro) com Michelle, a irmã e o pai (voltando da Grande Rio) do dia 23 de junho de 2009, Pedro explicou que ele não frequenta a Grande Rio por ser o Mestre Ciça (“Eu não tenho essa coisa com os mestres não”), e que o único mestre que realmente gosta é Mestre Celinho, hoje aposentado do samba, porque era um mestre muito respeitoso de seus ritmistas, “que nunca dava esporro na gente”, além de ser brilhante musicalmente.

⁴ Então vai começar a itinerância... Até hoje, se Edson já manifestou a vontade de desfilar em outras escolas, não o fez ainda – ele só frequenta os ensaios com os amigos.

⁵ Entrevista com Edson, *op.cit.*

Assim, o tempo passado na bateria influi sobre as percepções: pode-se pensar em uma evolução em função do que os ritmistas já realizaram na bateria. Quanto mais novo, mais submisso ao mestre, *de boa fé* não parece ser uma situação de hipocrisia a que Edson está descrevendo. Depois de um tempo passado em uma escola, parece que pode haver um elemento despertador da prática de itinerância: será interessante de ver o que Edson vai decidir para o ano que vem, já que Ciça doravante está na Grande Rio. É provável que ele continue a freqüentar a Viradouro, e também siga o seu mestre na Grande Rio. Tem-se então uma socialização à prática da itinerância, que se torna um jeito de curtir o carnaval. Da mesma forma, com a experiência, desenvolve-se um desejo de não ser mais considerado como qualquer novo que está chegando na escola, o que leva a expressar certa indignação quanto às condições de ensaiar e em relação à consideração por parte da diretoria da escola.

Temos então uma relação de forças entre o grau de raridade dos bons ritmistas que desejam mais flexibilidade e mais liberdade na participação às baterias de escolas de samba de grupo especial, grau de raridade que permite a eles serem considerados indispensáveis e insubstituíveis (pelo menos imediatamente)¹ e a multiplicidade de pessoas que querem integrar as baterias a qualquer custo, sobretudo adolescentes, que permitem às diretorias considerar os ritmistas como descartáveis (em certos limites) e assim impor as regras que entendem, sem temer qualquer reação ou tomar conta das opiniões dos ritmistas.

Na relação individualista e pragmática que os ritmistas desenvolvem com as escolas em resposta a uma consideração como meros instrumentos de objetivos alheios a eles – a vitória da escola no carnaval sendo aí um disfarce –, parece que há um efeito de atomização, e que os ritmistas não conseguem pensar a bateria como uma entidade coletiva capaz de organização e da eficácia que teriam comportamentos somados, harmonizados. Com efeito, a única resposta que eles têm frente à insatisfação é de deixar a escola; trata-se de uma resposta individual, mesmo que um grupo de amigos participe. Isso é paradoxal em relação ao tipo de exercício que praticam os ritmistas, os

¹ Por isso uma ação coletiva seria provavelmente muito eficaz.

quais precisam de muita harmonia, e que não têm nenhum sentido se praticado individualmente!¹

É necessário ressaltar que as reivindicações expressas pelos entrevistados não são nada extravagantes e megalomaníacas, mas consistem no respeito e na consideração dos ritmistas – e do trabalho que eles fornecem –, assim como na ajuda aos gastos que eles têm para participar da bateria. Essas reivindicações podem ser qualificadas, portanto, de humildes. Talvez isso permita emitir a hipótese de que essa fraqueza ou até a ausência de reivindicações mostra que os ritmistas aceitam, pelo menos em parte, o seu estatuto inferior em relação à hierarquia da escola. Talvez isso possa ser relacionado com a perda de velocidade dos movimentos de mobilização no seio das favelas cariocas, como o explica Camille Goirand².

A disciplina na bateria se traduz igualmente na relação construída em torno do consumo de álcool, cigarros e até drogas, sendo essa o resultado de uma política do presidente da escola, de uma obrigação imposta pelo mestre, e de uma reivindicação pessoal dos ritmistas.

¹ Qual a graça de um tamborim solitário, ou qualquer outro instrumento de bateria, especialmente se for tocado com ritmos de bateria?

² Camille Goirand, *La politique des favelas*, Paris, Karthala, 2000, 370 p.

C) A moralidade na bateria: entre obrigação imposta pelo mestre e reivindicação pessoal dos ritmistas.

Muitos ritmistas da Viradouro ressaltam uma moralidade que se expressa notadamente em relação aos cigarros, ao álcool, e ainda mais às drogas ilegais. Por exemplo, quando são distribuídas as bebidas no ensaio, a metade é constituída de latas de cervejas, e a outra de refrigerante. A preferência pelo refrigerante é tão majoritária que sempre há precipitação para obter o refrigerante, e às vezes a “briguinhas” – tipo pegar a lata de refrigerante das mãos do outro. Muitas vezes, o refrigerante acaba e só sobra cerveja, gerando descontentamento entre os ritmistas. Da mesma forma, se os “gringos” participando da bateria preferem tomar cerveja, os ritmistas brasileiros perguntam-nos – e ainda mais se se trata de uma mulher – se eles gostam de álcool, porque, e tentam convencê-los de beber refrigerante¹. Quanto ao cigarro, a prática vigente é de interpelar qualquer um que acenda um dentro do espaço reservado à bateria, pedindo vigorosamente a ele de fumar em outro lugar.

Em parte, são regras impostas por Mestre Ciça – o que não o impede dirigir os ensaios quase que permanentemente com um cigarro na boca – os ritmistas parecem satisfeitos disso e apressam-se a fazer cumprir a regra se alguém desviar. Eles acham isso normal e vários afirmam não suportar o cheiro da fumaça de cigarro. Perguntando a Thaís o que ela faria se o tráfico de drogas instalasse-se na Viradouro ou nas proximidades, ela abordou logo o tema do cigarro.

“Pessoas fumando no meio da bateria já não gosto! Odeio cigarro! Sabe, qualquer pessoa em volta acende um cigarro, eu já saio de perto. Até o diretor Mário falou, tipo ‘quero que ninguém fumando quando estiver tocando’, acho *certíssimo* [insiste]. Quer fumar, são dali, vai pra outro lugar e faça. Entendeu. Mas eu nem gosto disso... tudo, drogas, armas... Quem garante que não vai ter uma briga e alguém tirar a arma? É muito perigoso. Com certeza eu cairia fora.”²

No entanto, a associação álcool-cigarro não parece exclusiva, alguns afirmando que não fumam, mas bebem, outros afirmando o contrário, e outros ainda recusando os dois aspectos. O interessante é o fato de que os ritmistas parecem sentir a necessidade de

¹ Eu fui confrontada diretamente a esse tipo de reações, e isso aconteceu também a vários europeus presentes em período pré-carnavalesco. Essas reações são, além disso, repetitivas.

² Entrevista com Thaís, *op. cit.*

apresentar uma posição em relação ao álcool e ao cigarro, e de justificá-la. Essa atitude acontece sempre que o assunto aparece.

Por exemplo, durante a festa de batizado do bloco feminino¹ do qual vamos falar mais adiante, todas as mulheres do bloco, menos uma, ficou tomando cerveja. No ônibus de volta para o centro de Niterói, Liliane, a irmã da menina que não bebia álcool começou a desenvolver toda uma argumentação sobre o fato dela beber cerveja. Ela, assim como outras, vê em Eduarda² a iniciadora nesta prática. Liliane parece então sentir a necessidade de explicitar e justificar essa mudança recente de hábito, necessidade que deve ser acrescida pelo fato de sua própria irmã não tê-la acompanhado nesta mudança. Por conseguinte, beber cerveja e/ou fumar cigarro não parecem práticas anódinas como podem ser percebidas em outros ambientes. Possivelmente trata-se de práticas que “mexem” com um discurso destinado a demarcar-se dos estigmas comuns quanto à falta de “virtude” dos moradores das periferias. Em outros termos, o simples consumo de cerveja e/ou cigarros parece colocar em xeque toda a moralidade da pessoa, a qual tenta restabelecê-la para não ser associada ao mundo do “crime” e do “vício”.

A associação do álcool e do cigarro com a droga é também freqüente. Já vimos que Thaís abordou espontaneamente o tema do cigarro quando estávamos falando de drogas. Cláudio fez o mesmo tipo de associação, quando ele contou que ele já fora músico profissional, e que deixara a banda porque os outros membros eram usuários de drogas. Logo depois (a frase depois), ele se posicionou em torno do álcool e do cigarro: ele afirmou que além de não consumir drogas, ele não bebia álcool, mas fumava cigarros³. Durante a entrevista, ele evoca Ciça e suas recomendações quanto ao consumo de álcool durante os ensaios e o carnaval:

“Tanto que o Ciça até é bem claro: o Ciça disse que não gosta de associar samba a droga, a vícios. Até pra bebida Ciça é meio enjoado. No dia do desfile, ele não gosta de componente embriagado, gente doidona, ele não gosta. Até eu não associo, eu nunca associei o samba à droga.”⁴

¹ 9 de maio de 2009, na quadra do Cubango.

² Menina de classe média que já fizera parte do Bloco do Vigário, onde conheceu Thaís que lhe ensinou tamborim.

³ Inclusive, ele respeita totalmente as regras na Viradouro e nunca acende um cigarro no espaço da bateria.

⁴ Entrevista com Cláudio, *op.cit.*

A moralidade dos ritmistas da Viradouro expressa-se também com a noção, de “força de vontade”, de persistência que *todos* ressaltam ao contar o período inicial de freqüentação da bateria, e o sucesso, mais ou menos demorado – devido à ausência de aulas – no domínio do instrumento. Com efeito, não existe nenhum acompanhamento destinado aos “novos”, e serão julgados pelos seus pares sobre sua capacidade de persistir treinando, pela sua vontade de conseguir, pelos esforços realizados – como o fato de ficar no baile do sábado até o final. Assim, todos explicam que se Ciça vê que a pessoa está se esforçando, ele tenderá a garantir uma vaga no desfile, mesmo que o nível técnico não esteja muito bom. A partir do momento em que o ritmista não sobressai musicalmente – quem continua tocando quando todo mundo parou não tem chance a ganhar uma fantasia para desfilar – o seu nível técnico não importa tanto, ainda mais se o nível global é elevado.

Além disso, a quase totalidade dos entrevistados toca tamborim, instrumento difícil não somente por sua técnica de virada, mas também porque tem que lembrar todos os arranjos e variações, o que parece influir nos seus discursos sobre o esforço. Tocar tamborim pede talvez mais trabalho (notadamente treinar em casa) do que tocar outro instrumento, mesmo que se trate do instrumento mais leve da bateria. Com efeito, se o trabalho pessoal, em casa, constitui a base do aprendizado clássico da música, o do samba de bateria é baseado sobre o coletivo, já que, como já dissemos, o princípio pedagógico é o mimetismo dos novos sobre os experimentados. Isso é ilustrado por Edson, quando ele conta a sua primeira participação a um ensaio.

“[O diretor de tamborim disse] ‘você já sabe tocar alguma coisa? – Ah tô aprendendo’. Eu não ia falar que já ia tar. ‘Já tô aprendendo já. – Então vai lá e entra’. E largou dentro da bateria. Eu, malandramente, peguei meu tamborim, humilde, todo mundo já me olhando. Só um pouquinho isso daí [mímica a virada]. E todo mundo fica te olhando pra ver se você vai apresentar bem né. Eu fiquei lá na última fileira de tamborim. (...) Fui lá pra trás. Aí ele [o diretor de tamborim] mandou eu vir pra frente. Mudou na fila de frente de tamborim. Toda hora ele vinha pra ver como era meu tamborim. Eu já cheio de vergonha, e ele fazendo vários sinais, eu não sabia nada. Aí meu amigo falou ‘as paradinhas, você leva a mão’. É o que fazia. Via o sinal, tirava a mão. Olhava pro tamborim do lado, e quando fazia o sinal, ah isso, já mentalizei. E toda hora ele vinha ver meu tamborim (...)”.¹

Resistir ao olhar dos mais experimentados faz parte da retórica do esforço mobilizada por Edson, assim como por Thaís, a qual acaba contestando o modo de

¹ Entrevista com Edson, *op. cit.*

aprendizagem, talvez por ter passado por escolas de música com pedagogia clássica. A sua vontade de ensinar as percussões vem, segundo ela, das dificuldades que ela passou quando ela ingressou na Viradouro.

“Aí desfilei em 2001 na ala das crianças, a primeira vez, gostei pá caramba, aí o ano seguinte, umas das amigas minhas da ala das crianças, ficavam com fogo da nada, ‘vamos desfilar na bateria!’, não sei o que [risos]. E a única referência que eu tinha com música era a banda de colégio em que eu tocava... Mas aí, depois, ‘então tá’, comprei um tamborim, nunca tinha tocado tamborim da minha vida [risos], eu não fazia a mínima idéia de como era, aí vim pra cá no primeiro ensaio, e elas não vieram. Fiquei com vergonha. Eu não tirei o tamborim da bolsa. Ficou lá. Fiquei observando, não sabia nada, e tal. Aí a semana depois elas vieram, aí eu fiquei junto com elas, a gente ficou num cantinho [da bateria]. Aí sempre tem esses meninos mais velhos que zoam, não sei o que ‘ah não toca nada’[com voz desprezando]. Fiquei insistindo. Hoje em dia, elas pararam de desfilar, mas eu continuei na bateria. Aí insistindo, insistindo, insistindo, eu consegui aprender um pouquinho, mais ou menos, o tamborim, sabe, pegar ritmo. Eu não sabia a virada perfeito, mas peguei ritmo e consegui desfilar, em 2002, foi o meu primeiro ano na bateria. Aí, só que eu não sabia tocar essas coisas, e falei ‘eu vou aprender’, e ficava observando todo mundo, porque na hora que você pede pra alguém te ensinar, a pessoa pega e fala ‘ah é assim’, e vai tocando. Aí como se você fosse pegar, sabe, a virada de tamborim é algo complicado! Aí eu fui insistindo e um dia eu consegui! Aí depois eu fui correr atrás pra melhorar, aprender mais.”¹

Quanto a Wanderley, ele tende a considerar o tamborim como o instrumento de elite da bateria, o que reforça a temática do esforço no seu discurso relatando o aprendizado:

“Aí no ano de 93 comecei a aprender tamborim, um instrumento extremamente difícil pra mim, eu senti dificuldade independente de gostar e aprender tocar, mas tive força de vontade, e coloquei na minha cabeça também ‘eu quero aprender esse instrumento, eu não sinto a necessidade de tocar outro instrumento’. Porque eu faço nada por esse, eu sou fascinado por esse, só quero tocar esse. E hoje só sei tocar esse, eu não quis me especializar em tocar caixa...”²

Nas entrevistas, o discurso sobre o álcool, o cigarro e a droga não é diretamente ligado ao do esforço, mas pode-se reparar que ele foi abordado por todos os entrevistados, de um jeito mais ou menos intenso. Além disso, esses dois tipos de moralidade fazem parte da disciplina exercida por Mestre Ciça na sua bateria, e constituem, portanto, duas faces de uma mesma moeda. Com efeito, ele valoriza a perseverança dos seus músicos, recompensando os dando o direito de desfilar – mesmo sem o domínio da técnica do instrumento –, e recomenda fortemente a moderação e até

¹ Entrevista com Thaís, *op. cit.*

² Entrevista com Wanderley, *op. cit.*

a abstinência em relação ao cigarro e ao álcool. Quanto à droga, ela não tem espaço na Viradouro, isso sendo tanto uma regra do Ciça quanto do presidente da escola, como nós vamos ver agora.

Aparece que Viradouro¹ é particularmente apreciada por ser um espaço seguro e sem tráfico de drogas. O presidente da escola, e isso é associado pelos ritmistas ao fato dele ser um policial, implementou um dispositivo de revista na entrada da escola, inclusive para os componentes desta. Assim, nenhuma arma é permitida dentro da quadra, e a revista na portaria não deixa nem passar policial armado². Thaís explica que sua mãe fica tranqüila quando a filha vai no ensaio, pois ela sabe que o lugar é seguro:

“É, aqui me sinto super segura na quadra da Viradouro. Tipo no máximo, a briguinha, chega o segurança, apesar de algumas atitudes eu achar exageradas, [risos] coisa boba, tipo pegar ele e botar pra fora, mas enfim eu me sinto segura porque nada aqui exagerou... Tiro, nada dessas coisas, nunca vi isso aqui. Desde 2001. Vou pro meu oitavo ano de bateria e nono ano de Viradouro³. Eu nunca vi nada demais aqui. A gente se sente segura dentro da quadra. Eu vou pra Viradouro, minha mãe fica tranqüila, sabe que estou aqui. (...) Revista na entrada, até ritmista, dão uma segurança. Aí a segurança briga comigo porque às vezes eu vou direto do show pro ensaio com minha mochila, com o tamborim, e toda semana ela briga comigo, ‘poxa, você tá com essa mochila de novo, que doideira, tem uma coisa errada aí!’ [risos]. Toda semana briga comigo, às vezes olha, às vezes nem olha porque já conhece... Mas no geral sempre revistando todo mundo, tem segurança dentro da quadra, tá sem problema.”⁴

Da mesma forma, a segurança é presente ao redor da quadra, onde ficam as barracas de comida e bebida⁵, assim como nos ensaios de rua⁶.

Para concluir, quase todos os entrevistados afirmam que deixariam a Viradouro se o tráfico de drogas se instalasse, os únicos afirmando o contrário colocando sua segurança como condição de freqüentação da escola.

¹ Informações generalizáveis nos casos da Tijuca.

² No caso, a arma é detida pela organização da escola e devolvida quando o policial sair da quadra.

³ Na época da entrevista.

⁴ Entrevista com Thaís, *op. cit.*

⁵ Um dia de fevereiro de 2009 que estávamos esperando os primeiros ônibus depois do baile do sábado com Lúcia, fomos importunadas por um homem visivelmente alcoolizado. Ela me falou de não me preocupar, me mostrando vários homens, não reconhecíveis como seguranças (parecem simplesmente clientes das barracas), mas que trabalham como tais ao redor da quadra.

⁶ A bateria é o lugar mais seguro do ensaio de rua, por ser cercada de um cordão de seguranças. Nos ensaios da Viradouro da Amaral Peixoto, isso é apreciado pelos ritmistas, pois sempre acontece alguma confusão no público.

Postas as condições nas quais acontecem os ensaios, podemos agora analisar de perto as hierarquias presentes na bateria, a partir de um ponto de vista microsociológico, que ajuda a pensar questões transversais à sociedade: desigualdade e discriminações. O ensaio é o teatro de várias formas de violência simbólica, legitimando as diversas formas de desigualdades e dominações (diferença de tratamento segundo a experiência, segundo o instrumento, segundo o gênero e a orientação sexual), sendo que essas podem ser contornadas por várias estratégias elaboradas pelas pessoas discriminadas.

Ampliando o ponto de vista no nível macrosociológico, vamos discutir das questões de desigualdade e discriminação através das condições práticas do carnaval do sambódromo para um ritmista das baterias freqüentadas. Há de se observar que a lógica disciplinar instaurada no ensaio é exacerbada durante o próprio carnaval, devidas os interesses em jogo, e o caráter de apresentação única de uma prestação preparada duramente durante um ano. Por isso, vamos interrogar a noção de “carnaval invertido” para quem participa da bateria, no sentido em que os comportamentos liberados das estruturas sociais supostamente característicos do carnaval em geral não são adotáveis neste contexto.

Capítulo 2: Hierarquias: da análise micro à análise macrosociológica

O ensaio é a ocasião de observar quais são as hierarquias operando na bateria, o que não permite restringir o trabalho etnográfico aos dias carnavalescos. É no cotidiano do ensaio que se expressam várias relações de forças, concorrentes ou simplesmente adjacentes, podendo assim ser considerado como um prisma concentrado das relações de força existentes não necessariamente na sociedade carioca como um todo, mas pelo menos nas periferias do Rio de Janeiro.

II. A bateria como espaço de hierarquias diversas

A) A hierarquia entre ritmistas: uma hierarquia construída parcialmente pelos diretores

O primeiro tipo de hierarquia é o mais fácil de observar, o mais “óbvio”: trata-se, além da hierarquia entre o mestre e o resto da bateria, entre os diretores (hierarquicamente submetidos ao mestre) e o resto da bateria, da hierarquia entre os ritmistas, hierarquia parcialmente construída pelos diretores.

Com efeito, a simbólica espacial parece muito forte na bateria: quem está na frente, quem está para trás, não é anódino, sobretudo quando as fileiras são organizadas pelos diretores. Afirmar sua autoridade, marcar a inferioridade do ritmista, marcar o estatuto precário ou não do ritmista, são ações simbólicas traduzidas nos lugares atribuídos a cada um pelo diretor. Essa hierarquia é mais ou menos ressaltada não somente segundo os diretores, mas com um mesmo diretor, segundo as suas afinidades com as pessoas, segundo os dias, segundo o seu humor, e segundo o momento do ensaio.

O diretor de tamborim da Viradouro até 2009, Serginho, parece ser muito sensível a essa simbólica, reconhecendo quem fica na primeira fileira como ritmista (quase) indispensável à bateria. Inclusive, quanto mais centrado, isto é de frente para o diretor, maior parece o lugar na hierarquia. Eu costumo chegar atrasada no ensaio, e assim quase sempre me junto ao final da segunda ou terceira fileira. Quando consigo chegar mais cedo, eu tento ficar do lado de um(a) amigo(a). Uma terça-feira de

novembro de 2008, cheguei no início do ensaio e fiquei do lado da Luciana, na segunda fileira mas no centro. O Serginho reorganizou as fileiras, para colocar mais pessoas na primeira que estava meio vazia – acontece que se não tiver bastante ritmistas da “elite” da bateria para encher a primeira fileira, os outros ficam com medo de tomar a iniciativa de ir¹. Quando ele chegou à minha altura, pegou o meu braço para me mudar de fileira, houve um momento de hesitação, e me deixou para trás. Geralmente, na segunda metade do ensaio, quando as pessoas começam a ir embora por causa do horário, eu consigo sem problema a vir tocar na primeira fileira na frente do Serginho, o que parece impossível quando a ala de tamborim está quase completa. A proximidade com uma pessoa da “elite” também influi nas possibilidades de vir tocar mais na frente: acompanhada de Pedro ou Dorival, por exemplo, Serginho nunca me muda de lugar para me colocar num lugar menos valorizado.

As colocações pelo diretor podem ser ações muito humilhantes para o ritmista, dependendo do contexto. Assim, num ensaio de terça-feira de novembro de 2008, um amigo próximo de Edson chamado Nilson², tocando na frente do Serginho na primeira fileira, errou. Era o início do ensaio e não é raro errar nesse momento por falta de concentração, esquecimento do arranjo: o corpo não está “quente” ainda. O diretor olhou para ele e falou: “Você não sabe! Vá lá pra trás!” designando a última fileira ao Nilson. É lógico que todo mundo assistiu à cena, e que Nilson deve ter se sentido humilhado. Ele tentou reclamar, mas obedeceu. Ele ficou com cara feia pelo resto do ensaio, mas também mostrando que ele estava se esforçando. No entanto, é a única vez que eu vi o diretor agir com tanta violência (simbólica) em relação à ordem de colocação.

Com Luizão como diretor de tamborim atual da Viradouro, o contexto muda totalmente, e ele coloca seus amigos na frente – eu incluída.

Quanto ao mesmo tema na Tijuca, apesar da influência do Wanderley, o diretor de tamborim me mostrou o meu estatuto precário por esse meio, enquanto durou a

¹ Por exemplo, duas meninas “novas” eram chamadas por um ritmista influente da “elite” (ele até participa da operação de “seleção” ou “corte” da ala de tamborim) para encher a primeira fileira vazia, num baile de madrugada; elas não aceitaram passar para frente. (novembro de 2008).

² Ele tem alguns anos a mais do que Emerson na bateria, mas pode ser considerado da mesma geração: já conseguiu consolidar um lugar certo na bateria, mas (ainda) está numa fase de lealdade com o mestre e de aceitação da disciplina e dos acessos de raiva dos diretores.

precariedade. Pude assim perceber a evolução do meu estatuto também com o comportamento do diretor de tamborim a esse propósito. No ensaios de rua da quinta-feira, a ordem de colocação é talvez mais importante, já que a bateria está em formação de desfile. Eu costumava me juntar à extremidade da última fileira – sendo que chegava frequentemente atrasada. Um dia de outubro de 2008, em que tinha o Wanderley (que não costuma vir na quinta-feira) e o Paulo, o diretor me colocou na quase-extremidade esquerda da última fileira. Pouco depois da esquete, Wanderley me chamou para ficar do lado dele, do lado direito da primeira fileira. Paulo, que estava atrás do Wanderley, também me chamou. Mudei-me de lugar para ficar do lado do Paulo, não querendo ousar a primeira fileira. Wanderley me botou do lado dele, argumentando que a fileira estava vazia. Quando começamos a tocar o diretor percebeu que tinha mudado de lugar, e veio logo falar comigo para eu voltar de onde vinha. Ao contar isso para Pedro, ele falou “o Coringa é o inimigo da Antonieta!”, me confirmando que não era anódino.

Depois de ter a vaga confirmada por “eles” em dezembro de 2008, eu continuei nesse lugar, só que na total extremidade, o que implica a responsabilidade do deslocamento da bateria quando ela entra no recuo e que ela tem que restabelecer a ordem de aparição dos instrumentos. Antes disso, o diretor sempre colocava outra pessoa para essa responsabilidade. Significa então que ele acabou me cedendo a confiança para a execução de uma manobra difícil. No entanto, ele não arriscaria o mesmo no desfile, onde fiquei na segunda fileira na quase extremidade esquerda.

Pedro afirma não apreciar esse tipo de práticas, e não gostar do princípio de uma hierarquia interna à bateria segundo o nível musical ou de afinidade com o diretor. Inclusive, essas práticas podem ter conseqüências musicais quando há deslocamento de bateria e que os “fracos” ficam na frente sem ninguém a quem “copiar”, olhar para tocar corretamente.

“Tem muita pessoa no mundo do samba que agora se acha estrela... Meu amigo né... O Luizão é muito estrela. É meu amigo, mas é um estrela. O Dorival também é muito estrela. São todos meus amigos, você pode até botar pra eles ouvirem. Mas independente disso, aquilo ali é diversão, não é pra ficar se estressando, não pra ficar se gabando, eu toco muito, eu toco pouco. O negócio é tocar, todo mundo brincar. O dia do desfile, a fantasia de quem toca muito não vai ser diferente da de quem toca pouco. É bobeira de ficar lá humilhando, de saber quem vai ficar na frente, quem vai ficar atrás, pode ser que mude alguma coisa, mas isso é bobeira. Aquilo ali é diversão, não pra ficar se estressando, nem xingando, nem humilhando ninguém, quem toca muito, quem toca pouco. Todo mundo tem que se divertir...

Quem tá ali gosta, né! Não tem que ficar discutindo besteira... Eu sou tranqüilo, eu chego lá quietinho com meu tamborim por debaixo do braço, não humilho ninguém, não ofendo ninguém. Fico quietinho na minha... Chego lá, fico no meu lugar, toco meu sambinha... Ser der pra namorar, eu namoro... Se não der pra namorar eu só toco samba e vou embora...”¹

Assim, a simbólica da ordem de colocação é forte e pode resultar na humilhação de ritmistas, sendo a reação a essas práticas, como as de imposição de disciplina que vimos acima, ligada ao tempo já passado como ritmista de bateria de grupo especial. Certos ritmistas podem então reforçar essa simbólica pela aceitação e pelos comentários a esse propósito.

B) Uma hierarquia por instrumento?

Sendo a bateria um exercício meramente coletivo, todos os instrumentos da bateria são considerados indispensáveis, mas talvez os tamborinistas tendam a considerar-se um instrumento superior, em que há de se lembrar de muitos arranjos. No entanto, os ritmistas “da cozinha” vão replicar que a marcação e a caixa são a base da bateria, sem os quais nada se pode fazer.

Fora desse debate clássico, Wanderley emite durante a entrevista uma opinião em torno disso, e estabelece um pertencimento aos instrumentos ligados à origem social. Se essa teoria deveria ser verificada empiricamente, e às vezes a fala do Wanderley é contraditória, pelo menos mostra que a bateria não é um espaço homogêneo e que as pessoas se diferenciam socialmente uma da outra, o instrumento podendo até influir neste processo.

“Você sabe que a bateria da Tijuca, a maioria ali, todo mundo tem faculdade, tem profissão, tem intelectual, você sabe, Tijuca é uma bateria selecionada, não sei!² Parece que o povo foi se encontrando ali e o público é diferente! Você pode ver! Mas ainda têm as pessoas mais humildes, mais pra trás. Surdo... Isso é muito claro que o instrumento mais leve, com menos esforço, são pessoas... e nos instrumentos mais pesados são pessoas mais brutas... Você já reparou isso, em todas as escolas?

Não sei. Eu nunca parei pra pensar...

¹ Entrevista com Pedro, *op.cit.*

² Isso não impediu Wanderley de afirmar o contrário quanto ao público, numa comparação com escolas mais famosas tais como Mangueira e Salgueiro.

Mas você pode pensar. Você pode ver que nos instrumentos cuíca, chocalho, tamborim, são instrumentos elitizados da bateria, são pessoas mais esclarecidas, mais cultas, mais bonitas... Agora nos instrumentos mais brutos, caixa, repique, surdo, são pessoas mais... Com aspecto mais simples, mais ignorantes, sem dente... Você pode ver... Maltratados, na verdade. Então isso é muito claro pra gente, em todas as escolas de samba sem nenhuma exceção... Aí quando chega um estrangeiro que toca surdo... Por quê? Parece que é um preconceito! Porque toca surdo?

Mas não permite mesmo. Pra mim, o tamborim era o instrumento mais fácil de entrar.

Não é isso [hesita]. No caso, a gente olha pela pessoa. “Acho melhor você tocar tamborim porque o povo da caixa é meio estressado”. Porque que a bateria da Mangueira não permite mulher? Eles colocaram uma capa, uma máscara, ah mulher tá permitida agora... Mas bateria da Mangueira não quer mulher... Porque se sai tiro, se sai porrada, a mulher não vai sofrer. Por quê? Ali têm pessoas esclarecidas e pessoas não muito esclarecidas. Se alguém estiver cheirando, o problema é de quem estiver, e a mulher não vai se sentir ofendida. Por isso é que a Mangueira exclui. As outras escolas não. Porque a Mangueira, entre aspas, é mais complicada. Katrin¹ toca surdo! Katrin, porque você toca surdo? Mas eu gosto! Não é preconceito porque é mulher não. É porque é pesado. Porque normalmente, as pessoas que pensam assim, não falo que as outras não pensam, mas quero o melhor pra mim: não quero desfilar com peso, não quero desfilar com essa parada me machucando, além da fantasia quente... Porra... Eu quero pular, eu quero me divertir, eu quero brincar. Normalmente as pessoas pensam assim. E as pessoas que escolhem esse instrumento, sabe por quê? Porque não consegue entrar no outro. Porque você vê, quem consegue tocar tamborim? Ninguém! Então o que é mais fácil? Dar porrada num surdo ou tocar uma cuíca, você vai ter que ter habilidade... É mais fácil pegar o surdo, que é um bruto, você já é bruto... Então assim vai agrupando qualquer tipo de pessoas na bateria... Quem tem paciência de ter um controle motor? Tem gente que nem sabe escrever, tem gente que nem consegue pegar uma tesoura e cortar retinho... Tamborim tem que ter controle motor!

Caixa também!

Caixa também. Então isso vai pela intelligentsia. Não tô desmerecendo pessoas que tocam surdo, mas as pessoas que têm mais paciência em aprender o difícil aprendem o instrumento mais difícil tipo o tamborim. Eu vi isso na Viradouro. Ensaia na caixa, ensaia, ensaia, ensaia, ensaia, não consegue. Aí Ciça vê a pessoa com força de vontade... Vai desfilar no surdo de terceira. É forte, é grandão, vai pro surdo de segunda. Você pode observar isso. Não consegue o tamborim? Vai no reco-reco. Na Mangueira é assim. Você acha que abrir uma ala de reco-reco é pra ser mais um instrumento? Não! Era mesma coisa frigideira. Hoje a marca da Beija-Flor de Nilópolis é frigideira, tem estatuto social. Mas antigamente não.”²

Podemos tentar elaborar uma reflexão em torno dos instrumentos, sem seguir a de Wanderley. Pelo que observei, e isso já foi observado por ritmistas europeus, quando

¹ Ritmista alemã de Colônia.

² Entrevista com Wanderley, *op.cit.*

conversamos sobre as possibilidades de se integrar em baterias de grupo especial, é mais difícil entrar no surdo do que no tamborim, ou na caixa. Aqui, a análise não é baseada na origem social, como a de Wanderley, mas na raridade do instrumento.

Assim, as alas de tamborim, caixa e até chocalho são alas numerosas, em que a qualidade individual conta menos do que em outros instrumentos, pelo simples efeito da massa. Quem não toca bem simplesmente não vai ser escutado – e é um dos objetivos do mestre manter uma estrutura capaz de absorver quem não toca bem. Portanto, é fácil integrar-se nessas alas, mesmo quando não se conhece ninguém¹.

No entanto, há muito menos surdos do que nessas alas maciças, ainda mais porque os surdos são divididos em três tipos. Nesses tipos, o surdo de terceira, que efetua variações sincopadas, é um instrumento muito individualizado: quem tem esse instrumento é da confiança do mestre. A ala do surdo então é muito mais fechada, e para conseguir entrar, tem que gozar da confiança do mestre. A mesma coisa é observável pelos repiques que efetua as chamadas: eles tocam sozinhos, e se a chamada não estiver bem realizada, a bateria não vai responder à chamada². O erro, nesses instrumentos, é menos permitido ainda do que nos outros.

Uma hierarquia por instrumento é identificável segundo o gênero dos ritmistas, o que vamos expor agora através da questão da virilidade na bateria.

¹ Estamos falando de ensaios, e a possibilidade de desfilar aqui não faz parte da argumentação.

² Os ensaios são a ocasião para os repiques não experimentados de treinar-se a fazer essas chamadas. Quando erram, a totalidade da bateria olha para eles, o que deixa tomar conta da pressão que eles sofrem. Inclusive, é fácil observar essa pressão nos seus rostos.

C) *A bateria: um espaço viril*

Falar de virilidade implica necessariamente abordar a questão da hierarquia de gênero, que se resume, nas sociedades ocidentais entre outras, apesar das evoluções do século XX, e das variações entre os diferentes campos internos a cada sociedade, na “dominação masculina”¹. Como outros tipos de hierarquias ressaltados na obra de Pierre Bourdieu, tais as de classe social, de categorias sócio-profissionais, de cor de pele, etc., esta funciona basicamente através da “violência simbólica” e se adiciona, transversalmente, a todos esses outros tipos de hierarquias.

“Et j’ai toujours vu dans la domination masculine, et la manière dont elle est imposée et subie, l’exemple par excellence de cette soumission paradoxale, effet de ce que j’appelle la violence symbolique, violence douce, insensible, invisible pour ses victimes mêmes, qui s’exerce pour l’essentiel par les voies purement symboliques de la communication et de la connaissance ou, plus précisément, de la méconnaissance, de la reconnaissance ou, à la limite, du sentiment. Cette relation sociale extraordinairement ordinaire offre ainsi une occasion privilégiée de saisir la logique de la domination exercée au nom d’un principe symbolique connu et reconnu par le dominant comme par le dominé, une langue (ou une prononciation), un style de vie (ou une manière de penser, de parler ou d’agir) et, plus généralement, une propriété distinctive, emblème ou stigmat, dont la plus efficiente symboliquement est cette propriété corporelle parfaitement arbitraire et non prédictive qu’est la couleur de la peau.

On voit bien qu’en ces matières il s’agit avant tout de restituer à la *doxa* son caractère paradoxal en même temps que de démonter les processus qui sont responsables de la transformation de l’histoire en nature, de l’arbitraire culturel en *naturel*.”²

O mundo social é dividido entre os sexos, sejam em torno dos objetos, dos espaços, das práticas sociais de todo tipo, das falas, etc., numa oposição que parece tão natural que ela é dificilmente contestável – mesmo nas sociedades que conheceram ou conhecem movimentos feministas, cujo objetivo é justamente por em questão tais divisões. Pierre Bourdieu mostra que

“La force de l’ordre masculin se voit au fait qu’il se passe de justification : la vision androcentrique s’impose comme neutre et n’a pas besoin de s’énoncer dans des discours visant à la légitimer.”³

Fundada sobre as diferenças biológicas entre homens e mulheres, sendo essas o resultado de um processo progressivo de classificação e de oposição realizado por parte

¹ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, 142 p.

² *Idem*, pp. 7-8.

³ *Idem*, p. 15.

no século XIX¹, a divisão de gêneros e a hierarquia dela derivada é uma construção social de uma força excepcional:

“Loin que les nécessités de la reproduction biologique déterminent l’organisation symbolique de la division sexuelle du travail et, de proche en proche, de tout l’ordre naturel et social, c’est une construction arbitraire du biologique, et en particulier du corps, masculin et féminin, de ses usages et de ses fonctions, notamment dans la reproduction biologique, qui donne un fondement en apparence naturel à la vision androcentrique de la division du travail sexuel et de la division sexuelle du travail et, par là de tout le cosmos. La force particulière de la sociodécée masculine lui vient de ce qu’elle cumule et condense deux opérations : *elle légitime une relation de domination en l’inscrivant dans une nature biologique qui est elle-même une construction sociale naturalisée.*”²

A dimensão corporal dessa construção é uma das mais importantes e define também as representações, os usos e práticas sociais sexualmente divididos:

“Le travail de construction symbolique ne se réduit pas à une opération strictement *performative* de nomination orientant et structurant les représentations, à commencer par les *représentations* du corps (ce qui n’est pas rien); il s’achève et s’accomplit dans une transformation profonde et durable des corps (et des cerveaux), c’est-à-dire dans et par un travail de construction pratique imposant une *définition différenciée* des usages légitimes du corps (...) qui tend à exclure de l’univers du pensable et du faisable tout ce qui marque l’appartenance à l’autre genre (...), pour produire cet artefact social qu’est un homme viril ou une femme féminine.”³

Assim, a característica masculina por excelência é a virilidade, que corresponde à demonstração da força física, à defesa da honra, à dominação e ao desprezo das mulheres e dos homens considerados não viris (não homens?) – ou seja, por parte, os homossexuais (ou assim considerados).

“La virilité, dans son aspect éthique même, c’est-à-dire en tant que quiddité du *vir*; *virtus*, point d’honneur, principe de la conservation et de l’augmentation de l’honneur, reste indissociable, au moins tacitement, de la virilité physique (...) qui sont attendues de l’homme vraiment homme.”⁴

¹ Como o mostra Elisabeth Badinter, que evoca a dominação do modelo unisexo até o século XVIII na Europa ocidental, também fundamentando a dominação masculina, já que a mulher era pensada como a reprodução imperfeita do homem. “Pendant fort longtemps, ce fut un lieu commun de penser que les femmes avaient les mêmes organes génitaux que les hommes, avec pour seule différence que les leurs étaient à l’intérieur du corps et non à l’extérieur. (...) Que les différences entre les sexes soient de degré et non de nature n’empêche pas la hiérarchie de demeurer. La femme est mesurée à l’aune de la perfection masculine. Inverse de l’homme, elle est donc moins parfaite.” Elisabeth Badinter, *XX. De l’identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992, pp. 20-21.

² *Idem*, p. 29.

³ *Ibid.*

⁴ *Idem*, p. 18.

Elisabeth Badinter, ao estudar os mecanismos da construção da identidade masculina, ressalta que a virilidade não é inata e exige do homem um trabalho permanente para atingi-la e mantê-la, sendo essa a condição de sua honra.

“Nous voulons croire à un principe universel et permanent de la masculinité (mâlitude) qui défie le temps, l’espace et les âges de la vie. Ce principe, nous le trouvons dans l’ordre de la nature qui exhibe la différence des sexes. (...) Pourtant, ces évidences sans cesse rappelées ne parviennent pas à mettre un terme au questionnement. Notre langage quotidien trahit nos doutes, voire notre inquiétude, en parlant de la masculinité comme d’un objectif et d’un devoir. (...) Etre un homme implique un travail, un effort qui ne semble pas exigé de la femme. (...) Sans en être pleinement conscients, nous faisons comme si la féminité était naturelle, donc inéluctable, alors que la masculinité devrait s’acquérir et se payer cher. L’homme lui-même et ceux qui l’entourent sont si peu sûrs de son identité sexuelle, qu’on exige des preuves de sa virilité. (...) Or l’exhibition des preuves passe par des épreuves que la femme n’a pas à connaître.

Falar que a bateria é um espaço viril, é “coisa de homem”, não representa em si uma grande novidade. No entanto, a presença na maioria das baterias das escolas de samba, de mulheres e homossexuais oferece uma oportunidade interessante de tratar a questão da divisão de gênero e da virilidade, com o objetivo de entender os mecanismos em jogo na definição das condições aceitáveis da participação dessas “minorias”¹.

1. O lugar da mulher na bateria

Devido às estruturas de gênero, assim como à violência simbólica geral (na sociedade brasileira) e especificamente a bateria (demonstração da força física e da resistência à dor, agrupamento maciço e intimidador de homens, etc.) as mulheres presentes podem ser consideradas como representando a exceção que confirma a regra, sendo que elas desafiaram a exclusão tácita da bateria. Essas mulheres, se seguirmos o modelo bourdieusiano, conseguiram não somente *pensar* a possibilidade de sua participação à bateria, mas também *concretizá-la*, o que representa uma força peculiar de transgressão da divisão de gênero.

O primeiro jeito de abordar esse tema é justamente em função da divisão de gêneros por instrumentos. A porcentagem de mulheres nas baterias fica amplamente

¹ Mesmo que me pareça incrível falar de minoria quanto às mulheres, notadamente, tendo em vista a proporção numérica que elas têm na população total, essa palavra revela que as mulheres são consideradas em relação ao modelo masculino.

inferior à dos homens, embora ela pareça aumentar nitidamente, sendo a bateria um espaço basicamente masculino. Apesar disso, as alas internas à bateria mostram proporções muito diversas uma da outra. Assim, a ala de chocalho é quase que exclusivamente composta por mulheres; a ala de cuíca é relativamente mista; a ala de tamborim é a mais mista da bateria, sendo que na Viradouro, em 70 tamborins, pode-se contar uma quinzena de mulheres, e que essa proporção pode parecer grande em relação a outras escolas, excluindo-se a Mangueira, tais como a Tijuca (quatro mulheres para quarenta tamborins). Na parte de peso, paradoxalmente apelida “cozinha”, quase não se conta mulheres. Na Viradouro, não há nem cinco na caixa e no repique, e nenhuma no surdo. Na Tijuca, não há nenhuma.

A concentração das mulheres ritmistas nos naipes de chocalho e, relativamente, de tamborim também foi constatada por outras pesquisadoras, na bateria da Mocidade¹ assim como na de Bambas da Orgia (Porto Alegre)², parecendo assim ser uma característica generalizável às baterias de grupo especial.

“A participação de mulheres na bateria não é vetada; entretanto, poucas mulheres participam da bateria e, quando isso ocorre, tocam nos naipes considerados leves.”³

Luciana Prass relativiza a noção de não proibição das mulheres observando que elas são concentradas no “naipe não concorrido pela ala masculina da bateria”⁴, sendo que os chocalhos são considerados mais “fáceis” de tocar e não pedem o domínio de arranjos específicos. A “afirmação de masculinidade”⁵ parece então estreitamente ligada ao exercício físico assim como ao grau de dificuldade.

“O ritmista menino ou adulto, que está na bateria, além de aprender ritmos, está construindo sua masculinidade. Quando bate o instrumento frente aos demais está tentando ser aceito nessa sociedade de homens fortes que superam a dor física e as pressões psicológicas para legitimar sua condição de ritmista. Apesar de haver a participação feminina na bateria, tradicionalmente, na escola de samba *as meninas dançam*, enquanto *os meninos tocam*. As meninas e as mulheres que participam da bateria concentram-se nos naipes considerados leves, de certa forma, um

¹ Mariana Carneiro da Cunha, *Transmissão de saberes na bateria da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel*, Dissertação de mestrado em música, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001, 128 p.

² Luciana Prass, *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*, Dissertação de mestrado em música, Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998, 183 p.

³ *Idem*, p. 66.

⁴ *Idem*, p. 104.

⁵ *Idem*, p. 103.

prolongamento dos papéis históricos de gênero: os homens, nos maracanhãs¹, caixas e repeniques, “*seguram*”, “*sustentam*”, “*conduzem*” a bateria; as mulheres, nos tamborins e nos ganzás, vão tocando instrumentos leves, com o objetivo de atrair a atenção do público através da beleza dos corpos *gingados*.”²

Essa divisão dos instrumentos por sexo, por sua vez, lembra as observações de Bourdieu sobre a divisão do trabalho, sendo que as atividades menos valorizadas são sempre relegadas às mulheres.

Um exame aprofundado da condição da mulher ritmista na bateria da Viradouro especificamente permite afinar essas constatações gerais. Pode-se constatar que as hierarquias se flexibilizam, quanto mais avançado na noite está o ensaio, especialmente no baile do sábado. Mudar de fileira, mudar de instrumento se torna então possível, e muitas vezes, as mulheres ficam até tarde no sábado e aproveitam para pegar uma caixa, um repique, um surdo. Várias mulheres da ala de tamborim da Viradouro têm domínio de outros instrumentos, mas somente desfilam no tamborim. Inclusive, a proporção de mulheres na Viradouro aumenta na medida em que a bateria se esvazia por causa do horário: a maior parte delas ficar até o final, seja para aproveitar o afrouxamento das hierarquias e fronteiras simbólicas, seja para mostrar que elas são tão capazes e resistentes fisicamente quanto os homens, seja porque elas têm que se esforçar mais para conseguir a mesma coisa do que os homens: desfilar.

Já houve projetos de formar baterias femininas ligadas às escolas de samba, mas nunca foi concretizado. Por exemplo, pouco antes do carnaval de 2006, fomos chamadas para uma filmagem na Cidade do Samba de uma bateria, formada *ad hoc*, das mulheres componentes das baterias do Rio de Janeiro. Trocamos emails para perenizar a bateria, mas nunca mais ouvimos falar disso.

Recentemente, em maio de 2009, Thaís convidou todas as mulheres que estavam no ensaio da Viradouro para tomarem parte em seu projeto, um bloco de carnaval com bateria exclusivamente feminina.

¹ Sinônimo de *surdo* em Porto Alegre.

² *Idem*, p. 180.

A reunião para formar o bloco de mulheres de Niterói, depois do ensaio da Viradouro: reveladora das relações de gênero?

Extrato de notas etnográficas

“Terça-feira, 5 de maio de 2009

Depois do discurso do Luizão, Thaís chama todas as meninas para outra reunião, para formar uma bateria feminina de Niterói, *Saias na folia*, “para mostrar que a gente pode, que a gente é capaz!”, segundo seus próprios termos. Ela fala que só vai ter mulher, não só mulher que toca chocalho e tamborim, mas também caixa, repique e “surdão”. Ela marca um ensaio logo, já que o batizado do bloco vai ser sábado na quadra da Cubango. Enquanto isso, os meninos da bateria se agrupam em torno das meninas, e várias piadas rolam do tipo “pode entrar travesti?”, ou “posso botar uma peruca?” – as meninas também riem das piadas. Um dos diretores de peso reage da seguinte forma: “Mulher é igual a crioulo! Mulher é igual a crioulo! Se discriminar um negro dá uma merda do caralho, mas discriminar um branco como no Ilê Aiyê pode! É uma boa idéia! Mulher é igualzinho! Se for discriminada dá uma merda do caralho, mas se o homem é proibido de tocar na bateria de mulher, é uma boa idéia!”. Thaís termina por argumentar que fazia muito tempo que as ritmistas queriam fazer isso, e todo mundo lembrou da gravação na Cidade do Samba.”

Thaís, 22 anos, descobriu a música através da bateria da Viradouro e quer se profissionalizar nas percussões e no carnaval. Assim, ela fez o curso básico da Escola de música Villa-Lobos, e foi da primeira turma do curso superior especializado em carnaval, pela Estácio de Sá – único nesse domínio. No entanto, ela parece sofrer do estigma ligado ao gênero, que a impede de subir na hierarquia das escolas de samba. Com efeito, apesar de ter um domínio elevado de todos os instrumentos da bateria, de ter competências reconhecidas como professora de música (ela dá aulas num bloco), de ter uma estatura e um carisma dignos de um líder, ela conhecerá – ou já conhece – dificuldades para ser reconhecida como tal no mundo das escolas de samba.

No contexto da mudança de direção musical na Viradouro, é possível que ela tenha se candidatado para ser diretora de tamborim. No entanto, foi Luizão quem foi chamado, apesar de não ter sido muito presente nos anos precedentes na bateria. Se ele tem mais experiência como diretor do que ela (oficialmente), deve-se ressaltar que no Rio de Janeiro, somente há uma diretora de tamborim – que, inclusive, ninguém gosta –, associada ao Mestre Jonas (ex-Mocidade, atual Cubango). Alias, apesar de as alas de chocalho serem quase que exclusivamente femininas, não há, pelo que eu sei, diretora de chocalho nas baterias cariocas de grupo especial.

O bloco feminino seria a oportunidade, para Thaís, de reverter o estigma e demonstrar as suas capacidades de mestra. Dessa forma, e a reação do diretor de peso acima relatada não é sem fundamento, o bloco de mulheres seria a única alternativa de contornar as estruturas de gênero nas baterias e assim permitir uma ascensão social significativa nesse meio para uma mulher, assim como certos blocos negros – dentro dos quais Ilê Aiyê – seguraram os cargos no alto da hierarquia a negros ao proibir a participação de brancos.

O primeiro ensaio do bloco feminino: o enfrentamento de problemas estruturais

Extrato de notas etnográficas

“Sexta-feira, 8 de maio de 2009

Thaís recrutou basicamente na Viradouro e no Bloco do Vigário (baseado em Niterói, com o qual ela toca em diversos shows e dá aulas). Durante o ensaio propriamente dito, ela enfrenta um problema estrutural, que ela entende poder ser resolvido com o tempo, a partir da organização de oficinas: a inexistência de mulheres suficientes para compor o bloco, sobretudo diante da diversidade dos instrumentos. Poucas mulheres tocam outra coisa que tamborim e chocalho. Eu tento a caixa, mas não adianta, tenho que estudar aquela batida devagar antes de conseguir no tempo normal do samba. Durante o ensaio, várias mulheres trocam de instrumento para ver qual será a combinação melhor. A Michelle sabe tocar de tudo e termina no surdo de terceira. As meninas no surdo de primeira e segunda pegam cada vez mais segurança. Até houve uma que pegou um repique apesar de a Thaís fazer o repique principal. O problema maior é a caixa mesmo, e o Rafael, irmão da Thaís, a ajuda e tenta ensinar a batida. Dá pra ver que as meninas (fenômeno clássico...) não têm autoconfiança o suficiente para resolver essa questão da caixa. Quando a Thaís pede a uma, porque ela acha que pode se virar na caixa, cada vez, essa recusa falando que não sabe tocar, e é preciso um tempo para que todos tenham mais confiança em si. Outro menino pega um surdo e erra, causa grande alegria na bateria feminina! (...) Em duas horas, ensaiamos várias paradinhas e um funk. Alguém pergunta se o presidente é uma mulher. É. A presidente (imposta, como a mestra) vem fazer um discurso. Ela é da secretaria da cultura de Niterói e já trabalhou com ateliês de percussão (mistos). Ela fala que quis compensar a falta de uma bateria feminina em Niterói. Por isso, no âmbito de um fórum sobre o lugar da mulher na política e na vida pública (ligado ao PT, como ia descobrir o dia depois), quis montar o projeto e organizar o batizado do novo bloco por uma banda feminina do Rio. Uma menina que ela conhecia indicou a Thaís como possível mestra, a qual aceitou.”

No dia seguinte ao ensaio, foi o batizado do bloco *Saias na folia* pela banda feminina do Rio. Isso cria uma situação estranha, pois embora a banda (de cujo nome

me esqueci) exista há mais tempo, o nível técnico das meninas do novo bloco é em muito superior. Pouco tempo depois da nossa apresentação, escuto o mestre da banda carioca falar com a Thaís que “você sabem tocar, elas estão fazendo barulho”. Quando a banda dele começa a tocar, dá para observar a relação estabelecida entre o mestre e “suas” meninas. Primeiro, trata-se de *um* mestre, como na banda *Didá* de Salvador, por exemplo, o que, a meu ver, mantém uma estrutura hierárquica entre os gêneros. Além disso, são meninas que não tocam em bateria de escola de samba fora desse grupo, e o que aprenderam a tocar foi com esse mestre. O olhar delas em relação a ele mostra submissão (como nunca vi em relação a um mestre de bateria de escola de samba) e uma clara distância entre ele que sabe e elas que aprendem. O jeito de tocar é de meninas bem educadas que estão executando com aplicação um exercício acadêmico¹, sob o olhar paternalista (*bienveillant*) do mestre. Há um tipo de reconhecimento de que elas devem sua competência a ele, e unicamente a ele; há um tipo de relacionamento professor/aluno exacerbado com a radicalidade do gênero (um homem criou e comanda uma banda feminina)². Até no fato dele reconhecer – na sua grande bondade – competências rítmicas a mulheres, dá para perceber um tipo de paternalismo condescendente.

Outra diferença patente entre as duas bandas consiste em que as mulheres de escola de samba têm um jeito mais masculinizado, certamente devido à socialização no espaço de virilidade que é a bateria de escola de samba. Mesmo que bem arrumadas, maquiadas, etc.³, são mulheres que gostam de mostrar sua força física, de fazer piadas de mau gosto e de “zoar” as meninas “femininas” demais no sentido pejorativo do termo – ou seja, uma hexis corporal, um jeito de falar, um comportamento que interioriza sua inferioridade de gênero ao radicalizar a diferença de gênero – as quais são representadas pelas passistas e outras rainhas de bateria.

¹ Até lembra uma aula de dança clássica.

² O que é totalmente diferente da relação de um ritmista com o mestre. Com efeito, não tendo aulas propriamente ditas na bateria de escola de samba de grupo especial, há de fato um grande autodidatismo, misturado com o mimetismo da técnica do vizinho mais antigo. Dito de outra forma, o mestre pode passar um jeito de tocar, um estilo, uma harmonia, mas ele não ensina, propriamente dito, a tocar, o que releva da capacidade do ritmista de adaptar-se à bateria e a imitar o jeito “certo” até conseguir pegá-lo. Isso provavelmente resulta numa autoestima maior dos ritmistas de bateria de escola de samba.

³ O que não é o caso de todas, pelo contrário. Outras vestem calças jeans e tênis ao longo do ano, qualquer que esteja o calor, com camisas de bateria (que são somente masculinas) ou outras camisas masculinas.

Isso foi possível confirmar durante as eliminatórias de rainha de bateria da Viradouro, que demoraram muitos ensaios, a bateria devendo tocar para mais de 40 concorrentes rebolarem no palco, de um jeito mais ou menos gracioso – mais ou menos ridículo. Durante uma das últimas fases da eliminatória, dia 20 de setembro de 2008, as meninas do tamborim se juntaram pouco a pouco e começaram a fazer mímicas das candidatas então no palco: rebolando de um jeito conscientemente grosseiro, as mímicas representavam a gestual das candidatas de forma (nem tanto) exagerada. Seguem risos “gordurosos”, e uma brincadeira “eu toco a tua ‘bunda’ com minha baqueta enquanto você está tocando”. Assim, é claro que as meninas da bateria, no geral, não se identificam com o modelo feminino da mulher sambando de biquíni¹. Quanto aos meninos, ficaram também fazendo mímicas das candidatas, sobretudo quando estas mostram que não sabem sambar.

Inclusive, dá para perceber que os meninos da bateria manifestam certo respeito *vis-à-vis* em relação às meninas ritmistas, o que não é necessariamente o caso com as mulheres que seguem o modelo acima descrito, sob o pretexto que elas mesmas não se respeitam. Por exemplo, Pedro fala frequentemente que “no Brasil hoje os jovens não querem estudar e as mulheres não se respeitam”². O dia do final da escolha do sambanredo, dia 11 de novembro de 2008, enquanto passa perto da gente uma mulher pouco vestida, Pedro comenta comigo que “é por isso que a mulher brasileira é mal falada no exterior”. Eu respondo que não é verdade, mas ele retruca que sim, e que os turistas vêm ao Brasil por causa dessas mulheres. Cinco minutos depois, vejo Pedro abertamente “em cima” da mulher em questão, o que permite interrogar-se sobre o sentido do namoro com o prisma das relações de gênero.

¹ Isso pode também ser visto no constrangimento aparente quando uma passista ou uma rainha de biquíni entra no espaço da bateria, pega um tamborim ou um chocalho e finge que sabe tocar com sorriso falso. No senso comum desenvolvido no seio da bateria, parece totalmente impensável uma mulher de biquíni e plataformas poder tocar bem. Alias uma menina loira tingida, de saltos, que não sabia tocar tamborim (“tocava no ar”, segundo o vocabulário vigente na bateria), frequentou esporadicamente a bateria da Viradouro na temporada do carnaval 2006. Ela não era explicitamente rejeitada, mas muitos comentários ouviram-se sobre ela, mostrando a impossibilidade, nessas condições (feminidade demasiada marcada e incompetência rítmica), de ser aceita como ritmista.

² Conversa informal, em 30 de setembro de 2008.

É interessante notar que não observei até hoje, práticas ostensivas e insistidas de sedução *das* ritmistas *pelos* ritmistas¹. No entanto, os últimos costumam ser muito “ativos” com mulheres do público ou passistas. Tocar na bateria, para atrair as mulheres graças à demonstração de virilidade, não se aplica no caso da mulher ritmista, com quem se desenvolve mais relações de camaradas.

Durante a entrevista com Pedro, este evocou a oportunidade que o samba oferece para “namorar” e que essa foi uma das razões que o incentivou a ingressar na bateria da Viradouro. Em menos de cinco minutos de entrevista, ele passou da argumentação da mulher “que não se respeita”, notadamente através do jeito de se vestir e de serem receptivas às seduções masculinas, à da defesa do tipo de roupa feminina usada no samba – que parece mais ligada à defesa do samba em si, como atividade e como cultura, do que ao respeito que ele tem para as mulheres.

“Eu sou tranquilo, eu chego lá [no samba] quietinho com meu tamborim por debaixo do braço, não humilho ninguém, não ofendo ninguém. Fico quietinho na minha... Chego lá fico no meu lugar, toco meu sambinha... Se der pra namorar eu namoro... Se não der pra namorar eu só toco samba e vou embora...”

Você vai pro samba pra pegar mulher, vai? [risos]

Já fui, mas agora não. [risos] Agora eu vou pro samba pra curtir o sam-ba. Antigamente eu ia só pra namorar. Também viu aquela garota, o estilo dela, sabe. Muita garota no samba são vulgar, não se respeita, não se cuida, sabe. Não são todas. Mas têm muitas que se dão valor não. O tempo vai passando, a gente vê o que é bom, o que não é bom. Isso não é bom. Nem todas são flores. A gente não consegue tudo o que a gente quer. Mas eu fico tranquilo, não vou com a cabeça pensando nisso não. Já fui, mas...”²

“Sambista não julga ninguém! Quem chega lá é bem-vindo... E o melhor do samba é que tem festa quase o ano todo... Churrasco, sorteio das chaves do carnaval, eliminatória da escola de samba que dura quase três meses... Bom pá caralho! Samba é bom... Muita gente reprima, mas samba é muito legal! Antigamente samba era visto como aquele negócio ligado à prostituição... Samba é sensual, igual outras coisas... Samba é sensualidade, mostra um corpo bonito... Vulgar, acho que vulgar não é! Quem que não vai na praia ver mulheres de biquíni? As mulheres na praia não usam biquíni de fio dental? Então vulgar por causa de que? As mulheres estão sambando e o estilo de roupa é roupa de mulata. É biquíni com brilho! E tem nada de vulgar, elas vai sambar, vão dançar e o traje é aquele, vai se fazer o que? Vai sambar de que, de calcinha de moletom? [risos] O traje é esse, do samba, a roupa escolhida foi essa. Eu gosto! Foi uma das coisas que me atraiu no samba, foi as mulheres, as mulheres bonitas, quando eu chegava na Amaral Peixoto [ensaio de rua da Viradouro], aquele mar de mulheres, pô eu ficava

¹ Nem o contrário, o que parece óbvio, mas que revela a assimilação da separação dos papéis segundo o gênero em termo de relações amorosas.

² Entrevista com Pedro, *op. cit.*

maluco, e na época eu nem desfilava ainda, eu só participava dos ensaios.... Era muito bom. Depois que eu entrei eu ficava com inveja de quem estava do lado de fora, cheio de mulheres do lado de fora e eu dentro tocando...”¹

A não associação das mulheres ritmistas ao modelo da “mulher-objeto”, seja por elas mesmas (que vai até a rejeição clara deste modelo), seja pelos colegas da bateria (que se comportam diferentemente com meninas de bateria e com outras “representantes da mulher-objeto”), conduz a uma identificação, pelo menos parcial, ao modelo masculino da virilidade. Por conseguinte, isso significa uma comparação incessante com os homens, que ficam no centro da definição do ritmista. Os homens estão de olho nas mulheres para conferir o nível técnico e a resistência física². Elas não desenvolvem um jeito de tocar particular, a não ser no chocalho (naípe no qual os homens, amplamente minoritários³, são associados a homossexuais, adotam os gestos femininos e têm que executar as coreografias juntos com as mulheres), mas imitam os gestos masculinos, e adaptam a sua *hexis* corporal como descrito acima (ou já tinham uma *hexis* corporal adaptada à virilidade da bateria). Em outros termos, é como se a igualdade de tratamento e o respeito devessem passar por uma masculinização da mulher – mesmo que incompleta –, ou seja, uma diferenciação dos comportamentos associados à feminidade.

Pierre Bourdieu e Elisabeth Badinter lembram que a virilidade se constrói negativamente em relação à feminidade e não teria sentido sem a existência desta como pólo negativo.

“La virilité, on le voit, est une notion éminemment relationnelle, construite devant et pour les autres hommes et contre la féminité, dans une sorte de peur du féminin, et d’abord en soi-même.”⁴

“Le mâle est un aspect de l’humanité et la masculinité un concept relationnel, puisqu’on ne la définit que par rapport à la féminité. (...) Loin d’être pensée comme un absolu, la masculinité, qualité de l’homme, est à la fois relative et réactive. Si bien que lorsque la féminité change – généralement quand les femmes veulent redéfinir leur identité – la masculinité est déstabilisée.”⁵

¹ *Idem.*

² O caso relatado por Luciana Prass na bateria porto-alegrense dos Bambas da Orgia revela a condescendência e o paternalismo do mestre que atribui explicitamente testes mais brandos às mulheres e se concentra mais na função de professor de música com elas – como com as crianças. Nas escolas de samba que frequênto, não observei tais comportamentos de nenhum mestre ou diretor.

³ Geralmente não há mais do que três ou quatro homens numa ala de chocalho.

⁴ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 59.

⁵ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 24.

Em outros termos, mesmo para as mulheres ritmistas, que conseguiram ultrapassar as barreiras tácitas e a violência simbólica de gênero¹, e assim desconstruir características de gênero tidas por naturais, o modelo a atingir² é o masculino e a referência ao feminino assemelha-se ao indesejável.

“Finalement, quel que soit le modèle envisagé pour penser les sexes – ressemblance ou différence –, l’homme se présente toujours comme l’exemplaire le plus achevé de l’humanité, l’absolu à partir duquel se situe la femme.”³

As lógicas acima descritas são semelhantes quanto à questão do lugar do homossexual na bateria.

2. O lugar do homossexual na bateria

Acabamos de ver a importância da *hexis* corporal na construção do respeito e da estima que têm não somente os meninos, mas também as meninas ritmistas em relação às mulheres que não pertencem a este espaço. Da mesma forma, o jeito de se vestir, de se movimentar, de se comportar é fundamental na aceitação das mulheres na bateria e especialmente em alas outras do que chocalho – tanto pelos meninos quanto pelas meninas já aceitas.

Michel Foucault distingue a homossexualidade como prática da homossexualidade como categoria elaborada a partir do século XIX junto com o processo de invenção da sexualidade, que definiu a normalidade e como patológico os comportamentos diferentes dessa definição. Além disso, houve um processo de solidificação de cada tipo de sexualidade desviante, com tentativas de definição, de etiologia, de cura⁴. Assim, os homossexuais doravante etiquetados como tais sofrem, até hoje, discriminações gerais nas sociedades ocidentais (entre outras). Há um imaginário

¹ Mesmo que sofrendo falta de autoconfiança em suas capacidades rítmicas frente aos homens, como vimos na apresentação do primeiro ensaio do bloco feminino.

² Pelo menos em relação à bateria.

³ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 22.

⁴ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 211 p. Em um artigo, Michel Delon mostra a “confusão dos gêneros” segundo os critérios dos séculos XIX e XX, que era comum nos séculos XVII e XVIII na França. Michel Delon, *Dentelles, perruques, chaussures à boucles. La confusion des genres*, in *L’Histoire*, no 297, abril de 2005, pp. 50-51.

muito forte e regular em torno deles, fundado principalmente na idéia de que um homossexual “é uma alma de mulher num corpo de homem”¹.

Voltando às condições de aceitação do “Outro” na bateria, podemos resumir que tudo está, da mesma forma, na *lexis* corporal: se a escola de samba pode ser considerada como espaço favorável aos homossexuais, não é verdade nas baterias. No entanto, se o homossexual é discreto e não tem um jeito “afeminado” – o que faz parte do imaginário sobre a homossexualidade masculina² –, ele não vai ser considerado como tal e vai ser respeitado como qualquer ritmista. Vimos na apresentação do Alexandre que manter o segredo se revela importantíssimo para conseguir manter este respeito.

No caso contrário, se um menino for etiquetado como homossexual pelos outros componentes da bateria, ele vai sofrer permanentemente piadas e outras pequenas discriminações. Por exemplo, em julho de 2007, durante um teste de tamborim na Viradouro, o diretor de tamborim quis pôr fim a esses comportamentos mostrando que o menino alvo das brincadeiras e outras maldades sabia tocar bem – a capacidade rítmica tornando-se prova de masculinidade e virilidade. Ele mandou o menino tocar primeiro; como ele estava sendo tímido, Serginho gritou “Metete pau, você está na Avenida!”. O menino executou e o diretor falou duramente ao resto da ala: “O próximo que o chamar de “viadinho” vai ter que conversar comigo!” Pelo que eu sei, esse menino não sofreu mais discriminações depois desse acontecimento. Essa anedota mostra que a virilidade pode se adquirir ao mostrar competência rítmica, como se ela trouxesse consigo a virilidade. É igualmente mostrando que tocam “iguais aos homens” que as mulheres da bateria conseguem respeito por parte dos homens.

Assim, a bateria é o reflexo de várias hierarquias com lógicas diferentes, mas que se entrecruzam sob certos aspectos. Isso permite mostrar percepções sobre diversos assuntos, sem poder generalizá-los nem à sociedade como um todo, nem aos subúrbios

¹ Termos de Heinrich Ulrichs, nos anos 1870, citado por Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 155.

² Imaginário comum a muitas sociedades, como mostra Florence Tamagne em seu artigo sobre a virilidade do homossexual, ressaltando notadamente o movimento gay no mundo ocidental a partir dos anos 1970 que consagra a sua luta para quebrar esse imaginário do homossexual afeminado. Elisabeth Badinter argumenta, contudo, que essa reação ainda situa-se em relação ao modelo masculino dominante, tradicional, viril e heterossexual e contribui para a estigmatização dos homossexuais como pessoas diferentes. Florence Tamagne, *L'homosexuel est-il viril?*, in *L'Histoire*, n° 297, abril de 2005, pp. 44-45.

cariocas. Essas percepções podem até se concentrar no espaço específico que constitui a bateria, espaço de concorrências de níveis técnicos e de reconhecimento do valor musical pela diretoria e pelos pares, ligadas a imaginários em torno da virilidade. No entanto, a variedade das origens sociais e dos percursos de vida impedem, devido ao estado atual da pesquisa (deveria, por exemplo, entrevistar muito mais pessoas, e também variar segundo o instrumento), generalizá-las às baterias das escolas de grupo especial.

Essas hierarquias internas à bateria são visíveis, sobretudo, na prática cotidiana, sendo que no carnaval, a bateria é massificada como uma parte da escola (através da fantasia entre outros, que é a mesma para todo mundo, qualquer que seja a posição na bateria, o gênero, a orientação sexual), e tem um papel importante para cumprir. Se, por exemplo, a hierarquia entre ritmistas pode ser marcada pela colocação “autoritária” (não há como contestar em caso de descontentamento) feita pelo diretor, a preocupação é outra. Está na hora de apresentar a escola, e parece que nessa ocasião, como no tempo da concentração, por exemplo, as hierarquias e tensões internas se alisam.

No entanto, o alisamento das hierarquias internas à bateria não significam a ausência de princípio hierarquizante e a análise macrosociológica, que parece mais pertinente no momento do carnaval devido esse efeito aparente de alisamento das tensões internas, mostra hierarquias e dominações estruturais da sociedade carioca. O carnaval do sambódromo do grupo especial, do ponto de vista do ritmista pelo menos, pode ser visto como concentração das lógicas cotidianas de discriminação presentes na sociedade em outras áreas do que a do carnaval.

II. Uma lógica disciplinar exacerbada durante o carnaval: um carnaval invertido para as classes populares?

O carnaval é freqüentemente descrito e analisado como espaço temporal no qual as estruturas, hierarquias e práticas sociais são invertidas. Roberto DaMatta, famoso antropólogo do carnaval brasileiro, reconhece o caráter de pressuposto da inversão carnavalesca :

“Assim, se a inversão como princípio sociológico é o ponto central para o qual *tende* o universo carnavalesco, não se pode deixar de realizar o esforço de juntar a forma (a lógica e o mecanismo) com o conteúdo, fazendo a pergunta crítica: mas o que é invertido no caso do carnaval brasileiro?”¹

A) As estruturas sociais e o carnaval: uma abordagem controvertida.

Para resumir a posição de Roberto DaMatta, ele considera que o carnaval opera a quebra das diversas hierarquias sociais pelo fato de que não se possa mais reconhecer o lugar de cada um na sociedade através de sinais exteriores. Esses sinais seriam particularmente fortes na sociedade brasileira cotidiana, cujo objetivo é manter a hierarquização em um espaço favorecendo o anonimato e a massificação, e assim de permitir a cada um saber “com quem está falando”².

Por conseguinte, esta inversão é criadora de igualdade em oposição a uma sociedade cotidiana fortemente hierarquizada e desigual:

“Desbastados os papéis sociais de membros de uma família, de um bairro, de uma ‘raça’, de uma categoria ocupacional e de um segmento social, ficamos simplesmente com a verdade: somos tudo isso, mas apenas isso: homens e mulheres buscando o prazer dentro de um certo estilo”³.

Assim, o carnaval seria uma “festa sem dono”⁴, no oposto das relações sociais cotidianas nas quais “tudo deve estar sob o rígido controle dos códigos dominantes”⁵. O fato de ser algo “sem dono” deixaria assim o carnaval acessível a todos, e

¹ Roberto DaMatta, *Carnavais, malandro e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997 (1979), p.87.

² *Idem*, p.112.

³ *Idem*, p.115.

⁴ *Idem*, p.119.

⁵ *Idem*, p.118.

particularmente aos “destituídos” e aos “dominados”¹. Ele conclui o seu raciocínio assim:

“Porque no mundo cotidiano eles nada possuem,(exceto seus corpos e força de trabalho, seus poderes místicos e sua fome de viver), somente eles podem ser o centro de uma festividade invertida e paradoxal, que não programa lei e donos, mas que pode ser possuída pelos que nada têm”².

No entanto, a minha participação no carnaval carioca em 2006 assim como em 2009, seja das escolas de samba, seja de rua, leva-me a relativizar fortemente essas asserções, apesar do simbolismo que estas carregam, para os componentes das escolas de samba em particular. Com efeito, é fácil observar a existência de uma hierarquia entre os que aproveitam o carnaval, que estão festejando, e os que estão a serviço deles (vendedores de bebidas, cachorro quentes, e outras coisinhas) levando-os a carregar peso através da multidão, notadamente no caso das bebidas. Alias, pude constatar ao vivo que os códigos da hierarquia social estão bem presentes mesmo durante os dias fortes do carnaval³.

Além disso, o fato de que, para as escolas de samba, o carnaval necessite de uma preparação intensa e uma participação disciplinada no desfile põe em questão, em parte, as conclusões de R. DaMatta, e pede uma reflexão que ultrapasse o quadro temporal oficial do carnaval.

Um dos fatores de igualdade no âmbito do desfile das escolas de samba, segundo o autor, é constituído pela competição. Com efeito, ele a considera sob o prisma da igualdade das chances, dando a oportunidade a cada grupo carnavalesco de uma ascensão:

“Desejo observar que a idéia de competição (isto é, concurso entre iguais) é algo banido do universo hierarquizado. Nele, ninguém deve subir por meio de provas, o que colocaria o desempenho adiante de outros critérios muito mais importantes, como o nascimento, a residência, a cor da pele, etc. Mas no carnaval

¹ *Idem*, p.122.

² *Ibid*

³ A esse propósito, uma anedota permite relativizar as observações de R. DaMatta: “Tudo indica que, o caso brasileiro, o carnaval engendra um momento igualitário (...). No carnaval, é ilegítimo utilizar a fórmula brasileira clássica do ‘sabe com quem está falando?’, modo de segregação ritual usado sobretudo no centro da cidade, quando o anonimato e a regra impessoal (...) tendem a igualar as pessoas”. *Idem*, p.147. Fora do contexto dos três desfiles de escola de samba dos quais participei em 2006, eu estava em companhia de pessoas de classe média no carnaval de rua no centro e na Zona Sul do Rio. Uma mulher nova, acompanhada das suas amigas aproximou-se de um menino do nosso grupo “dando mole” abertamente para ele, o qual a recusou. Ela reagiu respondendo de um jeito agressivo: “Você sabe com quem está falando? Eu sou médica!”, mostrando assim que o momento do carnaval tem pouco efeito em torno das práticas cotidianas dos Brasileiros.

tudo é feito de concursos, de modo que o idioma da sociedade se transforma. De uma linguagem hierarquizada, passamos a uma linguagem competitiva e igualitária, já que se procura promover uma oportunidade para todos”¹.

Todavia, Maria Isaura Pereira de Queiroz não compartilha dessa visão otimista da competição, que reflete, segundo ela, a organização da divisão das classes populares, impedindo-as de realizar qualquer ação coletiva para defender seus direitos:

“Quando se analisa o interior subúrbio, é nitidamente integrativo, apagando as distâncias sociais existentes entre os indivíduos e unindo os num único desejo de vitória. Porém, no nível das relações entre escolas e entre subúrbios, sua função é dissociativa: pela intensa rivalidade despertada entre eles, apaga qualquer probabilidade de reunião numa ação comum, que uniria toda a zona norte numa ameaça contra a ordem estabelecida, isto é, contra a hegemonia da Zona Sul. A competição carnavalesca exacerba as inimizades, multiplica as disputas, separando o que poderia se unir numa ação coletiva”².

Essas duas interpretações, por importantes que sejam na reflexão existente em torno do papel social das escolas de samba nas classes populares, podem ambas ser contestadas, pelo menos relativizadas, pela apresentação de alguns elementos empíricos.

A propósito da idéia desenvolvida por Maria Isaura Pereira de Queiroz, segundo a qual as escolas de samba, quanto à competição entre elas por ocasião do carnaval, embora cumpram um papel integrador, localmente, acabariam por provocar uma divisão da população que, unida, poderia realizar ações coletivas, parece-nos que deve ser relativizada.

Com efeito, se considerarmos as escolas do grupo especial, a maioria delas podem até ter comunidades de origem, de referência, mas esta identificação não é tão simples quanto parece, e não parece corresponder com a imagem de bairros populares bem delimitados, que seriam rivais entre eles. A primeira observação que se pode fazer é a de que, apesar do grande número de escolas de samba, muitos bairros não a possuem na proximidade imediata. Além disso, elas não são restritas ao Rio de Janeiro, mas existem também nos municípios periféricos da capital.

Por exemplo, se a maioria das pessoas da Viradouro é de Niterói e São Gonçalo, primeiramente, várias pessoas saem do Rio, e até de bairros afastados (como Rocinha

¹ *Idem*, p.148.

² Maria Isaura Pereira de Queiroz, *op.cit.*, pp.112-113.

ou Bangu, onde moram alguns componentes da bateria), em segundo lugar, trata-se de considerar o tamanho de tais municípios. Niterói conta com uns 474 000 habitantes, e São Gonçalo com uns 960 000¹, em superfícies respectivamente de 129 km² e 249 km², a última representando o município o mais populoso do Estado do Rio de Janeiro depois da capital. Nesses dois municípios, há duas escolas do grupo especial, Porto da Pedra (São Gonçalo) e Viradouro (Niterói), na verdade situadas muito próximas uma a outra (10 minutos de ônibus). Essa proximidade, assim como a prática da itinerância, rendem improvável a afirmação segundo a qual a população de Niterói frequenta somente a Viradouro e a de São Gonçalo Porto da Pedra. Pelo contrário, quem está acostumado a frequentar as escolas de samba pode ir nas duas, ou tem uma preferência por uma das duas, sem que isso seja necessariamente ligado ao lugar em que mora. Alias as duas escolas tomam cuidado para nunca marcar ensaio no mesmo momento, a fim de não obrigar os seus componentes a escolherem entre elas. A idéia de uma rivalidade em razão dessas duas escolas é falsa, ainda mais porque a Porto da Pedra, devido aos seus maus resultados, recentemente, não representa um perigo para Viradouro. Mesmo supondo que isso seja o caso (pode acontecer), tratar-se-ia mais de uma rivalidade entre as diretorias das escolas do que entre os seus componentes.

Entre os entrevistados, que moram todos em Niterói em São Gonçalo, Wanderley já frequentou Mocidade de Padre Miguel, Portela, entre outras e atualmente vai à Tijuca. Pedro sai de Niterói para ir até Duque de Caxias na Grande Rio, além de ir a outras escolas, como já vimos. Luciano já saiu na Mangueira e Dorival, antes de declarar que sua escola era a Viradouro, torcia pela escola que tinha vencido a competição no ano anterior. Só com essas poucas pessoas, podemos ainda multiplicar os exemplos da fraqueza dos laços espaciais com as escolas de samba.

A totalidade dos entrevistados descreve o mundo do samba como o mundo da amizade e da ausência de discriminação – embora seja possível relativizar este ponto de vista, e que eles também falam de “amigos falsos” – e recusa toda idéia, amplamente divulgada na mídia, de uma concorrência exacerbada entre os componentes das diferentes escolas.

Por exemplo, Edson, ao tentar comparar o samba com outros tipos de socialização, e sobretudo ao justificar que o samba não é considerado um lugar mau

¹ População estimada pelo Instituto Brasileiro de Geografia Estatística (abril 2007), www.ibge.gov.br.

frequêntado, pelos seus pais, apesar deles serem evangélicos, explica que essa rivalidade entre escolas e entre bairros não existe.

“O samba, eu acho que já é um lugar mais de amigos, de amizade. Você convida um amigo do teu pai, vai no meu pagode! Vai no meu samba também! Vai lá na Tia Doca, vai lá na Portela, vai na Viradouro! Venha aí! Então é pessoal mais amigo! Porque hoje em dia... Antigamente tinha gente aí, “ah ritmista da Porto da Pedra não bate em frente com ritmista da Viradouro. Ah pessoal da Mangueira não bate em frente com ritmista da Beija-Flor”. Eu acho que isso é um pouco... É uma burrice né! A gente tem que ser todos amigos. Porque hoje você vem na minha casa, que é Viradouro, você vai ser bem recebido. Hoje a gente vai pro Salgueiro, a gente é bem recebido pelo Marcão... Lá no Porto da Pedra tem o Thiago, agora. Então tem que ser amigo, não adianta. Samba, ritmista, tem que ser amigo”¹.

Se for verdade que no dia da apuração, quando os componentes das escolas encontram-se no sambódromo, separados por escola, para acompanhar os resultados, a rivalidade possa ser forte, parece, a meu ver, algo pontual (mediatizado) muito mais do que de uma realidade social revelada por práticas. Aliás, as entrevistas revelaram que as frustrações a propósito dos resultados são mais em torno dos jurados, aos quais não é reconhecida legitimidade nem competência para julgar as escolas de samba, do que em torno das escolas concorrentes, como o expressa Edson.

“Assim, costume falar e outras pessoas também falam, o dia em que o povão for jurado, o carnaval será mais justo. Porque às vezes eu fico indignado, a bateria desenvolve, o mestre-sala desenvolve, as baianas desenvolvem, e quem vai julgar a bateria? Um médico. Que que médico entende de bateria? Quem vai julgar mestre-sala e porta-bandeira? Um músico. Pra julgar mestre-sala e porta-bandeira, deveria ser um professor de dança, sei lá. Baiana, alguém que já desfilou como baiana. Bateria. Alguém que entende de música. Então eu acho que deveria ser assim.”²

Edson mostra então outra decalagem, na qual os ritmistas não têm poder de influência, que é a decalagem entre os jurados e os componentes de escola de samba. Essa estrutura revela uma festa praticada por pessoas, na maioria dos casos, que mora nas periferias e favelas do Rio de Janeiro, festa fortemente marcada pela competição do carnaval, cujo resultado é determinado por jurados essencialmente de classe média e alta. A legitimidade e os critérios do exercício são então definidos por pessoas alheias a tais práticas, e pode ser interpretada como a imposição de critérios de legitimidade por classes superiores para as classes populares, sem que elas possam influir nesses critérios.

¹ Entrevista com Anderson, *op. cit.*

² Entrevista com Edson, *op. cit.*

A esse propósito, é interessante notar que os critérios de qualidade de uma bateria diferem amplamente segundo que se trata de um jurado ou de um ritmista. Por exemplo, Mestre Ciça muito freqüentemente obtém a nota máxima pelos jurados, e no carnaval de 2009, ele foi o único a obter quatro notas máximas, entre todas as escolas do grupo especial¹. De um ponto de vista pragmático, ele “está certo”, já que consegue bons resultados. Esses, inclusive, são o reflexo das novidades e inovações que ele implementa, mais do que o nível propriamente técnico da bateria. Essas novidades impressionam e deixam uma imagem muito boa da bateria. Além disso, outros aspectos não musicais ou técnicos influem no resultado, tais como a empolgação da bateria. Se só conhecer a bateria da Viradouro através da mídia, a imagem marcante é a de uma bateria excepcional.

No entanto, muitos são os ritmistas, sobretudo dentro da geração que tem entre 25 e 30 anos de idade e de 10 a 15 anos de experiência, que não gostam mais de tocar com ele, devido ao “corre-corre”² e ao alto volume³ que caracterizam o seu estilo. Pedro já comentou comigo que por essas razões, ele estava “mais cansado de tocar tamborim na Viradouro do que surdo de primeira na Tijuca”⁴, e quando eu liguei para ele para saber do começo dos ensaios em abril de 2009, ele reagiu assim: “Ciça era ruim, Jorjão é pior”. Enfim, no ensaio do dia 5 de maio de 2009, ele se queixou de que na Grande Rio, onde ele costuma desfilar, a bateria vai se tornar como a da Viradouro. Essa opinião é particularmente forte entre os ritmistas que freqüentam Tijuca, bateria que ainda tem o estilo do Mestre Celinho, ou seja, “devagarzinho, baixinho” – o oposto do estilo do Mestre Ciça. A bateria da Tijuca, como já mencionamos, é pouco ligada à comunidade e parece em grande parte constituída de ritmistas experimentados que praticam a itinerância, e isso é particularmente forte na ala de tamborim.

¹ “A consagração que Mestre Ciça conquistou há anos do público que assiste ao desfile na Passarela do Samba foi confirmada ontem na apuração das notas, na Apoteose: o mestre de bateria da Viradouro foi o único das 12 escolas de samba a conseguir quatro notas 10. Famoso por suas paradinhas, este ano Ciça levou atabaques para a Avenida. “Só depois percebi que fui o único a conseguir nota máxima com os quatro jurados. Fiquei muito emocionado. A bateria da Viradouro merece. Ela ensaia com muita disciplina, trabalha forte o ano inteiro. Esse é o resultado do trabalho dos ritmistas, que são nota 10”, disse. Há 10 anos na Viradouro, Mestre Ciça está deixando a escola para comandar a bateria da Acadêmicos do Grande Rio no Carnaval 2010. Conforme O DIA antecipou, ele substituirá Mestre Odilon na escola de Caxias.” O Dia Online, *Mestre Ciça se despede da Viradouro com nota 10*, 26 de fevereiro de 2009, www.odia.terra.com.br.

² Termos empregados por Wanderley – que não representa uma opinião isolada. Não gostar do estilo do mestre não significa não desfilar na escola, como é o caso de Pedro, por exemplo.

³ Que significa que tem que tocar alto, o que é mais cansativo.

⁴ Conversa informal de fevereiro de 2009.

Tudo também é questão de gosto e de costume, e Rafael, que toca repique na Viradouro pouco frequenta as outras escolas, assistiu ao ensaio técnico da Tijuca e comentou comigo posteriormente que essa bateria era realmente boa, mas que era estranho esse jeito de tocar baixo. Assim, pode-se supor que a geração acima citada tem formado seu gosto confrontando-se aos vários estilos dos mestres e das baterias.

Assim, se a competição os interessa, se eles têm o desejo de ganhar um dia, os componentes de bateria não parecem identificar-se com essa idéia de rivalidade entre ritmistas e, pelo contrário, afastam-se desta.

Outro aspecto fundamental é a heterogeneidade das famílias e dos bairros: em suas famílias e bairros respectivos, eles são, muitas vezes, os únicos a participar regularmente das escolas de samba. Os pais ou avôs já podem ter participado, mas é raro que eles ainda estejam presentes na escola. Outros representam verdadeiras exceções, como Pedro, que afirma ser o único da sua favela a ter esse lazer. Ele conta que certos (certos evangélicos) não querem relacionar-se com ele porque ele é ritmista, mas que no geral, a sua família o deixa livre em suas escolhas, embora ela não conheça o seu universo, o que pode parecer espantoso, dada a paixão que ele manifesta pelo carnaval. Quando eu perguntei se ele sempre havia morado nesta favela, ele deu uma resposta rápida e logo voltou a falar sobre carnaval.

“Eu queria conhecer o carnaval em outros lugares também, Pernambuco, na Bahia, um dia eu vou. Até na França! Na Alemanha... Eu gosto. E ninguém muda minha cabeça! Um monte de gente tá tentando me transformar em evangélico aqui! Meu irmão, os amigos do serviço, falam que carnaval é coisa do diabo, que é festa mundana... Aqui as pessoas falam assim, quem é evangélico. Têm pessoas que se afastam de mim, só porque eu sou do samba, mas eu nem ligo... Nem me importo, quem está perdendo são eles. Evangélico não gosta.

Mas nem todo mundo é evangélico...

Não, aqui [na minha casa], tirando meu irmão, ninguém liga, boto o samba, ninguém liga... Só meu irmão... Mas também ele só fala na época de carnaval, fora disso ele é tranqüilo. Ele não mora aqui, ele só vem aqui de vez em quando. Ele tem que respeitar.

Na sua família, só você vai pra escola de samba?

Só. Meu avô era mestre-sala, há muitos anos atrás. Mas ninguém mais desfila. Não frequenta a escola... Eu respiro pelo carnaval todos os dias. Eu fico com computador ligado [com as fotos do carnaval e a música dos sambas]. Só desligo

quando eu vou trabalhar. Fica a noite inteira ligado. Têm mais de 120 sambas naquele computador. Aí tá ligado no rádio, fica ligado no ambiente baixinho. Aí se eu acordar de madrugada, se eu não ficar com sono pelo menos eu fico ouvindo samba. Eu gosto. Já tentaram mudar muito minha cabeça. Até minha ex-namorada mandava eu sair dessa vida. Era o samba o eu, então eu escolhi o samba [risos].”¹

Em vários casos, o vínculo familiar com o samba se faz com os avôs, sendo que a geração dos pais não tem o hábito de freqüentar as escolas de samba. Assim, além do caso do Pedro, Wanderley foi levado na Cubango pelos avôs, enquanto a sua mãe e as suas tias não queriam ouvir falar de escola de samba. Edson também começou a freqüentar, com sua avó, os ensaios de rua da Viradouro, despertados de interesse pela bateria: mesmo que os pais dele já tenham desfilado numa escola pequena, pararam há muito tempo e a socialização dele com o samba foi realizada através da avó.

Por conseguinte, é claro que os bairros de origem dos componentes da escola de samba em geral e da bateria em particular não são homogêneos ao ponto de criar uma adesão unânime de tal bairro a tal escola e que, pelo contrário, os moradores se distinguem pela diversidade de suas atividades. Se Maria Isaura Pereira de Queiroz tenta, através de sua tese, explicar o relativo desengajamento político e militante dos habitantes das favelas e das periferias, parece que a razão tenha que ser procurada em outro lugar distinto das escolas de samba. Em minha opinião, estas não constituem um fator de divisão entre as classes populares, devido à competição – apesar desta competição ter outras significações na sociedade brasileira, notadamente na manutenção de uma hierarquia social nítida no âmbito do carnaval. A complexidade dos mecanismos para determinar o pertencimento a tal escola, pertencimento que, aliás, revela-se ser não exclusivo e variável, o tamanho dos espaços em jogo, a diversidade social dentro da bateria e da escola – que vamos abordar mais adiante – adicionados à concorrência entre diversas instituições de lazer/ocupações teoricamente inconciliáveis (escola de samba e igreja evangélica, por exemplo e sobretudo) impedem de pensar a escola de samba como espaço homogêneo e, portanto, de considerar as periferias urbanas como uniformes, como o sugere Camille Goirand.

“Le populaire ne présente pas d’homogénéité et les recherches de terrain ont surtout permis d’en saisir la diversité et les contradictions”²

¹ Entrevista com Pedro, *op.cit.*

² Camille Goirand, *op.cit.*, p.14.

Em relação ao desengajamento político das populações das periferias cariocas, ela propõe uma interpretação através da análise de duas associações de bairros de duas favelas da Zona Norte do Rio. Segundo ela, “*l’essoufflement*” dos movimentos de bairro nos anos 1990 é devido à ausência de projeto político claro destes, da sua concentração na reivindicação de pequenas melhorias materiais que se revelam insuficientes, doravante, para mobilizar a população. Da mesma forma, ela observa que os moradores são céticos frente ao clientelismo político que se traduz por obras e outras melhorias materiais somente em período eleitoral e estagnam passado esse período. Enfim, a aspiração dos moradores a um modo de vida de classe média os levaria mais a não posicionarem-se como “lutando” contra esta¹, apesar da força das representações segregacionistas dos moradores das favelas e da cidade “oficial”.

B) O carnaval do sambódromo na prática: a persistência das discriminações sociais?

Em relação ao papel igualitário da competição descrito por Roberto DaMatta, há que se interessar por mais suas modalidades práticas, para entender melhor o que está em jogo do que pela elaboração de um princípio (o concurso) e a exposição das suas supostas vantagens. O concurso em si talvez apresente uma imagem de objetividade, mas muitos entrevistados não lhe reconhecem essa virtude, seja o concurso do vestibular ou, o que aqui nos interessa, a competição do carnaval.

É importante ressaltar que esse julgamento não significa a atribuição de uma vitória “roubada” às suas próprias escolas, mas que até contestam o lugar bem-sucedido destas se eles estimam que não mereciam tal lugar. É o caso do Pedro quando ele evoca os lugares obtidos pelas escolas nas quais ele desfila.

“Já fui vice-campeão quatro vezes seguidas! Duas vezes com a Tijuca, duas vezes com a Grande Rio. Em 2006, foi Vila Isabel que foi campeã, fez a mesma pontuação do que a Grande Rio mas a Vila Isabel ganhou.

Você não acha que foi “roubado”? Eu não gostei da Vila Isabel.

Eu acho que foi roubado pela Grande Rio ficar em segundo [lugar]! Porque não ficaria nem em segundo, eu lembro que no desfile, a gente tava no segundo boxe, tava

¹ O que parece ser o desejo de Maria Isaura Pereira de Queiroz.

quase 1h18 do desfile, ainda tinha a metade pra fazer, uma correria, perdeu ponto... Ainda conseguiu chegar em vice! Acho que a idéia ali era comprar o carnaval, pela Grande Rio ser campeã, porque pelo jeito em que a gente desfilou, a gente conseguiu vice! Porque ninguém contava com a Vila Isabel também, ninguém esperava Vila Isabel ser campeã em 2006¹, ainda porque em 2006 tava muito equilibrado, não dava pra saber quem ia ser campeão. Mas, Vila Isabel ganhou, melhor do que a Beija-Flor ganhar, bem melhor!

Você não gosta da Beija-Flor?

Não é que não gosto, mas pô já ganhou vários títulos diretos, já começou a ganhar de novo, então se for uma outra escola do que Beija-Flor e Mangueira, bem melhor. Tomara agora em 2009 seja uma escola diferente sem ser Beija-Flor, porque acaba sendo um saco...”²

Pedro também evoca a situação de blocagem ou de estagnação, desde vários decênios, da capacidade do concurso em promover a ascensão de escolas, devido a resultados demasiado homogêneos. O suspense do concurso não existe mais, o que o deixa menos interessante para os participantes. Com efeito, para os que são componentes de escolas que não colecionam os títulos de campeã, como Viradouro³, a vitória é quase impossível por causa das diferenças estruturais, isto é dos recursos financeiros e das capacidades organizacionais, que determinam, quase todo ano, a vencedora. O sonho de vencer ainda está presente, mas os participantes são conscientes desses elementos cruciais.

A experiência de Cláudio como artesão no barracão da Viradouro (e de outras escolas) é preciosa para entender outro lado da escola ao qual o acesso é mais difícil.

“De repente, começamos a fazer carnaval, eu e ela [a mulher dele]. Aí fui trabalhar com Max Lopes [carnavalesco]. O primeiro carnaval que nós fizemos foi “Salvar o escrito”, depois fizemos “A magia da sorte”. Depois fui trabalhar em bancada, e fui me aperfeiçoando. Sabe, eu fui metendo a cara, querendo aprender. E começamos a fazer fantasias. Depois de fantasias, eu passei pra carro alegórico, comecei a fazer confecção de carro alegórico. Até o carro que pegou fogo em 92, eu tinha feito aquele carro, era “Paixão” do Monassa [presidente] na época. O Max [Lopes] montou uma equipe. Aí eu continuei, ele saiu da escola, eu continuando aí dentro da escola no barracão fazendo o carnaval. Aí entrou João Trinta, aí desenvolvi carnaval com João Trinta também, que é maior cabeça. Ele é complexo para trabalhar com ele, mas ele é maior cabeça. Depois eu saí da Viradouro e

¹ No entanto, Pedro parece ter esquecido que o patrocinador de Vila Isabel para o carnaval 2006 era Hugo Chávez. “A PDVSA [empresa pública petrolífera da Venezuela] financiou o desfile da escola campeã no carnaval do Rio de Janeiro esse ano, Vila Isabel, cujo enredo era a integração latino-americana”. O apoio de Hugo Chávez à Vila Isabel era conhecido a partir da escolha do enredo do carnaval. *Hugo Chávez oferece petróleo barato ao Haiti*, 6 de março de 2006, BBC Brasil, www.bbc.co.uk/portuguese/.

² Entrevista com Pedro, *op.cit.*

³ Apesar de essa escola conseguir alguns bons lugares, e de já possuir uma estrutura forte, segundo as observações de Cláudio. Entrevista com Cláudio, *op. cit.*

trabalhei na Caprichosos de Pilares. Eu tenho fotos... Depois disso, eu fui trabalhar na Estácio. Fizemos um ano na Estácio de Sá, muito problemático. A escola é problemática, que escola que não tem grana, você sabe como que é. É muito complexo você desenvolver um carnaval. Aí muita gente fala assim: Fulano fez um carnaval X e a Beija-Flor fez um carnaval Y. Pra você competir dentro do carnaval com a Beija-Flor, é muito complicado. Porque a Beija-Flor tem uma estrutura dentro do carnaval que eu nunca vi em escola nenhuma.”¹

Pode-se ver que as possibilidades de ascensão entre os diferentes grupos de escolas de samba, das quais R. DaMatta fala, são mais teóricas do que práticas. Observando a ascensão do grupo de acesso ao grupo especial, toma-se conta de que o fato de “descer” no ano seguinte à ascensão é muito comum, e até tende a acentuar-se desde uns vinte anos². No final, não existem reais ascensões, já que vemos, a maior parte do tempo, as mesmas escolas oscilarem entre o grupo de acesso e o grupo especial – a classificação mudando pouco. Adicionado ao “monopólio” das campeãs, fenômeno que se pode observar desde a criação do concurso, embora com mais ou menos força segundo o período, é fácil constatar que as virtudes atribuídas ao concurso por R. DaMatta não funcionam na prática, sobretudo no período contemporâneo.

Contudo, observamos que a ascensão foi possível no início dos anos 1990 para Viradouro assim como para Grande Rio, seguidas por Tijuca em 1999, doravante consideradas ‘grandes’ escolas do grupo especial, mesmo que elas não atinjam o primeiro lugar. Quanto à Vila Isabel, que subiu em 2004, ela ganhou a primeira colocação em 2006 e desde então, ou seja, sem apoio financeiro como o de Hugo Chávez, não conseguiu se manter entre as primeiras.

O exame das condições físicas do carnaval do sambódromo para os que participam ao desfile, a sua forte institucionalização e até o sambódromo enquanto construção, permitem pensar o carnaval como catalisando as desigualdades sociais e os valores morais dominantes.

Além do cansaço físico acumulado nos últimos meses de ensaios intensivos, cansaço multiplicado em caso de participação em várias escolas, o desfile em si constitui um desafio físico. Lembramos que Pedro falou que emagreceu muito no ano em que ele desfilou em oito escolas. O fato de ter que tocar durante duas horas seguidas,

¹ Entrevista com Cláudio, *op.cit.*

² Ver documento produzido em anexo, p. 149.

sem parar, não constitui em si uma exceção visto o treinamento dos músicos ao longo do ano. Todavia, torna-se particularmente desgastante por causa da fantasia que pode pesar 12 kg, quase sempre desconfortável, e do calor insuportável por debaixo da fantasia.

Geralmente inadaptada aos movimentos dos ritmistas, a fantasia torna-se uma dificuldade a mais com a qual devemos lidar durante o desfile, num contexto no qual o erro não é permitido. Não podemos parar de tocar e ainda temos que demonstrar alegria.

No carnaval de 2006, eu desfilei em duas escolas no domingo¹: Porto da Pedra e Viradouro, ou seja, a primeira e a terceira do desfile. Essa colocação é sorteada e causou a desistência de vários ritmistas que saem normalmente nas duas escolas, para não terem que fazer dois desfiles seguidos. Para conseguir fazer dois desfiles seguidos, primeiro tem que ter à disposição alguém que vai ficar de plantão na concentração com a fantasia que não está sendo utilizada², esperando pela pessoa que está desfilando. A concentração na Avenida Presidente Vargas, antes da área reservada aos componentes, fica cheia de barracas de comida, bebida, com mesas e cadeiras, e o ambiente é animado. Segundo, “tem que correr”, como me avisaram todas as pessoas que ficaram sabendo que ia desfilhar nas duas escolas. Fomos uma dezena de ritmistas a fazê-lo.

Terminado o primeiro desfile, o mais difícil foi voltar na concentração. (Felizmente a concentração das duas escolas era no mesmo lugar, pois a concentração é dividida em duas partes para que as escolas possam se seguir sem interrupção: tem o lado “Correios” e o lado “Central”.) Com efeito, o espaço depois da Praça da Apoteose fica muito confuso, a escola tendo que evacuar o lugar o mais rápido possível, sob pena de perder pontos. Ora, nada é adaptado pela evacuação dos milhares de componentes da escola. As aberturas são pequenas (e todo mundo com fantasia enorme...), há um monte de grilagens que impedem a passagem... Eu estava com dois componentes de tamborim (o assistente do diretor de tamborim da Porto da Pedra e sua prima, ambos adolescentes), que também queriam voltar na concentração para desfilhar com a Viradouro. Tivemos maior dificuldade para conseguir percorrer o caminho de volta, no estresse ainda do tempo, que era pouco antes de a Viradouro começar a “esquentar”. Finalmente, com bastante “empurra-empurra”, passamos através de grilagens, em passagens estreitas e conseguimos encontrar a rua paralela à Avenida. O menino perdeu

¹ 32 graus às 22hs.

² Todos meus agradecimentos a André Hespagnol.

de vista a sua prima, e me falou para ir, de modo que não me atrasasse, enquanto ele tentaria achá-la. Comecei então a correr com a fantasia de 12 kg, e consegui chegar na concentração a tempo. A fantasia da Porto da Pedra era pesada, muito larga (o que criou confusão nos deslocamentos da bateria), e impedia os movimentos de braços inventados pelo diretor de tamborim – impressiona, como uma fantasia destrói o trabalho do ritmista. No entanto, ela não era tão quente (não tinha mangas nem tronco), e descobri minha desgraça no segundo desfile.

Dois desfiles no mesmo dia: um desafio físico. Do centro do espetáculo ao estatuto de indesejável.

Ao chegar na concentração, só tive o tempo de tomar uma água e uma sopa, e já estava na hora de colocar a outra fantasia, enquanto já estava totalmente suada e exausta. A fantasia da Viradouro em 2006 – inclusive nunca consegui identificar o que ela representava – foi a mais desagradável da minha experiência. Tinha uma calça inútil, já que era pouco visível, cortada num tecido sintético que colava à pele e coçava por causa do calor, na qual tivemos que adicionar uma bota enorme que aumentava a sensação de coceira – a calça ia dentro da bota a qual apertava bem o tecido na pele. Chapéu pesado e instável saturando o campo visual – é quase um esporte em si, conseguir distinguir um diretor no mar de penas, para não perder as informações – que causa dores de cabeça, no pescoço, nas costas, que cai; tronco de moletom quentíssimo; mangas irritando os pulsos – terminamos o desfile da Viradouro de 2006 com os pulsos sangrando por causa da irritação da pele nos tecidos rígidos da fantasia –, essa fantasia me deixou com a certeza de que nunca um carnavalesco desfila com uma fantasia que ele desenhou (me deixou com muita raiva do carnavalesco).

Com a Viradouro tendo obtido o terceiro lugar em 2006, desfilamos novamente no desfile das campeãs. Fazia cinco graus a mais do que na noite de carnaval e a classificação já estava certa: os ritmistas se permitiram tomar algumas liberdades. Os jogos já estavam feitos, a pressão caiu e a adrenalina não estava mais presente. Situava-se entre o prazer e a tarefa (*corvée*) de desfilarmos mais uma vez. A maior parte dos ritmistas tirara o seu chapéu – recebemos uma reprimenda dos diretores depois do desfile. Apesar disso, contabilizamos cinco pessoas que desmaiaram, especialmente no surdo. Os entrevistados me confirmaram que isso acontece todo ano. No final do desfile, cada um cuida de si (“*chacun pour soi*”), no sentido de que a escola só se preocupa em evacuar a praça. A Porto da Pedra organizou uma distribuição de água, mas não foi o caso da Viradouro. Neste momento, só devemos ir embora.

No carnaval 2009, desfilei apenas (no grupo especial) com a Tijuca. Última escola do domingo de carnaval, para mim foi um desfile muito estranho. Eu comecei a assistir o desfile na TV, em casa, esperando a hora de ir para a Sapucaí. O estresse estava aumentando. Às duas da manhã, saí de casa, cheguei próximo à Avenida, me perdi umas duas ou três vezes antes de achar o caminho para a concentração (Correios). O ambiente dos componentes não estava muito animado (cansaço? Carros feios?). Vesti-me e entrei

no espaço reservado aos componentes. Lá já estavam chegando os camaradas da bateria, e andamos até o nosso lugar (o primeiro). Deu para ver os carros, que achei feios. Pedro tentou me convencer que quando viessem as luzes e os componentes, seria bonito. No espaço reservado aos componentes, do qual não podemos mais sair antes do desfile, não tem mais barraca de comida e bebida: tem o bar “oficial”, o qual é muito caro. Eu tinha uma garrafa de água que comprei fora, e dei ao Wanderley que estava com sede, e que não queria pagar 4 reais por uma lata de refrigerante. De qualquer forma, é melhor não beber demais antes do desfile para não ficar com vontade de ir ao banheiro. Momento em que os componentes tiram fotos fantasiados, a concentração no espaço reservado é também marcada pelo estresse (fomos xingados por passar perto demais da fantasia da porta-bandeira).

O “esquente” da bateria começou, e fizemos um show que não representava o melhor do que essa bateria é capaz (o mestre deixou de mandar várias “paradinhas”), e entramos no primeiro recuo. Nesse momento, percebi que a maioria dos ritmistas estava chorando de emoção, e o diretor de tamborim deu um abraço em todos. O desfile começou, com a bateria no recuo deixando passar a metade dos componentes antes de se integrar ao desfile. Teve um atraso de carro, o qual deixou a bateria estressada (não víamos mais nada passar na nossa frente). Ao ver passar os carros, eu continuei os achando muito feios, o que tira a empolgação. No primeiro recuo tivemos o direito de não colocar as máscaras.

As fantasias de 2006 me deixaram com inveja, pois eram leves e práticas, além de bonitas. Ora, esse ano fomos fantasiados de Drácula¹. Essa fantasia não era muito pesada (tudo é relativo), e não levava chapéu, mas (pior?) uma máscara de látex. Felizmente, não fazia muito calor (23 graus), ainda mais porque começamos a tocar às 4hs da manhã. Apesar disso, morremos de calor na fantasia, que era de moletom com dois casacos. Por debaixo da máscara, eu podia ver os outros ritmistas pingando de suor – essa máscara incomodou muito e, além disso, impediu a demonstração da alegria, tão importante tanto para os ritmistas quanto para os jurados. Terminamos o desfile com o dia amanhecendo, passados 6hs da manhã. Não consegui falar com ninguém, todo mundo foi embora muito rapidamente. Não conseguindo achar um táxi, fui obrigada a subir a pé, com a fantasia, até Santa Teresa, onde resido.

¹ Não me perguntem o vínculo com o enredo da escola “Tijuca 2009: uma odisséia sobre o espaço”.

Essas condições práticas do desfile levam a pensar numa citação de Roberto DaMatta, quando ele relativiza as suas afirmações sobre a igualdade da festa.

“Essa súbita conscientização do ‘escondido’ e do ‘exibido’ conduz à oposição básica na sociedade brasileira entre o ‘ver’ e o ‘fazer’. De fato, em todo carnaval existem as pessoas que fazem coisas (desfilam, brincam, cantam etc.) e as que simplesmente olham. Do mesmo modo, a oposição entre o *vere* o *fazer* indica uma orientação para o trabalho igualmente reveladora. Assim, existe gente que vê ou vigia (ou comanda) e gente que trabalha. Tais oposições teriam a seguinte relação: quem faz está para quem trabalha assim como quem manda (ou goza a vida) está para quem observa, vê, espia o mundo.”¹

Além disso, uma breve descrição do espaço do sambódromo revela que as estruturas discriminatórias são mantidas até na arquitetura, apesar do projeto democrático de Oscar Niemeyer. Fora a desnaturação do seu projeto, podemos observar que o espaço é cuidadosamente separado entre as arquibancadas, as frisas e os camarotes. Neste último espaço, ao qual tive acesso para o desfile das campeãs, tem-se que vestir uma camisa da empresa que alugou o camarote, há uma vista muito boa do desfile², temos acesso a várias opções de pratos quentes, frios, salgadinhos, assim como a todo tipo de bebidas. Parece que ainda há uma divisão social entre os camarotes, já que nós não estávamos no camarote alugado pela mesma empresa, mas reservado às celebridades.

Na frente, o espaço dedicado ao desfile, composto de pessoas que, em muitos casos, vivem em condições materiais mais do que precárias, que não são pagas para a sua prestação da qual vimos a dificuldade física, mas devem conseguir um orçamento em seus recursos para deslocarem-se nos ensaios. Pessoas que devem trocar de roupa na rua, esperar horas para desfilar³, e em certos casos não recebem nem uma garrafa de água no fim do desfile. Assim, temos os que “olham” o desfile, em mais ou menos boas condições, e os que “fazem” o desfile, como teríamos os que “vigiam” e os que “trabalham”.

¹ Roberto DaMatta, *op. cit.*, p. 140.

² O que não é o caso de todas as arquibancadas, especialmente os setores próximos da Praça da Apoteose. No entanto, essa vista é próxima; certas pessoas preferem ver o desfile de longe para ver os efeitos visuais no geral.

³ Então ainda representa um gasto com alimentação e bebidas, lembrando se tratarem de pessoas, em sua maioria, muito pobres.

No entanto, essas observações são válidas somente para os dois dias de desfile das escolas do grupo especial, sendo que os outros desfiles na Avenida revelam condições práticas totalmente diferentes. Menos midiaticizados – ou meramente não midiaticizados –, esses desfiles acontecem com as arquibancadas do Sambódromo mais afastadas vazias, assim como os camarotes. O público fica nas melhores arquibancadas, e nas frisas.

Um ritmista de Porto da Pedra, em 2005-2006, era diretor de tamborim da Acadêmicos do Cubango, e convidou todos os tamborinistas que ele podia para participarem da escola, para compensar a carência crônica da escola em tamborins. As escolas do grupo de acesso e dos grupos inferiores, em função das redes de conhecimento, podem contar muitos ritmistas estrangeiros que querem desfilar na bateria, sendo que nesse contexto de carência muito alta de ritmistas, é fácil desfilar. No caso, já éramos cinco franceses na Porto da Pedra, os quais haviam arranjado um tempo suficiente no Brasil para conseguir desfilar na escola. Além desses cinco, somaram-se vários outros, quase todos ligados à rede parisiense do samba, na bateria da Cubango (grupo de acesso) por terem pouco tempo disponível no Brasil e assim estarem impossibilitados de preencherem as exigências de assiduidade aos ensaios (que duram meses), como condição para desfilar no grupo especial.

Fora dessa oportunidade que representam as “pequenas” escolas para os estrangeiros, os desfiles de grupos hierarquicamente inferiores são altamente freqüentados por ritmistas de escolas de grupo especial, os quais não participam dos ensaios, mas só (ou quase só) desfilam. Apesar do diretor de tamborim tentar lembrar aos ritmistas da Porto da Pedra que tinham aceitado desfilar na Cubango as datas e horários dos ensaios, quase ninguém participava. Quando eu ia, eu pensava que o desfile ia ser uma tarefa, mais do que um prazer, devido à má qualidade da bateria. No entanto, no dia do desfile, vi se formar uma bateria muito maior do que nos ensaios, composta de pessoas conhecidas de Mocidade, Grande Rio, Tijuca, Viradouro, Porto da Pedra, etc. As fantasias são leves por falta de recursos, não tem a pressão dos desfiles do grupo especial, não há que se ensaiar muito (ou não há que se ensaiar): desfilar nessas escolas é uma prática muito apreciada pelos ritmistas das baterias do grupo especial.

Depois do desfile, muito prazeroso, recebemos ingressos no Sambódromo para podermos assistir ao resto do desfile. Em outros termos, parte do público é composto

dos próprios participantes do desfile. Podemos supor, sem grande risco de erro, que o público que assiste ao desfile do grupo de acesso é um público de amadores do carnaval, de conhecedores, que não têm acesso ao desfile do grupo especial. Assim, todo ano, Pedro, Dorival e Luizão compram os seus ingressos de arquibancada para assistir ao grupo de acesso.

Da mesma forma, quando Wanderley afirma que ele só frequenta a Tijuca, não significa que ele só vai desfilar na Tijuca. Além de quase sempre conseguir uma vaga numa escola do grupo especial que ele frequenta a partir de janeiro – o que coincide com as férias universitárias –, ele sempre desfila em várias escolas dos outros grupos, nas quais ele tem acesso por sua rede de relações e facilidade com o instrumento. Ele é convidado, chega no dia do desfile, apanha a fantasia e desfila.

Isso é acentuado no caso do grupo B e do grupo C, nos quais as lógicas acima retratadas são mais intensas. Nas escolas do grupo de acesso, as baterias ainda são “fechadas” algum tempo antes do desfile, tem-se que fazer carteirinha e as fantasias são distribuídas com um pouco de antecedência. Em outros termos, a organização não se iguala à das escolas do grupo especial, mas também não é totalmente “artesanal”.

Assim, num ensaio de rua da Tijuca, pouco antes do carnaval, uma pessoa de Corações Unidos do Amarelinho, escola do grupo C totalmente desconhecida por mim e por Wanderley¹ até então, conversou com ele para conseguir que alguns ritmistas desfilassem com a escola. Não participamos de nenhum ensaio (nem sabíamos onde ficava a escola), chegamos meia hora antes da hora marcada pelo desfile: Wanderley conseguiu apanhar fantasias para nós e comentou que não tinha o número previsto de fantasias, e que era sorte dele que só eu tinha vindo para desfilar, entre as pessoas que ele tinha convidado. Ele repetiu várias vezes que essa escola era uma confusão, que ela era muito artesanal. Logo antes da bateria passar pelo primeiro portão, o diretor de tamborim mostrou o desenho para quem (a maioria da ala) não era da escola. O mestre também mostrou as paradinhas, e alguns minutos depois o desfile começou.

A mulher do Wanderley estava com amigos e parentes numa frisa; ele ficou então na extremidade esquerda da bateria e conseguiu pegar ingressos com ela para podermos assistir ao restante do desfile. Depois dos agradecimentos do mestre para os que deram

¹ Era o primeiro ano dessa escola no grupo C, ou seja, a primeira vez que ela ia pisar na Sapucaí.

uma força à escola, ingressamos na frisa, onde descobri muitas pessoas conhecidas das baterias do grupo especial, com fantasias no chão, que já tinham desfilado ou iam desfilando. Executar vários desfiles numa noite só, nessas condições, é também muito mais fácil do que nas do grupo especial, e eu vi o Wanderley, duas vezes, sumir da frisa com uma fantasia diferente, desfilando e voltar. Assistindo ao desfile, eu também vi pessoas das baterias de grupo especial em cada escola.

Assim, o público dos grupos B e C é composto, talvez em proporções maiores do que no grupo de acesso, já que a Sapucaí fica mais vazia ainda, pelos próprios participantes dos desfiles, os quais podem desfilando com várias escolas. Esses desfiles parecem ser “o carnaval do povo”, em que os ritmistas e outros participantes de origem popular não têm acesso ao carnaval do grupo especial – o único acesso possível para eles sendo pela participação direta ao desfile. Nos grupos inferiores, eles constituem ambos o público e os executores do desfile, e permanecem até ele acabar, comentando a apresentação de cada escola, bebendo e comendo o que eles mesmos trouxeram num isopor.

Com esses diferentes elementos, pode-se constatar que a realidade do tempo forte do carnaval é longe de ser igualitária, mais mantém ou até piora as estruturas discriminantes instaladas, notadamente devido à presença, consolidada, de lógicas meramente industriais e comerciais. Da mesma forma, podemos considerar que o carnaval é invertido para quem participa das escolas de samba, principalmente porque não permite os comportamentos “liberados” (relaxamento, álcool...) dos códigos sociais normalmente vigentes, que podem ser característicos de uma festa. Da mesma forma, Luciana Prass mostra que

“a disciplina é um item extremamente valorizado no cenário da escola de samba”, e evoca “a relação paradoxal entre, de um lado, a bateria como centro da festa, e a festa representando uma explosão de “energia social”, e de outro, a energia controlada através da disciplina imposta aos atores (...) que fazem a festa.”¹

¹ Luciana Prass, *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*, dissertação de mestrado em música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998, pp. 115-116.

Esses comportamentos “liberados” são explicitamente proibidos, como mostra a carta que recebemos na Tijuca, antes do primeiro ensaio na Sapucaí – recebemos outra carta parecida antes do carnaval¹.

¹ Ver em anexo, p. 148.

Capítulo 3: Os ritmistas fora da escola de samba. Condições de vida e perspectivas profissionais.

Introdução: um contexto sócio-econômico difícil

Seja no espaço urbano, seja no domínio da educação ou no mercado de trabalho, não é uma novidade o fato de que os moradores das favelas e outros bairros populares devem lidar com várias discriminações que conduzem a uma marginalidade frente à sociedade “oficial”. Camille Goirand fala de

“une exclusion dont les multiples facettes se rencontrent et se croisent dans les favelas, du fait tant des politiques urbaines [d'éloignement des populations pauvres vers la périphérie] que la disqualification dont sont victimes les plus pauvres”.¹

Ela evoca o contexto de degradação econômica dos anos 1980, e os planos de rigor contra a inflação que têm conduzido a aumentar as desigualdades sociais com conseqüências importantes, notadamente em termos de infra-estrutura de base – água, recolhimento do lixo... – conseqüências agravadas nos bairros mais pobres:

“C'est précisément dans les zones où la proportion de pauvres est la plus grande qu'elles font le plus défaut”.²

Ela mostra que a exclusão é mais forte nas favelas da periferia do Rio do que nas mais próximas do centro econômico da cidade, com níveis de renda iguais, devido a essa desigualdade gritante em termos de acesso às infra-estruturas, assim como de acesso aos centros econômicos fornecedores de emprego.

Interrogando-se sobre a natureza dessa exclusão, ela demonstra os seus contornos e a sua abrangência, que ultrapassam “o fenômeno meramente monetário”³. Com efeito, a exclusão no plano material gera uma exclusão social das “normas de consumo e de bem-estar social”⁴, o que “corresponde, em termos de representações, a uma perda de respeitabilidade, à ‘desqualificação social’”.⁵

¹ Camille Goirand, *op. cit.*, p. 16.

² *Idem*, p. 57.

³ *Idem*, p. 61. Tradução minha.

⁴ *Ibid*.

⁵ *Ibid*.

Isso leva a questionar as percepções dessas populações sobre a sua própria condição. Percepções que, como o mostra a autora, podem ter conseqüências em relação a sua participação na vida política, e à mobilização das competências necessárias para tal. Por isso, ela enfatiza a necessidade de

“analyser la pauvreté non pas en elle-même mais comme une condition sociale reconnue et définie, à la fois par ceux qui se considèrent comme pauvres et par ceux qui les désignent comme tels”.¹

Camille Goirand analisa também o impacto da implantação do tráfico de drogas nas favelas sobre esse fenômeno. Sendo sempre mais associados ao tráfico de drogas e a violência em seu entorno, os moradores de favela oscilam entre as figuras de cúmplice e de vítima.

“[Il y a] un discours dédoublé, soit dans une nouvelle forme de criminalisation des pauvres, soit dans la victimisation des *favelados*², sur le thème des bons pauvres, à la merci des mauvais bandits, de la crise économique, de la pollution, des hommes politiques sans scrupules...”.³

A autora descreve um aspecto importante dessas imagens comuns dos moradores das favelas:

“Victime ou bandit, pourchassé ou assisté, le *favelado* n’est toujours pas considéré comme membre de la société ‘formelle’”.⁴

Paralelamente, para completar o panorama da situação das periferias cariocas, pode-se citar o estudo de Márcia Leite sobre o processo de “favelização” de um bairro de classe média da Zona Norte do Rio de Janeiro. Ela trabalha o impacto da evolução da população local, do tratamento midiático do aumento da violência na cidade com a noção de “cidade em guerra” assim como da implementação de políticas de segurança pública. Assim fazendo, trata da influência da situação sobre as percepções e as categorias utilizadas pelos moradores.

“Detendo-me no Rio de Janeiro, examino as conexões entre a representação da cidade em guerra e o desenvolvimento de uma ambigüidade em relação à cidadania desses segmentos [considerados potencialmente perigosos para a ordem social], por presumi-la incompatível com a segurança pública. Demonstro como, nesta

¹ *Idem*, p. 62.

² A autora utiliza o termo *favelado* no seu livro para designar os moradores de favela. Ela chega a apresentar uma leitura crítica do termo, mas, a meu ver, um pouco tarde no decorrer do livro (Após a metade). Assim, a utilização do termo parece um pouco contraditória com todo o raciocínio sobre o tratamento da pobreza na sociologia.

³ *Idem*, p. 101.

⁴ *Ibid*.

interpretação, a noção prevalente de cidadania prioriza uma leitura dos direitos civis como patrimônio de alguns e contra parte da cidade, em que o desrespeito aos direitos humanos dos presos e criminosos, a violência policial e a violação dos direitos civis de moradores de favelas não são tematizados como algo que fira a cidadania, sendo assim tolerados por autoridades, por diversos setores da mídia e por parte dos moradores da cidade.”¹

Assim, o tráfico de drogas acentua o processo de desqualificação da população das favelas, e reforça a idéia segunda a qual esses habitantes não seriam cidadãos “plenos”.

Os bairros onde mora a maioria dos ritmistas da Viradouro são caracterizados não somente pela exclusão econômica e das infra-estruturas públicas, mas também pela violência que reina. A violência, sob todas as suas formas – não somente a violência do tráfico de drogas, mas também a violência de Estado, e a violência privatizada com as milícias – concentra-se nas favelas, já que constituem um dos espaços estratégicos (especialmente selecionado pelas agências e políticas de repressão) para o tráfico de drogas e que há uma imbricação, sob a forma de um círculo vicioso, das diferentes formas de violência entre elas.

Para resumir um processo vigente há décadas, a implantação do tráfico de drogas, e notadamente desde a introdução do mercado da cocaína nos anos 1970, justificou (ou deu uma nova justificativa) a repressão policial nas favelas. Esta gerou uma correria ao armamento entre os traficantes assim como entre as forças policiais, e o aparecimento das milícias nos bairros periféricos.

A política de segurança pública do Estado do Rio de Janeiro situa-se na lógica das políticas claramente dirigidas contra “as populações indesejáveis”, como o mostra Alessandro Baratta:

“Os vinte anos de criminalização de jovens pobres no Rio por tráfico de drogas no varejo são ao mesmo tempo uma história recente e uma história antiga. Como história antiga começa com a abolição da escravidão e com o processo de urbanização, quando as cidades ganharam um novo perfil, com a remoção dos bairros pobres do centro para a periferia. As grandes obras de modernização assumiram o significado de operações de higiene social, exprimindo bem o “medo

¹ Márcia da Silva Pereira Leite, *Para além da metáfora da guerra. Percepções sobre cidadania, violência e paz no Grajaú, um bairro carioca*, Tese de doutorado em sociologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001, p. 76.

branco” e o projeto de exclusão e de marginalização dos libertos, a representação burguesa do que seria a cidadania negativa das classes subalternas”.¹

O movimento foi mantido, e até amplificado com, por exemplo, a política de remoção das favelas executada durante a ditadura militar, da qual Camille Goirand mostra a violência, e que teve por consequência o afastamento das populações que eram instaladas nas favelas próximas dos centros econômicos da cidade.

“Ces expulsions, surveillées par la police en armes et menées du jour au lendemain, ont été accompagnées de violences diverses. Les habitants, prévenus quelques heures seulement avant l’arrivée des bulldozers, se rassemblaient au bas de la favela, avec les quelques affaires personnelles qu’ils avaient pu sauver dans la précipitation, puis assistaient, impuissants, à la destruction de leurs maisons”.²

Enfim, Vera Malaguti Batista mostra as imbricações da política de segurança pública do Estado do Rio de Janeiro³ com as necessidades de legitimação do regime militar que, frente ao desaparecimento da ameaça de guerrilha e de uma perda de confiança da população no início da crise econômica, operou

“uma transferência do ‘inimigo interno’ do terrorista para o traficante. Todo o sistema de controle social (incluindo aí suas instituições ideológicas como os meios de comunicação de massa) convergiu para a confecção do novo estereótipo. O inimigo, antes circunscrito a um pequeno grupo, se multiplicou nos bairros pobres, na figura do jovem traficante”.⁴

De sua leitura, percebe-se, também, que foi neste momento que a cocaína adiciona-se à maconha e vai implantar-se duradouramente nas favelas, estruturando assim uma divisão do trabalho no tráfico de venda de varejo num contexto de recessão econômica e de aumento do desemprego. No entanto, contrariamente às idéias comumente divulgadas na mídia e na política, não se trata de “crime organizado”, mas sim de “crime desorganizado”, já que são pequenos grupos rivais que disputem o mercado entre si, concorrência geradora de violência.

¹ Alessandro Baratta, *Prefácio*, in Vera Malaguti Batista, *Difíceis ganhos fáceis. Drogas e juventude pobre no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Revan, 2003, p. 21.

² Camille Goirand, *op. cit.*, pp. 90-91.

³ Conta-se oficialmente, com as estatísticas do Instituto de Segurança Pública baseadas nas declarações da Polícia Militar, uma média de cem mortos por mês, cuja grande maioria fica na região metropolitana do Rio, que abrange a capital e municípios vizinhos tais Niterói e São Gonçalo. Essas mortes são repertoriadas como “Ato de resistência resultando na morte do infrator” pelo ISP. Convém notar que essa categoria mudou de denominação nos relatórios de 2008, tornando-se simplesmente “Atos de resistência”. www.isp.rj.gov.br.

⁴ Vera Malaguti Batista, *op. cit.*, p. 40.

Para Raúl Zaffaroni, o sucesso da noção de “crime organizado” é propício ao desenvolvimento de legislações de exceção.

“Trata-se de um *pseudoconceito*, inventado pelo jornalismo e pelos políticos da primeira metade do século passado, sobre o qual a criminologia nunca tinha chegado a um acordo, mas que agora tem sido adotando legislativamente para abarcar hipóteses conflitivas heterogêneas.”¹

Pelo autor, o aumento desse tipo de legislação faz parte de um processo característico ao poder punitivo:

“O poder punitivo sempre discriminou os seres humanos e lhes conferiu um tratamento punitivo que não correspondia à condição de pessoas, dado que os consideravam apenas como entes perigosos ou daninhos. Esses seres humanos são assinalados como inimigos da sociedade e, por conseguinte, a eles é negado o direito de terem suas infrações sancionadas dentro dos limites do direito penal liberal, isto é, das garantias que hoje o direito internacional dos direitos humanos estabelece universal e regionalmente.”²

Este contexto intervém em paralelo da midiaticização do que é chamado “a guerra do Rio”, contribuindo à estigmatização dos habitantes das favelas, embora sejam as primeiras vítimas desta violência. Seja positiva (figura do bom pobre) ou negativa (bandido), essa estigmatização tem por conseqüência que os moradores de favela não são considerados cidadãos plenos. Com efeito, João Trajano Sento-Sè ressalta que a associação dos jovens das favelas com a “criminalidade” é presente tanto nos discursos repressivos quanto nos discursos que têm por objetivo a “integração e a inclusão destes jovens na sociedade”, já que são baseados num “preceito paternalista”³ assim como num “preceito involuntariamente discriminatório”⁴. Ele expõe que

“esses jovens, embora trabalhem e estudem, embora sejam pessoas bem consideradas no seio de suas comunidades, e não sejam ligados a qualquer atividade criminosa, são o alvo recorrente da brutalidade e da discriminação policial. Eles aprendem, desde criança, que o fato de morar numa favela ou numa comunidade pobre os estigmatizam, suspeitados de pertencer ao chamado mundo do crime. Se eles são bem vestidos, usam roupa na moda, essas suspeições tornam-se mais fortes ainda. (...) O discurso público sobre a juventude e a violência (...), na sua vontade de disputar os jovens com as facções do tráfico, integraram estigmas muito próximos. É como se o jovem fosse potencialmente membro de uma facção, mesmo que isso não passe jamais pela sua cabeça. Virtualmente, um jovem de uma favela ou de uma comunidade é, foi ou será pego pelo tráfico, se não agimos com

¹ Raúl Zaffaroni, *O inimigo no direito penal*, Rio de Janeiro, Revan, 2007, p. 63

² *Idem*, p. 11.

³ João Trajano Sento-Sè, *O discurso público sobre violência e juventude no Rio de Janeiro*, in Camille Goirand (dir.), *Violence et contrôle de la violence au Brésil, en Afrique et à Goa*, Revue Lusotopie 2003, Paris, Karthala, 2003, p. 294.

⁴ *Ibid*

rapidez e firmeza. Assim sendo, a associação perversa entre juventude, pobreza e tráfico, presente no imaginário do agente de polícia que age discricionariamente, habita igualmente o discurso politicamente engajado na inclusão dos jovens e na adoção de políticas redistributivas”¹.

Os espaços em que são implantadas as escolas de samba são marcados pela discriminação e a exclusão em relação à “cidade oficial”. Além do aspecto de controle social através da atividade de lazer e as estratégias individuais dos ritmistas para diminuir este controle, a escola de samba apresenta a particularidade de abrir perspectivas de valorização das pessoas, de integração à sociedade “oficial” e até de profissionalização de certos de seus membros, representando assim para os (ou certos) moradores de favela uma alternativa ao que é percebido como sendo seu “destino”, sobre o qual eles teriam pouca influência. Neste capítulo, nós vamos nos interessar pelas percepções dos ritmistas quanto às suas condições de vida, antes de descobrir os seus percursos profissionais, assim como aos seus projetos de vida e sua compatibilidade com a escola de samba.

Do termo exclusão ao termo marginalidade, só há um passo². A maior parte dos moradores das periferias espaciais e econômicas é percebida pelo restante da sociedade como marginais, termo particularmente forte em português, amplamente aparentado à idéia de delinquência, como o mostrou Camille Goirand³. Há de se perguntar como os que são percebidos “marginais” pensam suas vidas, se eles integraram ou não um estigma tão presente no cotidiano.

¹ *Ibid*

² Como o mostra Roberto DaMatta ao revelar as virtudes integradoras do desfile carnavalesco: “A própria ‘escola’, situada geralmente num morro ou no subúrbio, lugar onde mora gente pobre, marginal das ocupações e analfabeta. (...) E ensinam aos das classes média e alta o mundo do samba, o universo da malandragem e do malabarismo, forjado – sem dúvida – na sobrevivência com um parco salário numa sociedade de consumo onde a exploração é moeda corrente”. Roberto DaMatta, *op.cit.*, p. 173.

³ Camille Goirand, *op. cit.*, p. 63.

III. Uns espaços marginais, uma população marginal?

Nenhuma das pessoas entrevistadas se considera como marginal, mesmo se todos reconhecem e evocam suas dificuldades materiais. Não se trata para eles de marginalidade, já que eles são inseridos, bem ou mal, na economia local, têm uma moradia fixa, mesmo se precária ou até insalubre, freqüentaram a escola ou estão freqüentando a universidade, têm projetos de vida, etc.

A configuração dos vários espaços de socialização pode implicar (como é o caso de numerosos espaços cariocas), ou não, um contraste forte com um bairro favorecido próximo, o que tem por efeito de espelhar uma imagem, senão de marginal, de pobre, carente, ou favelado. A totalidade dos entrevistados mora em Niterói e São Gonçalo, em lugares onde a homogeneidade social é bastante importante, apesar das diferenças específicas de cada bairro. Embora existam também desigualdades internas a estes espaços, como o enfatizam Luciano, Wanderley e Joana¹, os contrastes não são tão fortes quanto, por exemplo, entre Copacabana, Ipanema, e as favelas de Cantagalo e Pavão-Pavãozinho – área da Zona Sul do Rio de Janeiro onde residem também numerosos moradores de rua.

Por exemplo, a favela onde reside Pedro se situa na fronteira entre os dois municípios de Niterói e São Gonçalo, na beira de uma auto-estrada, sem contato direto com outro bairro. Em outros termos, tem a favela, a mata atlântica e a estrada. Essa favela é, portanto, muito isolada, notadamente dos comércios, obrigando os moradores a pegar o ônibus para qualquer atividade. Pedro é, obviamente, consciente de que ele mora numa favela, e que sua moradia é precária. A primeira vez que estive em sua casa, ele me falou “é casa de pobre, não repare”. Os quartos são exíguos, sofrendo a falta de ventilação e, portanto, problemas de mofo, os sanitários são vetustos e a arquitetura da casa é “anárquica” pelo adicionamento, aos poucos, de andares. Pedro também ressalta que ele não pode se deslocar como gostaria, sobretudo por causa do custo do transporte, mas o fato que não tenha um bairro rico nas proximidades da sua favela influencia provavelmente na sua percepção de si.

¹ Cf. infra.

O universo espacial de Pedro orienta-se no sentido inverso do centro de Niterói e do Rio. Ele trabalha como recepcionista no hospital público de Alcântara, em São Gonçalo, onde também mora sua namorada¹, assim como a mãe do seu filho. Ele vai raramente ao centro de Niterói; passa por lá – ou seja, no terminal rodoviário – porque depende de outros ônibus para ir aos ensaios, sejam da Viradouro, da Tijuca ou da Grande Rio. Os lugares que frequenta com maior assiduidade são “marginalizados” em relação aos centros de Niterói e do Rio, mas lhe permitem exercer suas atividades, notadamente econômicas e têm, por conseguinte, outro significado dos de espaços marginalizados. Assim, pode-se reparar uma homogeneidade social bastante importante entre os lugares que por ele frequentados.

Pedro fala até que ele “gosto [gosta] morar na favela”², e vai repeti-lo várias vezes e em várias ocasiões. Se não se pode afastar o efeito de “narração” na minha frente, que seria assim uma reação de dignidade frente a uma européia morando num bairro selecionado do Rio³, ele parece reivindicar este modo de vida. Falando do seu quarto, exíguo e escuro, sem ventilação e com cheiro de mofo, ele afirma que “ não trocaria esse cantinho meu [seu] por nada”⁴, onde tem sua tranquilidade, construiu um universo em torno do carnaval (pôsteres, instrumentos de música, discos, revistas, camisas de bateria...) no qual mergulha a maior parte do tempo e onde ninguém vem importuná-lo. No plantão do hospital, sofre um “emprego de tempo parcial” forçado (dez dias por mês)⁵; passa então a maior parte do seu tempo no seu quarto: “Eu fico o dia inteiro aqui, vendo TV e escutando samba”⁶.

Ele reivindica, então, o seu mundo, embora sem conforto material. Entretanto, não nega a sua situação material (que pode achar revoltante, quando chega a se comparar, definindo-se como “do bem”, aos “bandidos”, por conta do nível baixíssimo do seu salário), nem a de violência do seu bairro.

¹ Na época da entrevista.

² Conversa informal de 30 de maio de 2008.

³ Além da minha nacionalidade, que deixa facilmente imaginar melhores condições de vida, Pedro – assim como parte dos entrevistados – já veio na minha casa, primeiro num apartamento de uns 100 m² em Icaraí que eu dividia com outros estrangeiros, segundo em Copacabana, símbolo forte da riqueza material para eles. Assim, trata-se provavelmente de me mostrar que não precisa de nada, que ele é feliz na sua condição, numa busca de manutenção da sua dignidade frente a tais diferenças.

⁴ *Idem.*

⁵ O que não impede ser cansativo, já que os plantões são de doze horas seguidas. Recentemente (abril de 2009), ele me falou que a sua carga horária aumentou, mas o salário não (cerca de 500 reais por mês).

⁶ Conversa informal de 30 de maio de 2008.

“Gosto de morar na favela, seria bom se alguns não estragassem o lugar.

Como assim estragar o lugar?

Ah, isso que eu te falei, a milícia, esses caras, o tráfico de drogas...”¹

Nesse mesmo dia, acompanhando-me no ponto de ônibus, e enquanto já estava chovendo havia várias horas, o que transformava a via principal em lama, vimos mães e filhas pulando as poças de água rindo. Pedro disse-me sorrindo: “é por isso que eu gosto morar na favela. A gente sofre, mas sofre rindo”² – frase que ele repetiu duas vezes seguidas.

Quanto ao Wanderley, ele parece reagir também em função da lógica homogeneidade/heterogeneidade dos espaços freqüentados. Ele expressa muito mais o sentimento de ser excluído da sociedade, provavelmente devido à sua proximidade cotidiana com jovens de classe média e alta na universidade federal. Além disso, Wanderley sofreu mudanças em relação a sua moradia – enquanto Pedro conhece uma estabilidade muito grande nesse assunto –, mudanças que têm sido difíceis de aceitar. Estas são, inclusive, ilustrativas de uma diversidade de espaços e de significados sociais numa área pequena.

Ele vivia com a mãe e o companheiro dela, na casa desse, bastante espaçosa embora pobremente arrumada – segundo critérios europeus. Contava com todos os equipamentos, mas o que reparei e me chocou na época (agosto de 2005), era a falta de revestimento nas paredes, então brutas. Situada num bairro popular, em frente a uma favela onde mora a sua avó, a vila, reunindo uma dezena de casas do mesmo tipo, é cuidadosamente delimitada do resto do bairro por uma via particular e uma grade. Em agosto de 2006, sua mãe e o companheiro se separaram, deixando-a, assim como ao Wanderley, sem moradia. Instalaram-se na casa da avó, na favela, onde não havia espaço o bastante. Nesse momento, ele parecia viver mal essa situação, dizendo “Você imagina? Eu tenho que morar lá em cima, lá na favela!”.

Essa frase do Wanderley expressa as diferenças existentes nas favelas: cada vez mais alto, ou mais longe da entrada, cada vez mais pobreza. A avó mora em cima do morro, aproximando-se assim de uma imagem de grande marginalidade. Além disso,

¹ *Idem.*

² *Idem.*

essa favela não é muito distante do centro de Niterói¹ e para chegar ao centro, um dos caminhos passa por Icaraí. Para ir à universidade, onde ele frequenta a “elite” carioca, o seu itinerário o faz passar por diversos bairros com características sociais variadas, dentre os quais Icaraí. Ele é, portanto, confrontado cotidianamente com as desigualdades sociais, que lhe lembram permanentemente a sua imagem e o seu estatuto de desfavorecido.

No entanto, como os outros entrevistados, ele não se considera marginalizado. O seu estatuto social é muito relativo, e muda ao longo do seu dia-típico: casa-universidade-escola de samba. A sua situação melhorou recentemente (desde 2008): o seu pai, que o ajuda pontualmente – devido à natureza altamente incerta de suas fontes de renda – comprou uma casa no início da favela, assim como um carro. Assim, ele faz parte doravante da população privilegiada da favela, privilégio acentuado pelo fato de que estuda na universidade pública. Ao longo das nossas conversas, tende a assumir um discurso cujo alvo é a demarcação com os “marginais”, os empregados subalternos, e também com as pessoas do morro, embora parte da sua família more nessa favela.

Ele próprio, enquanto precisaria melhorar os seus rendimentos, recusa os empregos sub-pagos e sem gratificação (social e material). Com os horários das aulas de seu curso impedindo-o de ter um emprego corretamente remunerado e gratificante, procurou um “bico” para ter um dinheiro a mais para financiar lazeres e cursos de línguas estrangeiras². Apresentou-se num restaurante no bairro de São Francisco, e lavou pratos a trinta reais por dia... durante dois dias. Ou seja, ele prefere privar-se de saídas pagas (cinema...) e dos cursos em relação aos quais quase sonha, do que submeter-se a tal tratamento. Ele sublinha a falta de solidariedade e até a violência entre pessoas desfavorecidas, devido às diferenças existentes entre as pessoas do mesmo bairro, o que o leva a idealizar a Europa:

“A força é nossa, se a gente não lutar pelos nossos ideais... Por isso tô falando, é difícil no Brasil achar pessoas pra estimular as outras... Infelizmente é assim. Meu carro está quebrado, porque quebraram no morro. É isso mesmo. O povo está tão sofrido que a vitória do outro incomoda. É comparação o tempo inteiro. O que o Max³ me falou: é muito difícil ter um Brasileiro que tem dinheiro pra ajudar o outro que não tem. Agora o estrangeiro ajuda o amigo que não tem. Porque tem um

¹ Mesmo que precise uns trinta minutos para chegar, por causa dos engarrafamentos quase permanentes.

² O domínio de línguas estrangeiras é muito importante para Wanderley, devido (ou na origem?) a sua proximidade com os sambistas europeus. Além disso, ocorre-lhe sempre a comparação com os colegas da universidade, os quais falam várias línguas por terem frequentado cursos pagos.

³ Mestre de bateria de uma banda alemã, em Colônia.

período que o Thorsten¹ passou por muita dificuldade, fez faculdade de pedagogia mas não consegue emprego... Eles se uniram e juntaram para ajudar o amigo. Aqui é impossível. Aí rouba pra comer. O povo está desesperado, ninguém ajuda ninguém. É capitalismo disfarçado! Tem poucos ricos e muitos pobres sem nada. É sinistro. O nosso salário mínimo aumentou há pouco tempo, passou de 350 reais a 400 reais. Tá. Vai no mercado, vê os preços! Mas o salário mínimo aumentou... [risos]”²

Este extrato da entrevista de Wanderley mostra a sua consciência aguda em relação às desigualdades sociais, com as quais deve lidar cotidianamente, assim como suas contradições, já que tudo varia segundo o lugar em que ele está. Na universidade, ele é desfavorecido e deve competir com seus colegas que não somente tiveram uma escolaridade no ensino particular até o segundo grau, e têm, portanto, mais “capital” cultural e acadêmico do que ele, mas também podem estudar em melhores condições (calma, compra de livros, computador, etc.). Wanderley vai à biblioteca da universidade todos os dias pela manhã, antes das aulas, para escapar do barulho que reina no seu bairro³, e assim conseguir um tempo para estudar. Dentro da favela, ele é considerado privilegiado e atrai ciúmes, a inveja e até a agressividade de certas pessoas – que chamam-no regularmente de “playboy”.

Pode-se pensar igualmente ao caso da Joana a fim de ilustrar a variedade dos espaços chamados marginalizados do Rio de Janeiro. Ela mora em São Gonçalo, longe da escola de samba, mas tem que pegar um ônibus apenas para chegar – cujo trajeto leva entre vinte minutos e uma hora segundo o itinerário. O seu bairro é um conjunto de casinhas populares inicialmente construídas sob o mesmo modelo para servidores públicos (policiais, militares, marinheiros) e suas famílias. Ela assiste, desde uns dez anos, à “favelização” do seu bairro:

“Eu moro em São Gonçalo, é mais ou menos uma favela, o que não era o caso antes. Era um centro residencial para as famílias de policiais e marinheiros. Meu pai é marinheiro”⁴.

¹ Ritmista alemão da banda do Max.

² Entrevista com Wanderley, *op. cit.*

³ “Porque você acha que vou todo dia na biblioteca? Porque na minha casa, tem rádio alto da casa do lado, da de frente e da de trás. É o rádio do vizinho que me acorda! Não dá para se concentrar”. Conversa informal do dia 28 de maio de 2008.

⁴ Entrevista com Joana, *op. cit.*

Ela conta que, de bairro tranqüilo de famílias humildes, é possível qualificá-lo de “favelizado” porque outras famílias instalaram-se pouco a pouco nos terrenos livres. Progressivamente implantou-se o tráfico de drogas, atraindo inevitavelmente a repressão policial, segundo seus próprios termos:

“É unido isso! Polícia e tráfico, todo junto. Tem tiroteio e a gente deve se esconder para não ficar na área de fogo”¹.

Violência e tiroteios, que obrigam-na a esconder-se para evitar as balas perdidas, tornaram-se o cotidiano neste bairro. Ela, também, não se qualifica de marginal ou excluída. Ela estuda na universidade particular (UNIVERSO) e deseja trabalhar como educadora em atividades artísticas, para “ajudar a comunidade”², o que mostra a sua capacidade de demarcação dos mais pobres e a sua auto-definição como tendo (ou construindo através do estudo) competências particulares podendo ajudar os outros.

Quanto a Luciano, que mora no Fonseca, bairro de Niterói com espaços muito variados – da favela às casas espaçosas e bem equipadas, passando por prédios de dez andares guardados por porteiros – ele até fala que as desigualdades não se refletem somente na heterogeneidade destes espaços, mas existem dentro de uma área de moradias aparentemente homogêneas:

“Moro no Fonseca, sempre morei aí, desde 25 anos. Minha vida sempre foi lá, conheço todo mundo ali... Gosto do bairro, apesar de saber que existe um déficit muito grande de qualidade de vida em relação a quem vive por exemplo em Icaraí, que tem o IPTU mais caro ou o segundo mais caro de Niterói... Área de lazer, a gente só tem o Horto... Acaba até sendo seletivo entre as pessoas que moram no Fonseca, existe uma diferença entre a cidade, entre a Zona Sul e a Zona Norte, existe uma diferença entre as pessoas que moram nesses lugares, porque minha condição de vida é melhor do que muitas pessoas, assim, têm gente perto da minha casa que passam fome. Então é uma disparidade enorme... Entre os vizinhos, tem que têm oportunidade de comprar um carro zero quilômetro, e têm outros que passam fome. Acho que é por causa também da política social do Rio... São muitos problemas...”³

Estes exemplos, além de mostrar a variedade dos espaços, permitem também tomar conta da diversidade social dos moradores das periferias em geral e dos ritmistas da bateria da Viradouro em particular, população considerada demasiado homogênea.

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ Entrevista com Luciano, *op. cit.*

Os entrevistados apresentam também uma diversidade quanto aos seus percursos educativos e profissionais, ou a suas perspectivas profissionais. Pode-se observar o manutenção de formas de discriminação, e de exclusão, em graus mais ou menos intensos. Por isso pode-se indagar o papel da escola de samba neste contexto.

II. Frente a perspectivas profissionais “engarrafadas”/”entupidas”: a escola de samba como alternativa?

A) A capacidade a moderar a sua prática: a escola de samba percebida como um vício

Wanderley e Luciano estão entre os raros ritmistas a ter acesso à universidade pública. Ambos tiveram uma educação primária e secundária na escola pública, comprometendo assim suas chances de ingressar na universidade federal. Passar no concurso não foi fácil; cada um deles precisou de quatro anos. Wanderley se preparou de forma autodidata enquanto Luciano se beneficiou, graças ao investimento de seus pais, de um curso preparatório particular. Ele ressalta, inclusive, o papel da escolha de um curso pouco concorrido – neste caso, a história – no seu sucesso ao vestibular. Da mesma forma, o sonho de Wanderley é ser médico. A medicina sendo uma carreira extremamente concorrida, depois de tentar quatro anos sem sucesso, optou, como alternativa, pelo curso de biologia, no qual ele foi admitido.

Ambos têm um discurso de distanciamento com a escola de samba, notadamente enfatizando o caráter de mero lazer que ela tem para eles. Todavia, descrevem esta atividade como uma adicção, com a qual eles devem lidar para realizar os seus projetos profissionais. Este aspecto é mais forte com Wanderley, pois ele vivenciou um período de sua adolescência dedicado exclusivamente à escola de samba; além disso, a sua (breve) aproximação com a igreja evangélica¹ pode reforçar o uso da metáfora da escola

¹ Um ano, segundo outras fontes. Essa informação apareceu em duas conversas independentes (e de grupos de sociabilidades diferentes) uma da outra, e sem pergunta minha. Wanderley não mencionou esse aspecto da sua vida, sabendo provavelmente do meu ceticismo quanto às religiões em geral (ceticismo compartilhado, geralmente, pelos europeus que ele conhece).

de samba como uma droga assim como do campo lexical da moral para expressar esse momento da sua vida.

“Um ano ficou muito forte para mim, gravado em minha cabeça. Porque em alguns momentos eu pensei em sair, em abandonar o samba, porque eu comecei a ficar fanático. Porque se você gosta muito, se você mergulha muito, se você se entrega muito, você acaba ficando um pouco alienado. E eu... Essa necessidade, eu acho que como se fosse uma religião, é uma energia muito forte pra mim... Eu mergulhei de tal forma que eu fiquei um pouco perturbado. Eu queria desfilar *todas* [insiste] as escolas o *mesmo* [insiste] ano... [risos] Teve vários anos em que eu desfilei em oito, nove escolas [risos] oito, nove, tá! Mangueira, Mocidade, Estácio, Tijuca, Viradouro, Porto da Pedra, escolas do grupo especial, escolas do grupo de acesso, eu freqüentava *todas* [insiste] os ensaios. Aí o que aconteceu na minha vida? Eu sempre tive outros ideais! O samba pra mim nunca foi uma busca de profissão como pra muitos. Muitos têm o sonho de ser o mestre de bateria, muitos têm o sonho de ser o diretor de bateria, muitos querem crescer financeiramente dentro dessa bateria, eu não. Aquilo ali sempre foi uma diversão pra mim. Um estímulo. E eu acabei deixando de fazer minhas coisas pessoais, porque você sabe que a gente deixa de fazer, num momento em que não podia deixar de fazer, porque era um momento sério de provas pra entrar na universidade, e eu acabei que minha vida ficou um pouco conturbada, esse período de adolescente. Você tá namorando, conhecendo meninas, saindo, conhecendo outras pessoas, beber não. (...) Então eu fiquei um pouco fanático, eu não estudava mais, perdi o foco do estudo, só ficava samba samba samba, e nosso sistema tem vestibular, não como o seu em que os alunos que têm notas boas ingressam diretamente na universidade, independente de eu ter tido notas boas na escola, eu fiquei quatro anos pra entrar na universidade. Não passava nos exames, não estudava como eu estudava porque parecia que a minha prioridade era o samba, e não era a escola, e você sabe que têm muitas pessoas assim, que já não teria a prioridade pela escola antes, e depois que entra pro samba... não consegue voltar.”¹

Considera que se ele conseguiu se dedicar novamente ao estudo, foi graças à sua “força de vontade”, segundo seus próprios termos, aos seus esforços pessoais para lutar contra a adicção. Ele descreve a readaptação à vida estudiosa como uma verdadeira cura de desintoxicação; a escola de samba, que analisamos anteriormente como lugar de disciplina, tornando-se neste contexto o fator impeditivo da disciplina legítima (escolar e estudiosa) necessária para passar no vestibular.

“Então eu tinha que decidir. Olha, não têm mais condições de eu continuar a desfilar em dez escolas, em nove escolas. Eu reduzi porque minha prioridade é e era a universidade. Então eu consegui reduzir, senti falta no início porque isso se tornou um vício... Eu chorava no início, não conseguia dormir, meu relógio biológico já estava completamente virado com essa coisa de ensaio e de dormir tarde... Fiquei completamente sem *disciplina* [insiste], não conseguia acordar às sete da manhã, sabe por que, porque eu deitava às sete da manhã, minha vida ficou

¹ Entrevista com Wanderley, *op. cit.*

maluca [insiste], mas eu tive força de vontade e eu consegui. Consegui organizar tudo, hoje você sabe que eu só desfilo na Tijuca por opção.”¹

Uma das conversas em que apareceu a confirmação da passagem de Wanderley pela igreja evangélica também revela a idéia do samba como droga, só que de uma forma positiva. Em outros termos, trata-se da idéia segundo a qual quando o samba “entra numa pessoa”, esta não consegue mais se desfazer dessa prática e dessa cultura. É o samba como cultura indelével que aqui é expresso.

O samba e a igreja evangélica. Casos de “vitória” do samba.
Extratos de notas etnográficas

“Terça-feira, 14 de outubro de 2008

Depois do ensaio, Lúcia conversa com Daniel a propósito de outro menino que deixou de freqüentar a escola de samba porque se tornou evangélico. Daniel fala que não é mais evangélico, e ambos ficam rindo, provavelmente, como é o meu caso ao menos, sobre o fato de ser evangélico e deixar de ser em pouco tempo, sobre a versatilidade do pertencimento a esta religião. “Temos que trazê-lo de volta pra cá, né?”, pergunta Lúcia a Daniel, o qual responde rindo: “Calma, daqui a pouco vai dar sim. Ele já deixou a igreja, já é um passo!” Lúcia afirma que ele vai voltar: “não se larga o samba tão facilmente assim”. Ela evoca o Wanderley que foi evangélico durante um ano, que não agüentou e voltou ao samba: “Ele estava aqui [na Viradouro] o tempo todo, foi evangélico durante um ano e depois voltou. Aí foi diretor na Cubango, e tudo mais”. Verifico com a Lúcia que se trata bem do Wanderley que eu conheço. É sim”.

Quanto ao Luciano, ele expressa também dificuldades que encontra para conciliar escola de samba – que qualifica de “cachaça” – e estudos superiores e, considera a possibilidade, talvez, de abandonar esse lazer.

“Aprendi a tocar sozinho vendo desfile, aí quando aparece a bateria, eu ficava vendo tamborim, via qual era o movimento, qual era o som, pra poder fazer igual. Aí freqüentando, vendo... Foi assim que eu entrei... Nessa cachaça! [risos] Que tô tentando largar né! Acho que o ano que vem já não desfilo mais, que tô cansado também... Apesar de ser legal, é muito cansativo, cara, pra gente que estuda, é horrível! Sai da faculdade às 9 horas pra ir pra Viradouro... cansado! Sabe, então, é um pouco, hoje tá um pouco cansativo.”²

¹ *Idem.*

² Entrevista com Luciano, *op. cit.* Até hoje, ele não conseguiu “largar essa cachaça”: ele desfilou no carnaval 2009 e já apareceu a alguns ensaios da Viradouro depois do carnaval 2009.

Ao contrário de muitos ritmistas da sua experiência, ele não participa dos shows remunerados, o que explica pela sua escolha de considerar a escola de samba um mero lazer, e de não ver nela perspectivas de profissionalização.

“Você participa de grupos de show?”

Não. Fiz alguns shows, os que eu considero mais importantes, como a apresentação da Viradouro no Rock em Rio, em 2001... Mas de lá pra cá, não fiz porque têm as pessoas que participam mais do dia a dia da escola, da bateria, que estão sempre nos ensaios, essas pessoas acabam se juntando e formando um grupo. (...) O dia a dia acaba selecionando, e eu nunca fui de pautar minha vida a partir do samba, sempre foi como um lazer, uma coisa assim, de hobby, mas não como vida profissional... Acaba sendo muito limitado e muitíssimo seletivo, esse ramo de música. Então pra mim nunca fez muita diferença participar ou não.”¹

No seu discurso, ele quer distinguir-se dos outros, os que vêm na escola de samba uma alternativa profissional:

“Eu trocaria jamais minha vida como algumas pessoas fazem, não sei se você já percebeu isso, as pessoas acabam trocando a vida... Não conseguem discernir o que que é a vida, dentro e fora do samba... As pessoas ficam muito emboladas e acaba gerando uma porrada de problemas na vida das pessoas”.²

Assim, o sucesso universitário de Wanderley e Luciano seria o fruto de uma boa gestão de um lazer que arrisca invadir o tempo a consagrar no estudo e à mobilização das capacidades necessárias para conseguir uma disciplina legítima – a que permite a competência universitária, isto é a concentração, um ritmo de vida regular, a autodisciplina para ler e escrever, etc. Esta mobilização parece ser o resultado de uma socialização mais ou menos intensa com as classes médias e altas, e da assimilação de seus valores. Esta socialização influi certamente no processo de diferenciação, nos discursos e nas práticas dos dois meninos, da população de seus bairros assim como dos outros ritmistas da escola de samba.

¹ *Idem.*

² *Idem.*

B) A profissionalização dentro da escola de samba: um bem raro e precário

A descoberta da escola de samba por um novato pode ser vivenciada como o aparecimento repentino de oportunidades novas, entre outros no domínio profissional. Alguns cargos prestigiosos, midiáticos e extremamente bem pagos dão a impressão de uma possibilidade de ascensão social rápida, sem passar pelos caminhos clássicos da elite carioca – nos quais os estudos na universidade pública são fundamentais –, para pessoas que, em certos casos, tiveram pouca instrução. A escola de samba “adquire”¹ a preço de ouro intérpretes, carnavalescos, mestres de bateria, como os clubes de futebol compram seus jogadores – com a itinerância por consequência. Os titulares destes cargos não têm, portanto, um vínculo peculiar com a escola de samba que os empregam, fora o contrato e o salário. Uma melhor oferta proposta por outra escola tem por efeito imediato a partida destes para o próximo carnaval – ou a próxima temporada, se continuarmos a metáfora esportiva. Este vocabulário é também revelador das condições de trabalho (“normalmente” adquire-se um objeto, não uma pessoa, que, portanto, pode ser descartável e intercambiável), por exemplo, dos carnavalescos, como o mostra Maria-Laura Cavalcanti: sofrendo sobretudo a informalidade do trabalho, uma das questões em jogo é a formação de um verdadeiro mercado de trabalho:

“Profissional é aqui também a bandeira de uma luta, mais ou menos explícita, pelo estabelecimento de um mercado de direitos e deveres no carnaval. A Associação de Carnavalescos (...) tentava promover a consciência dessa necessidade por parte dos carnavalescos. Ela esbarrava contudo um paradoxo: a extraordinária centralização de funções que caracteriza o atual tipo-ideal do carnavalesco associa-se justamente à extrema informalidade do mercado relativamente restrito das grandes escolas de samba.”²

Se olharmos de mais perto o organograma da Viradouro, pode-se reparar que os cargos mais prestigiosos, fora os que têm a ver com música, não são ocupados por pessoas de origem popular, mas por representantes de classe média, os percursos dos quais sendo descritos no site oficial da escola para legitimar suas presenças na escola, e suas chegadas, sempre por acaso, no mundo das escolas de samba. Se o presidente da escola é eleito, ele tem um poder de nomeação sobre os outros cargos. Quando desce

¹ Termo empregado no site oficial da Viradouro.

² Maria-Laura Cavalcanti, *op. cit.*, p.71.

no organograma, podem-se ver pessoas das comunidades niteroienses, mas não há informação sobre um eventual salário.

Os cargos profissionais são limitados, ainda mais se forem restritos ao campo da música. Entretanto, a imagem do mestre de bateria, reforçada pelo fato de que ele é próximo socialmente dos ritmistas, e o sonho de uma ascensão social rápida parecem seduzir numerosos ritmistas.

Alias, se os salários são atrativos, quem detém um cargo prestigioso numa escola pode ser demitido a cada ano. Falando do Mestre Ciça, embora ele tenha uma longevidade grande na Viradouro (dez anos), Wanderley enfatiza que sua posição pode reverter-se repentinamente, como aconteceu no caso de Marcinho, antigo mestre de bateria da Porto da Pedra. Assim falando, Wanderley justifica a sua escolha de passar pelos caminhos traçados da ascensão social via a universidade pública – escolha às vezes dificilmente entendida pelos seus familiares, em que o seu estudo está demorando ao ver deles – e considera que não é profissão a de mestre de bateria.

“Ciça, tem profissão? Não!

É mestre.

Não. É mestre. Perdeu a Viradouro, acabou!

Igual o Marcinho.

Marcinho! Sabe onde ele tá trabalhando? Ali em Icaraí como porteiro de prédio. Porteiro de prédio. Show, ele ganha 30-40 reais. Ele faz, com esse grupo com o que a gente toca, *O Batuque do Samba*. O mestre de bateria, que antes era esnobe, que antes era arrogante, que antes tinha carrão, que antes desbancava mulheres, e hoje tá tentando ganhar 30 reais... Estudou? Não.”¹

A limitação das possibilidades de reconversão é a particularidade e a fraqueza dos músicos profissionalizados na escola de samba, que não têm outra qualificação. Por exemplos, os carnavalescos têm, na maior parte do tempo, diplomas acadêmicos, e podem assim reconverter-se facilmente. A escola de samba pode ser um parêntese em suas vidas sem que essa reconversão seja demasiada dolorosa. No caso dos músicos, e mais ainda do mestre de bateria, pelo qual o único espaço profissional possível é a escola de samba, se não conseguirem um cargo em outra escola em caso de demissão, eles são quase que condenados aos empregos subalternos e mal pagos.

¹ Entrevista com Wanderley, *op. cit.*

A proximidade com o mestre de bateria e os diferentes diretores parece pesar nos projetos pessoais dos ritmistas. A maioria dentre dos diretores têm um percurso nas escolas de samba, e moram (ou moravam) em bairros populares similares aos dos membros lambda. Eles mesmos eram membros lambda, e conseguiram a subir passo a passo a escala da hierarquia em alguma bateria, até serem reconhecidos como mestres de bateria. Os ritmistas podem então facilmente reconhecer-se nessas pessoas que se profissionalizaram no samba, e esperar/sonhar realizar um percurso semelhante.

C) A escola de samba como “bico”: um paliativo

Além de Wanderley, Pedro, Cláudio e Dorival parecem viver a escola de samba não como uma perspectiva profissional séria, mas como um aporte paliativo às suas atividades profissionais respectivas, cuja semelhança é a precariedade e o baixo salário.

Já evocamos as tensões existentes entre o estatuto profissional da direção e o estatuto amador dos ritmistas. Entretanto, estas são mais complexas em razão da prática de shows remunerados pelos ritmistas amadores.

Com efeito, existem grupos de shows internos a cada escola, de umas vinte pessoas, cuja participação é remunerada. Esses grupos são reservados à “elite” da bateria – também há grupos externos às escolas. Eles constituem uma oportunidade não somente em termos de ajuda financeira (de uns 30 a 200 reais por representação e por pessoa), mas também para viajar – no Brasil e no estrangeiro. Todavia, esta oportunidade é pontual, irregular e incerta, além da anulação de shows e viagens ser possível, e não podem, portanto, constituir uma fonte de renda com a qual os ritmistas possam contar. Em outras palavras, a existência desses grupos de show não constitui uma oportunidade em termos de mudança do modo de vida: particularmente, os membros dos grupos de show continuam trabalhando fora do âmbito da escola de samba. Alias, é pouco provável que esses grupos constituam a razão para a qual os ritmistas participam da escola de samba, dado o seu acesso restrito e confidencial (as solicitações para participar ao grupo de show se fazem individualmente e segundo as

comandas do mestre; uma participação não significa que o ritmista vá ser novamente chamado).

Entretanto, a existência destes grupos influi certamente nas relações interpessoais entre ritmistas, assim como entre eles e a direção da bateria. Por isso, não pode ser ignorada e permite afinar a noção de hierarquia dentro da bateria, entre os membros lambda submetidos à disciplina e ao voluntariado, e os cujo valor para o mestre é tão importante (experiência e qualidade musical) que eles podem, sem arriscar a exclusão da bateria e do desfile, ter um comportamento mais livre, notadamente no tocante à assiduidade aos ensaios, e participar a atividades mais ou menos remuneradas, que podem ser não negligenciáveis em seus orçamentos pessoais.

Alias a percepção da questão material leva a graduar a etiqueta “situação material precária” dos ritmistas, não para falar que suas condições de vida são confortáveis, mas em referência ao próprio jeito de considerá-las. Ao analisar essas percepções, a questão da moralidade parece também ligada, numa idéia de “responsabilidade financeira” apesar das dificuldades vivenciadas.

A percepção de Pedro da sua situação é variável segundo os contextos nos quais ele a formula, mas tem sua lógica em torno desta idéia de responsabilidade. A primeira anedota que me levou a pensar sobre essa questão aconteceu na cantina da UFF, onde estávamos instalados: quando chegou um grupo de estudantes de segundo grau, vindos para buscar o formulário de isenção do valor de inscrição ao vestibular, Pedro teve uma reação por mim inesperada:

“Dá pra ver na cara deles que ninguém precisa! Vão botar um monte de besteira no papel e vão conseguir a isenção. Mesmo minha ex-namorada [que veio também buscar o formulário] não precisa! Ela é filha única, ela tem o papai e a mamãe. A taxa é de 90 reais, ela consegue fácil. Eu pagaria inteira. Eu conseguiria fácil a isenção, somos seis filhos, e também pelo local onde moro. Mas eu pagaria inteira. Bom, também eu trabalho...”¹

Esse tipo de reação alterna com considerações sobre o custo elevado da vida, e afirmações tais como “a vida no Brasil é difícil”. Parece que, para Pedro, trate-se de uma reivindicação à participação às taxas da universidade como instituição pública ao serviço da população, de uma recusa de ser estigmatizado pela localização da sua

¹ Conversa informal com Pedro, dia 15 de maio de 2008.

moradia. Com efeito, se nesta situação, o estatuto excepcional corresponde a uma vantagem (não pagar a taxa de inscrição), em outros contextos pode ser explorado para justificar ações repressivas tais como as intervenções policiais freqüentes nas favelas (inclusive o bairro dele). Em outras palavras, trata-se, para ele, de ser considerado como cidadão pleno frente aos direitos fundamentais proclamados na Constituição federal do Brasil, o que tem como corolário o cumprimento de obrigações que ele acha justificadas.

Alias Pedro parece reprovar práticas comuns de contorno da regra para evitar pagar, ainda mais se ele considera que a pessoa pode pagar. Ele até pensa que se a pessoa tem condições de pagar, mesmo que ela caiba nos critérios administrativos de isenção, deve pagar.

Uma semana depois da anedota, o discurso que ele teve na sua casa leva a relativizar as suas considerações que ele expressou no âmbito da faculdade pública. Ele teve um discurso que parece mais realista em relação a sua situação financeira falando, por exemplo, que “nunca foi tão brabo”. A reação dele na cantina da faculdade parece então ligada, por parte ao menos, ao contexto caracterizado por um lugar e pessoas que ele freqüenta pouco. No entanto, ele afirma regularmente que ele assume todas as suas responsabilidades financeiras, sem pedir ajuda para ninguém, coisa que ele se recusa a fazer mesmo em caso de dificuldade.

Na conversa que tivemos na cantina da faculdade, Pedro abordou o assunto dos estudos sem que eu lhe fizesse perguntas a esse propósito. Ele me explica que não teve uma experiência escolar muito positiva, e não tentou ingressar na faculdade – pública ou particular. Ele parou de estudar no fim do segundo grau, em 2002, e fala que “não sinto [sente] saudades de estudar”, já que ele “sempre preferi[u] trabalhar do que estudar”. Ele trabalha desde os onze anos de idade, e ao listar de empregos que já teve, mostra que quase só se trata de empregos subalternos. Hoje recepcionista no hospital, ele queria voltar ao seu trabalho precedente, quando explorava a lanchonete familiar como independente. Mesmo que exigindo muito trabalho, ele era o seu próprio patrão, abria e fechava a lanchonete segundo seus critérios, e a atividade era socialmente gratificante. Ganhava uns 900 reais por mês, o que permitia economizar todo mês – economias que ele gastou inteiramente o ano passado para comprar os remédios da sua avó que estava doente. Foi obrigado a fechar a lanchonete por causa de ameaças de um traficante de

drogas – voltaremos nesse assunto mais tarde. Desde então, sofrendo um tempo parcial forçado, ele ganha cerca de 500 reais por mês com os quais deve sustentar o seu filho, que tem três anos. Em particular, ele paga uma pensão para a mãe do filho, uma escola e um plano de saúde, afirmando que “tudo que eu não tive, meu filho terá”, mostrando assim uma vontade de ascensão social para o filho.

Neste contexto, os shows de bateria são bem vindos, mas não passam de um paliativo. Na época destas conversas, ele foi chamado para ser diretor de peso no Cubango, mas como as modalidades financeiras não tinham sido esclarecidas, ele não aceitou o compromisso. Para resumir, se ele evoca a necessidade de achar um emprego de pleno tempo, ele não considera a escola de samba como uma alternativa plausível.

A escola de samba pode oferecer outros tipos de empregos paliativos do que os grupos de show. Para os que têm o mínimo de competências em artesanato, ou que desejam aprender as técnicas de confecção das fantasias e dos carros alegóricos, o período pré-carnavalesco é sinônimo de oportunidade de trabalho no barracão da escola. Pagos com um salário mínimo, estes empregos não constituem uma alternativa interessante a outro emprego, notadamente devido ao tempo consagrado. Além disso, são empregos sazonais.

Cláudio acumulou muita experiência em artesanato de carnaval e quase cada ano, ele entra numa equipe de confecção, mais por amor pela escola do que pelo ganho financeiro – nos 600 reais recebidos, ele gasta 200 em passagens de ônibus para ir ao barracão que fica no Rio, na Cidade do Samba. Isso significa para ele uma segunda jornada de trabalho, e também trabalhar nos fins de semana, depois do seu emprego como operador de raios-X numa clínica particular – além dos ensaios. Cláudio e sua mulher confirmam que a indenização acordada às boas vontades para participar da confecção não vale o trabalho realizado e o tempo consagrado para esta tarefa.

“Quando você ajuda a fazer as fantasias, os carros, ele te dão um salário?”

Você recebe uma quantia por semana estipulada pelo presidente, você recebe toda sexta-feira. Em termos de horas extras, é de acordo com a necessidade. A escola dá o almoço. Se for trabalhar até mais tarde, ela dá a janta também... e só. (...) Quem ganha bem, bem, bem mesmo é o carnavalesco, quem ganha bem é o ferreiro, é o pessoal da fibra, no caso, o assistente do carnavalesco, que faz o

desenvolvimento dos carros alegóricos. Mas pelos auxiliares como eu, é um salário mínimo”.¹

Quando se toma conta da precariedade profissional na qual está Cláudio, estas competências em confecção, e a oportunidade quase certa de fazer parte das equipes, devidos aos anos passados na escola e a sua experiência, constituem uma margem de segurança no caso em que ele estivesse desempregado. Cláudio recebe um salário muito baixo, e do trabalho informal forçado, sendo assim privado de qualquer direito à aposentadoria ou à pensão em caso de problema de saúde. Ele ganha 500 reais por mês, dos quais 240 são gastos em passagens de ônibus. A clínica fica no Rio, obrigando-o assim a pegar dois ônibus para ir e dois para voltar – o ônibus intermunicipal entre Rio e Niterói é muito mais caro.

A situação de Cláudio não é uma exceção, mas parece paradigmática das evoluções das condições de vida das populações das periferias cariocas. Camille Goirand ressalta o aumento da precariedade desde a democratização do regime nos anos 1980, tendência que parece confirmar-se nos casos dos entrevistados.

“Si la proportion de pauvres est restée stable dans les années 1980 dans la majorité des métropoles brésiliennes, c’est en raison d’une baisse de la fécondité, de la chute des migrations vers ces villes et de l’augmentation du nombre de personnes actives par foyer. Le maintien du revenu n’a donc été possible qu’au prix d’une dégradation des conditions de vie, puisque les femmes et les adolescents ont dû entrer sur le marché du travail, le plus souvent en situation de précarité. En effet, l’emploi informel concerne une partie importante des pauvres, ainsi privés de couverture sociale et percevant des revenus irréguliers et inférieurs à ceux du secteur formel. La pauvreté s’accompagne donc de revenus précaires, d’un accès limité aux services publics, de mauvaises conditions sanitaires et d’un habitat à la périphérie qui implique soit de longues heures de transport quotidien, soit une incapacité financière à se rendre tous les jours dans les zones d’emploi”.²

Cláudio e sua família parecem viver plenamente estas evoluções descritas por Camille Goirand. Com efeito, eles (no momento da entrevista) estavam atravessando um momento difícil, pois desde vários meses, somente Cláudio tinha a possibilidade de trabalhar, ganhando assim 260 reais por mês – limpos de custo de transporte coletivo – para quatro pessoas. Utilizados para pagar contas, essa quantia não era suficiente para comprar comida. Maria, a sua mulher, fazia um curso de enfermagem pago e não estava

¹ Entrevista com Cláudio, *op. cit.*

² Camille Goirand, *op. cit.*, p. 57.

disponível para trabalhar. Além disso, o filho deles tivera um grave acidente de moto: após várias semanas no hospital, e vários meses de convalescência no domicílio familiar, estava começando a andar normalmente. A filha estava procurando um emprego, sem sucesso – ela começara um estágio numa agência de viagens quando surgiu a crise aérea no Brasil. Sem nenhuma experiência profissional e sem diploma, não achara outra oportunidade desde então.

O fato de que um só membro da família trabalhando não baste para sustentá-la, em suas necessidades mais elementares, faz com que toda interrupção de trabalho seja problemática, ainda mais porque, na maior parte dos casos, Cláudio e o seu filho sofrem o trabalho informal. Assim, Maria explicava-me que o seu filho trabalha desde onze anos de idade – hoje ele tem uns vinte anos – mas só tem seis meses de carteira assinada. O seu acidente, portanto, não foi coberto, e a sua interrupção prolongada de trabalho não foi indenizada. Tudo isso vem ilustrar a constatação de Camille Goirand:

“La satisfaction des nécessités de base, alimentaires entre autres, devient de plus en plus aléatoire”.¹

Maria arranjava, como ela podia, comida com os vizinhos e os amigos, notadamente trocando serviços de pedreira, costureira, consertadora de eletrodomésticos por alimentos. Apesar disso, não bastava para comer corretamente, e Maria contou que o seu marido só podia comer uma vez por dia, já que ele não podia pagar um almoço no Rio de Janeiro, e que em casa não havia de se comer. Facilmente dá para entender a reação virulenta de Maria:

“Dizem que tem que trabalhar, trabalhar pra quê, trabalhar pra trabalhar? Não ganha nada de qualquer forma!”²

Nesta situação, a ajuda que constitui um emprego sazonal na escola de samba não é inoportuna, ainda mais porque se trata de uma atividade gratificante, apreciada por Cláudio.

“Hoje, eu tenho um conhecimento vasto sobre o carnaval, eu tenho uma visão do carnaval que muita gente talvez nem sonha. Porque eu não fui só um ritmista dentro da escola. Eu já fiz fantasias, desenvolvi enredo, já trabalhei em decoração de carro alegórico... Então eu fui me profissionalizando, embora não seja uma profissão reconhecida. Sabe. Mas é uma profissão, vamos dizer, é um subterfúgio, no caso, se a pessoa fica desempregada, na época de carnaval, pá, a pessoa entra. Basta você saber fazer. Se você souber fazer, beleza pura. Como o ano passado, eu

¹ *Idem*, p. 58.

² Conversa informal com Maria, que aconteceu logo depois da entrevista com Cláudio.

trabalhei, eu desenvolvi o carnaval todo, protótipo por protótipo, fantasia por fantasia, até o final. Então foi o resultado na Avenida.”¹

Todavia, se ele tem um emprego, ele não o abandona para consagrar-se inteiramente aos ateliês da escola, prática que tem uma função de paliativo para renda insuficiente, e que ele deixa de fazer a partir do momento em que não constitui mais um prazer. Assim, na temporada do carnaval 2009, Cláudio, que como todo ano começara a trabalhar no barracão, o deixou depois de algumas semanas, porque o ambiente (muita competição entre as pessoas) não estava agradando-o.

“Você tem outra profissão?”

Eu tenho outra profissão. Eu sou formado em técnico e contabilidade, mas não exerço a profissão. Eu trabalho de operador de câmera escura, no caso é raios-X, radiologia. E quando começa esse movimento de carnaval, vejo se dá pra associar os dois. Dando pra associar os dois, eu continuo trabalhando e fazendo o carnaval também.

“E se não der pra associar os dois?”

Então eu fico fora do carnaval. Eu fico doente, porque eu gosto”.²

Assim, é a irregularidade que caracteriza a renda da família. Com efeito, os aportes da atividade de confecção para o carnaval podem ser importantes, como é o caso quando Maria toma a responsabilidade da realização das fantasias de uma ala inteira. Um aumento brutal da renda é então imediatamente reinvestido no equipamento da sua casa, cujos tamanho e arrumação não deixam supor que a família não tem como se alimentar. Entretanto, Maria não quer mais fazer este tipo de trabalho, pois nada sendo esclarecido por contrato escrito, ela realizou as fantasias e não foi paga. Um ano, uma escola deixou de pagar para ela 3000 reais, e outro ano, outra escola deixou de pagar 4000 reais, aos quais devem adicionar-se o gasto que ela teve em compra de material³. No mesmo sentido, a sua formação para tornar-se enfermeira mostra a sua vontade de obter um emprego estável, mais bem pago e declarado.

¹ Entrevista com Cláudio, *op. cit.*

² *Idem.*

³ A informalidade é um problema sério pelos trabalhadores do carnaval, qualquer que seja o tipo de trabalho. Já evocamos o caso dos carnavalescos, e a falha no pagamento depois do trabalho feito não é o caso específico de Maria. Com efeito, um dos poucos artesões especialistas em escultura de isopor (a raridade e o caráter indispensável da profissão no carnaval fazendo que seus trabalhos rendassem bom dinheiro) até hoje não recebeu o pagamento de 15 000 reais para um trabalho realizado há dois anos numa grande escola de samba do Rio de Janeiro. A situação se repetiu com outra escola de outra cidade esse ano, o que fez com que esse artesão tenha resolvido sair do carnaval.

A escola de samba é antes de tudo, para Cláudio, uma paixão, paixão que pode ter uma função de completar a sua renda que, segundo os períodos, são simbólicos ou essenciais em seu orçamento.

D) O papel da escola de samba na orientação profissional: uma inversão de estigma.

Ao contrário dos exemplos precedentes, Dorival considera a música uma possibilidade séria para o seu futuro profissional, mas fora da escola de samba. Essa escolha de orientação vem da socialização com a escola de samba, que corresponde à sua socialização inicial com a música. Fazendo doravante parte da elite da bateria da Viradouro – entre outras –, ele multiplicou suas atividades musicais e de animação para tentar viver disso, notadamente por causa da impossibilidade de contar com uma renda regular no âmbito da escola de samba. Na verdade, ele tenta de construir um universo profissional na música e no rádio que permite sustentar-se, mas visto o estado embrionário do projeto, ele não se considera músico profissional:

“Você trabalha com música?”

Não... Faço... vários showzinhos de bateria, um diretor da Viradouro me convidou, falando que ia dar um trocadinho... Achava aquilo maneiro. Pra viver de samba mesmo... Tô vivendo assim ganhando um dinheirinho, fazendo show nas festas... Aí um amigo meu montou uma bateria de show mesmo... Aí outro amigo montou outro grupo, que é o Bloco do Vigário, que eu faço parte, que me dá um trocado, mas não vou dizer que vivo dele não. Me dá um trocado que me ajuda no sustento da minha pessoa, porque eu consumo muito, então ajuda muito, mas não é muito como eu preciso, como eu necessito. Mas é porque consumo muito mesmo. Mas também sou DJ, locutor, às vezes produtor. Produzo músicas, de baile funk, e componho, componho muitas coisas, samba, samba enredo, pagode, funk, só que componho, e não passo pra ninguém, não gravo, não registro... Todo cagado, né! [risos].”¹

Ele mora na casa dos seus pais e não tem condições de estabelecer só. Ele mostra um pouco de arrependimento ter parado de estudar no fim do segundo grau – decisão que ele atribui explicitamente à sua participação à escola de samba – e valoriza a via

¹ Entrevista com Dorival, em sua casa, numa favela do Fonseca que fica por debaixo de um viaduto, dia 9 de junho de 2008.

clássica e legítima da ascensão social pela universidade. Ele queria integrar um curso de comunicação numa universidade particular, mas nada se concretizou até hoje.

“[Em] 98. Eu estava em casa assistindo [o desfile]. Porque um amigo meu não veio comigo, nos ensaios, eu falava vamos, cara! – não! Tudo bem que hoje ele é formado em geografia, e eu não. E consegui entrar na faculdade! [silêncio] ah... [silêncio] ... [muito rápido] tudo bem. Vivo de música. Que no Brasil não é muito reconhecido.”¹

“Mas eu tenho vontade de fazer comunicação, porque eu faço... Vou voltar a fazer agora, mas, gosto de fazer locução em rádio, é meu hobby. Meu trabalho é tocar como músico ou como DJ (...). Se fizer um programa de dez anos no rádio, claro eu vou, eu gosto de locução... (...) Sou animado pra fazer um programa. A faculdade me deu vontade de fazer, um dia, talvez, mas não posso esperar muito não. Já tô com 28 já, daqui a pouco tô fazendo a faculdade só pra fazer.”²

Para Dorival, a escola de samba permite “arranjar um trocado”, mas não constitui uma alternativa profissional concreta. No entanto, é a escola de samba que está, mesmo que parcialmente, na origem das suas escolhas de orientação. Reuniu-se com outros membros da Viradouro, para os quais a música tem importância profissional – dentre dos quais Thaís, cujo caso abordaremos mais adiante – para fundar uma banda chamada *Bloco do Vigário*, cujo objetivo é uma atividade permitindo remunerar os seus membros. As atividades dos membros do bloco e, portanto, de Dorival, além dos shows em diversas boates, festivais, etc., contam com oficinas de percussão, pagas e destinadas às pessoas dos bairros nobres de Niterói, desejando iniciar-se às percussões brasileiras.

Dividindo minhas impressões com Dorival sobre um grupo na moda, que eu considero, para resumir, como “ricos que gostam do samba popular, mas não ousam chegar até as escolas de samba no subúrbio”, ele mesmo fez a aproximação com a sua banda, enfatizando que nenhum aluno botara o pé na Viradouro³, que nem fica longe do local de ensaio do bloco. Este local fica no centro de Niterói, espaço neutro e misto, freqüentado por populações de origens muito diversas, enquanto a quadra da Viradouro fica num bairro popular periférico das atividades econômicas da cidade – embora seja

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ Na época da entrevista (maio de 2008). Na temporada de carnaval que seguira, alguns foram “puxados” para participar dos ensaios da Viradouro. Frequentaram os ensaios com bastante assiduidade, e uma menina conseguiu desfilar tocando chocalho. No entanto, isso não significa uma concorrência às oficinas pagas, já que na escola de samba não há oficinas. Além disso, parece que representou uma experiência pontual do que a assimilação a uma prática duradoura para os alunos do bloco, que até hoje não voltaram aos ensaios da Viradouro.

rápido chegar do centro de Niterói até a quadra. Trata-se essencialmente então de barreiras espaciais, já que os alunos interessam-se na prática de percussões.

Oriundos quase que exclusivamente da bateria da Viradouro, morando na maioria dos casos em bairros periféricos e pobres, os professores do bloco entenderam e aproveitam as barreiras sociais que fazem com que nenhum dos alunos do bloco teria a idéia de ir num ensaio da Viradouro para aprender a tocar, permitindo assim a criação de uma fonte de renda.

Assim, a escola de samba parece como uma oportunidade permitindo o desenvolvimento de competências específicas no domínio da música popular – não somente no plano técnico, como em termo de prestígio – em jovens estruturalmente privados de perspectivas profissionais gratificantes nos circuitos clássicos. Estas competências podem ser úteis no desenvolvimento de atividades profissionais exteriores à escola, no âmbito de uma inversão de estigma.

Esta inversão opera particularmente no caso de Thaís, 22 anos, muito implicada com a escola de samba, que também descobriu a música através da socialização com a escola de samba, e que deseja profissionalizar-se como carnavalesca.

E) Escola de samba e formação profissional, uma perspectiva de promoção social?

Ela tem por objetivo, portanto, o cargo mais alto existente nas escolas de samba, e o mais bem pago – geralmente reservado de fato a pessoas oriundas das classes médias e superiores formadas em belas-artes. Ela operou um verdadeiro investimento nesta escolha: ela cursou três anos na escola de música Villa-Lobos, onde ela aprendeu a música segundo os métodos clássicos, distantes do modo de aprendizagem na escola de samba baseado sobre o mimetismo e o autodidatismo. Depois disso, ela ingressou no novo curso superior de gestão de carnaval na universidade Estácio de Sá – fez parte da primeira turma – onde ela estudou management artístico com especialização no carnaval (história do carnaval, sociologia do carnaval, etc.) e artes plásticas específicas ao carnaval.

Agora, ela queria trabalhar como carnavalesca; ela já fez um estágio de um ano no barracão da Viradouro, no âmbito da sua formação. Todavia, ela é consciente da dificuldade existente para atingir este tipo de cargo, assim como da forte concorrência, dificuldade desdobrada pelo fato dela ser uma mulher. Assim, ela diversifica suas atividades, participando de várias bandas profissionalizantes, não somente o *Bloco do Vigário*, como *Zambatê*, composta exclusivamente de mulheres. Assim como Dorival, estas atividades, atualmente, não permitem sustentar-se, mas constituem uma oportunidade de profissionalização. Doravante, Thaís está esperando um convite para trabalhar com uma equipe de um carnavalesco, cujas modalidades de seleção parecem altamente opacas.

“Tá conseguindo mandar bem com a música?”

Olha, se sustentar ainda não... Mas já ganho um dinheirinho, entendeu. Eu sei que não vou parar, tô investindo porque vai dar certo. Principalmente do Bloco do Vigário, o Zambatê também. É uma questão de oportunidade. Mas eu quero trabalhar só com isso, por enquanto (...). O Bloco do Vigário foi o Leonel da Viradouro junto com um amigo dele, eles tiveram a idéia de montar, estive desde o início, e tô lá até hoje. Tô trabalhando da mesma forma, ou música ou carnaval, eu sei que vai dar certo.”¹

Ela tem um vínculo muito forte com a sua escola de samba, que ela considera na origem das suas escolhas de vida, e das oportunidades que ela já teve, notadamente em termos de rede de inter-conhecimento.

“Eu quero viver de música, e tudo isso foi graças ao tamborim e à escola de samba. (...) Eu fiz estágio no barracão da Viradouro, fiquei lá um ano, no ano da “Viradouro vira o jogo”, gostei a beça, eu fiz várias coisas lá. Agora que eu gosto mais desta parte de carnaval, porque eu gosto muito de carnaval, não só bateria. É direção de carnaval. Eu gostaria de trabalhar com isso. Se não fosse com isso, seria com música. Então ainda tô tentando trabalhar na minha escola, na Viradouro, no barracão, essa parte de direção do carnaval que eu gosto muito. E com música, vamos ver o que vai primeiro, o que vai dar certo na minha vida, não sei. Aí depois voltei à escola mirim, hoje ensino às crianças, dou oficina de percussão também no Vigário... Ensinar a tocar esse instrumento que mudou minha vida toda [sorrindo].”²

Assim, pode-se perceber o papel que, para certos, a escola de samba desempenha na regulação da precariedade, característica do bairro onde está implantada e das populações que a freqüentam. Se esse papel é real, sobretudo no tocante a renda

¹ Entrevista com Thaís, 10 de junho de 2008.

² *Idem*.

paliativa, é bem mais limitado em relação a alternativas profissionais sólidas e gratificantes. Além disso, a socialização à escola de samba e à disciplina exigida dos ritmistas pode transformar-se em obstáculo para os que desejam uma ascensão social pelas vias clássicas – provavelmente as mais seguras – assim como para os que não têm projetos de vida precisos, socialização que parece afastá-los dos circuitos tradicionais e mais legítimos de ascensão social. No mesmo sentido, para quem (oriundo dessas populações) consegue um cargo prestigioso na escola de samba, a situação social obtida não é “sólida” e pode reverter-se na perda deste cargo, pois as suas competências não são conversíveis num outro quadro que não o da escola de samba.

É por isso que a estratégia de Thaís é interessante, pois pelo seu investimento em estudos musicais, artísticas e de gestão, ela “solidifica” e legitima as suas competências adquiridas na escola de samba, tentando garantir assim uma ascensão social estável e duradoura. Com efeito, os seus diplomas, mesmo que não representando as fileiras mais nobres do mundo acadêmico, permitirão certamente fazer valer suas competências num quadro exterior ao da escola de samba – como, de certa maneira, ela já faz.

As perspectivas profissionais no mundo do samba europeu: a semelhança das problemáticas

De um modo geral, a prática do samba na Europa é marcada pelo amadorismo: trata-se de um lazer, que muitas vezes nem conta com taxas de inscrição ou pagamento de oficinas (como é comum para a prática de música em escolas de música, por exemplo).

As bandas produzem-se em público, e as prestações são pagas, gerando várias formas de organização pela repassagem do dinheiro: ou este é dedicado inteiramente ao financiamento da banda, ou é repassado sob a forma de vantagens em natureza (a passagem de avião que vimos no exemplo da escola de samba de Paris Aquarela), ou é repassado sob a forma de pagamento aos participantes dos shows, ou somente o diretor da banda ganha. A gestão deste dinheiro pode levar a confusões, notadamente no caso de um sucesso significativo da banda, traduzido por numerosos shows e, portanto, bastante dinheiro.

O crescimento do sucesso das bandas de percussões, a solidificação de um mercado de música brasileira na Europa, faz com que vários diretores tentam, ou já se profissionalizaram nesse setor.

Observam-se então a criação recente de outras instituições, em paralelo às já existentes baseadas na gratuidade da atividade e ao voluntariado de todos os seus membros (inclusive o diretor)¹, no objetivo de criar uma atividade remuneradora: escolas de samba pagas para os alunos, bandas inteiramente profissionais...

Laurent, músico profissional antes da sua socialização ao samba, foi mestre de bateria de uma das escolas de samba parisienses durante vários anos, período em que ele conheceu o Brasil e forjou-se uma rede de conhecimento no samba carioca. Depois de confusões financeiras nesta escola, ele saiu e fundou a sua escola, de oficinas pagas, e traz professores de música do Brasil, criando assim para ele mesmo e para eles uma oportunidade de renda. Isso só foi possível no contexto de crescente sucesso da música brasileira em Paris, pois os seus antigos ritmistas não freqüentam a sua escola, por serem socializados com um sistema gratuito.

Laurent foi o primeiro europeu que Wanderley conheceu, e já o chamou para dar aulas de cavaquinho e tamborim na sua escola em Paris. No entanto, ele não aceitou por querer realizar-se através da universidade e não através do samba², causando a incompreensão de Laurent, pouco familiarizado com a o mundo acadêmico.

Laurent é também amigo próximo de Max, mestre alemão de uma banda em Colônia, que vive inteiramente através do samba. A participação à banda é gratuita, mas ele dá aulas de percussão em escola de música e completa sua renda através de shows. Max larga a sua atividade profissional todo ano para ficar vários meses no Brasil³, vivendo assim do dinheiro que ele juntou durante um ano, sempre terminando a sua estada endividado. Há de se notar que

¹ Ser diretor de bateria, mesmo numa banda de amadores, representa um grande investimento de tempo.

² Além de ser consciente das condições de exploração nas quais podem ficar os trabalhadores estrangeiros na Europa. Já vimos que Wanderley recusa qualquer trabalho sub-pago. “Eu não lavo prato aqui! Eu vou lavar prato lá? Não!” (conversa informal com Wanderley, junho de 2008). Wanderley, graças à sua proximidade com o mundo do samba europeu, também sabe dos casos de “cafetização”, segundo seus próprios termos (conversa informal de abril de 2009), de ritmistas brasileiros, por músicos europeus: eles organizam a vinda dos ritmistas/mestres brasileiros, pagam a passagem e propõem um pagamento para darem oficinas pagas. O preço pago pelos alunos é muito maior do que o pagamento dado aos mestres, os quais geralmente gastam tudo durante a viagem por causa do alto custo de vida (notadamente comida).

³ Em 2009, ele ficou quatro meses, o que significa quatro meses sem trabalhar e sem renda.

a atividade profissional de Max é, em boa parte, informal¹, ou seja, ele não está cotizando no sistema público de previdência social.

Max tem capacidades grandes em idiomas (fala muito bem inglês e português, entre outros), e começou um curso de russo na universidade, que abandonara, causando a incompreensão de Wanderley porque não usa diretamente essas capacidades profissionalmente, notadamente para ter um emprego regular. Max também já chamou Wanderley para dar aulas, e o incentiva a deixar a universidade para viver de música na Alemanha, não compreendendo, assim como Laurent, porque Wanderley está “perdendo seu tempo” estudando.

Bastien, por sua vez, estava desempregado e sem diploma escolar (não terminou o segundo grau), quando descobriu o samba num subúrbio distante de Paris, onde morava. Aprendendo a tocar pouco a pouco com os amigos², ele ingressou na escola de samba (principal concorrente da escola da qual Laurent foi mestre) para aprofundar seu conhecimento, do qual já tirava um dinheiro fazendo shows.

Alguns anos depois, ele foi mestre dessa escola (e, portanto, viajou várias vezes no Rio de Janeiro), o que era uma atividade totalmente voluntária, e começou a dar aulas em escola de música. Hoje, ele não é mais mestre da escola por ter-se totalmente profissionalizado no samba, e montou uma banda profissional.

Assim, nesses três casos de mestres de bateria de escolas de samba européias, o samba representa uma oportunidade de renda, num mercado musical sobrecarregado, onde a prática do samba ainda tem diferencial – seja no âmbito de grupos de show, seja como professores de percussão.

Laurent e Max já eram músicos antes de socializar-se com o samba, mas Bastien tornou-se músico por conta da sua prática do samba. O samba representa então, nesses casos, uma oportunidade frente a um horizonte profissional fechado (no caso do Bastien) ou estreito (no caso de Laurent e Max), mas tem que lembrar que todos sofrem o trabalho informal e a irregularidade de renda, sendo assim frágeis em caso de doença ou desemprego³.

Além disso, há uma concorrência forte das escolas e bandas amadoras, que cobram um preço menor para um show, e que musicalmente não são necessariamente inferiores às bandas profissionais.

Outro caso interessante, é o do Juan, mestre de bateria de um bloco em Madri, que deixou a carreira de economista universitário para consagrar-se totalmente ao samba. Com efeito, o samba é uma atividade mais nova na Espanha do que na França, na Alemanha ou na Inglaterra (países nos quais as primeiras escolas de samba foram criadas há um pouco mais de vinte anos), e o seu bloco (do qual é fundador) não somente atrai muitos componentes como muitos shows, devido à concorrência fraca.

Além de apaixonado⁴ pelo samba, ele se deu conta de que trabalhar no samba (dando aulas de percussão, gestando o bloco, fazendo show), além de incompatível com outra profissão de “pleno tempo”, rendia pelo menos o mesmo e até mais de que assistente professor de economia. Ele ainda não tem a experiência e a prática dos mestres acima citados, mas já

¹ Característico do mundo da música profissional, e não do samba em particular.

² Dos quais alguns se tornaram mestres em Paris também.

³ Um ano antes da profissionalização completa de Bastien no samba, e enquanto era mestre da escola Aquarela, este passou um período de muita dificuldade financeira e ficou sem domicílio fixo durante um ano, morando pontualmente na casa de diversos amigos oriundos da rede do samba parisiense. Neste caso, o samba, pelas características de rede exponencial que tem, permite criar rede de solidariedade – como também aconteceu com Thorsten (cf. supra).

⁴ No entanto, ele se apresenta como não sendo “monomaniaco” do samba, se comparando assim ao Max: ele me explicou que durante um jantar, Max só começou a falar quando o assunto ficou em torno do samba. A “monomania” de Max até chegou a irritar Wanderley, na casa do qual ele era hospedado: ele só saía de casa para ir aos ensaios.

começou a viajar no Rio de Janeiro – por enquanto só por períodos pequenos¹ para não ter que abandonar o trabalho – e prevê de ficar um mês até o fim do ano.

No entanto, a maioria dos ritmistas europeus vive, como já dissemos, o samba como lazer e a noção de gratuidade da atividade tem um valor importante – ao menos na rede freqüentada. Geralmente de classe média e alta, com diplomas de estudos superiores, as suas vidas profissionais têm prioridade sobre as atividades de samba.

Em certos casos, como o de músicos, ou de pessoas que têm poucas oportunidades profissionais, o samba pode se tornar uma maneira mais ou menos eficaz de segurar uma renda. O caso de Juan parece original, por ele ter abandonado uma carreira simbolicamente mais valorizada, e por ele ter organizado suas atividades de tal forma que ele beneficia de uma renda estável e dos direitos sociais (trabalho declarado).

¹ Uma semana.

Conclusão

Através da convivência etnográfica com os ritmistas de três escolas de grupo especial do Rio de Janeiro, e da realização de entrevistas formais, tentei mostrar a vida cotidiana dos ritmistas na sua diversidade, as problemáticas comuns no âmbito da escola de samba, as hierarquias internas à bateria que confere um estatuto diferente a cada ritmista segundo sua experiência, sua aparência, sua capacidade rítmica, o qual pode reagir de diferentes maneiras para contornar esses efeitos estruturantes. A disciplina sendo um valor central nesse meio, e exacerbada no momento do desfile das escolas de samba, pode-se por em questão a característica igualitária do carnaval: as condições práticas do desfile são claramente discriminatórias e, de uma certa forma, “íngratas”, em comparação ao investimento pessoal em tempo, dedicação e dinheiro – afinal, a prática assídua da bateria é uma atividade que *faz perder dinheiro*. Assim, o estudo do carnaval através de baterias de grupo especial permite abordar questões políticas notadamente em torno da desigualdade e da discriminação, sendo essas diversas segundo os contextos, e transversais.

O objetivo era não decidir se o indivíduo é inteiramente livre de suas decisões e comportamentos, sendo assim totalmente responsável de sua situação, ou se ele é trancado pelas estruturas estruturantes da sociedade, impedindo-o qualquer tomada de consciência e ação contra estas, por ser simplesmente impensável e indizível, tornando assim o seu “destino” aleatório aos seus projetos e alheio à sua vontade. A apresentação da vida cotidiana dos ritmistas, tanto no âmbito da escola de samba no dia a dia, do carnaval visto como evento pontual, quanto nas suas diversidades pessoais fora da escola de samba – mesmo que ela esteja presente na organização cotidiana dos ritmistas quase que permanentemente – mostra as dificuldades e os sucessos dos ritmistas no controle de suas vidas, na realização de seus sonhos e desejos, através da associação entre um lazer apaixonante e invasor e uma atividade profissional a construir num contexto macroeconômico e social discriminante.

O conjunto da análise baseou-se na prática e no conceito de itinerância. Assim, foi a prática da itinerância que me permitiu uma integração mais intensa e rápida entre os ritmistas, assim como a criação duradoura de uma rede de interconhecimento – em evolução contínua. Não somente sendo um instrumento de acesso ao objeto de estudo, a itinerância é de fato uma prática comum entre os ritmistas, sobretudo os mais experimentados, que a vivem como um jeito de curtir o carnaval e um direito a ser respeitado pelas diretorias das escolas. A itinerância como prática permitiu enxergar muitos aspectos invisíveis a quem não entrou nessa lógica na escola de samba, tais como os vínculos mais ou menos flexíveis entre as escolas e os ritmistas, os fatores que os levam a escolher tal escola e a deixar de frequentar outra, as tensões com as diretorias desejando um princípio de exclusividade – revelando assim a problemática profissional existente no âmbito da bateria e para cada um dos ritmistas.

Ampliando a idéia a um conceito que sirva de ponto de partida para a análise sociológica, a itinerância evoca também o indivíduo, seus percursos de vida, seus projetos e problemas, suas idéias, percepções e reivindicações no que ele tem de mais específico, apesar de ser considerado geralmente como idêntico, sendo da mesma classe social do que seus companheiros de bateria. Assim, a itinerância leva a um outro olhar sobre a pobreza, mostrando que a marginalidade, à qual é frequentemente associada, constitui um conceito relativo atribuído por quem está distante, mas que tem cargos centrais na produção acadêmica, midiática, agências de poder, etc. Ora, os ritmistas, apesar de conscientes das discriminações múltiplas que sofrem, não se consideram como marginais, termo altamente pejorativo, que denota uma incapacidade generalizada, seja em torno da gestão das suas vidas, da responsabilidade de um emprego, da política, da cidadania, etc.

Dito em outras formas, revelou-se importante, através desta pesquisa, conhecer os indivíduos para ver as estruturas sociais nas quais evoluem.

Uma pista para um trabalho futuro, provavelmente no âmbito de um doutorado, poderá aprofundar a diversidade dos percursos aumentando a abrangência da pesquisa, não necessariamente a outras escolas, mas sim a outras pessoas e, sobretudo a outros naipes – vimos brevemente que as lógicas entre tamborim e chocalho divergem,

notadamente no tema das hierarquias internas à bateria, sendo que isso se reproduz provavelmente na cozinha. A questão das relações de gênero merece também ser aprofundada e ampliada, notadamente por meio de entrevistas, já que a análise aqui apresentada foi elaborada principalmente a partir das minhas observações. Assim, as percepções em torno dessa problemática poderiam ser abordadas de um jeito mais completo.

Além disso, parece interessante investir na rede de samba europeu, que apresenta temáticas semelhantes em torno da questão profissional, e aparentemente diferentes sobre a questão das relações de gênero, embora em contextos macroeconômico e social de um lado, sócio-profissional do outro, diferentes. As interações entre os dois grupos estão, inclusive, cada vez mais intensas, e vale a pena tomar em conta os efeitos destas.

Anexos

Reprodução da carta destinada aos ritmistas: o carnaval do sambódromo, um momento sério

Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 2008

G.R.E.S. UNIDOS DA TIJUCA
Ala da Bateria

CIRCULAR AOS SRS. RITMISTAS

Ass.: Ensaio técnico do dia 14/12/2008, Domingo próximo.

Senhores Ritmistas;

Como é de conhecimento da grande maioria dos Senhores, no próximo domingo, dia 14 de dezembro, com Concentração marcada para 18:00 hs, no lado dos Correios, iremos participar do primeiro Ensaio Técnico da Escola, na Passarela da Márquez de Sapucaí, como preparação para o Desfile do Carnaval de 2009.

Assim sendo, algumas precauções deverão ser tomadas e, para isso, pedimos a total compreensão e entendimento dos Senhores, pois, mesmo sabendo que a nossa Bateria sendo considerada uma das melhores em termos de ritmo, do que se orgulha, tanto a Direção da Bateria, como também a da própria Escola, as obrigatoriedades listadas, a seguir, deverão ser cumpridas pelos Senhores:

1. É obrigatório o uso da **calça branca, sapatos** (sandálias para as mulheres) ou tênis **brancos e a camisa oficial da Bateria** (Listrada, com o número 10 e com patrocínio da SKAF).
2. **Não será permitido o ingresso de parentes** (filhos, maridos, mulheres, etc.) de ritmistas acompanhando-os na Bateria, a não ser os já cadastrados como componentes.
3. Aqueles que se apresentarem com **comportamento alterado em função, principalmente, de ingestão em excesso, de bebidas alcoólicas, serão retirados** do local do Ensaio pela Segurança da Escola.
4. Cada ritmista receberá, na Concentração, o **cartão de ingresso na Avenida**, credencial esta que será retirada pelo Segurança na entrada do último portão da Pista.
5. **Os ritmistas dos naipes de Caixa, Repique e Marcação**, estão obrigados a comparecerem ao Ensaio do dia 16/12/2008, Terça-Feira, às 20:00 horas, na Quadra do Clube dos Portuários, para Ensaio Especial de Educação Musical com o Maestro Jorge Cardoso.

Atenciosamente,

LUIZ CALIXTO MONTEIRO (“CASA GRANDE”)
Mestre da Bateria.

A competição como espaço de igualdade e oportunidade de ascensão ?

1) As campeãs: uma forte redundância

ANO	Campeã	Vice-campeã
1932	Estação Primeira de Mangueira	Vai Como Pode (Portela) e Linha do Estácio
1933	Estação Primeira de Mangueira	Azul e Branco do Salgueiro
1934	Mangueira/Recreio de Ramos	Vai Como Pode (Portela)/Unidos da Tijuca
1935	Portela	Estação Primeira de Mangueira
1936	Unidos da Tijuca	Estação Primeira de Mangueira
1937	Vizinha Faladeira	Portela
1938	Il n'y a pas eu de concours	
1939	Portela	Estação Primeira de Mangueira
1940	Estação Primeira de Mangueira	Mocidade Louca de São Cristóvão
1941	Portela	Estação Primeira de Mangueira
1942	Portela	Depois eu Digo
1943	Portela	Estação Primeira de Mangueira
1944	Portela	Estação Primeira de Mangueira
1945	Portela	Estação Primeira de Mangueira
1946	Portela	Estação Primeira de Mangueira
1947	Portela	Estação Primeira de Mangueira
1948	Império Serrano	Unidos da Tijuca
1949	Império Serrano/Mangueira	Azul e Branco do Salgueiro/Portela
1950	Império Serrano/Mangueira	Azul e Branco do Salgueiro/Portela
1951	Império Serrano/Portela	Aprendizes de Lucas/Os Três Mosqueteiros
1952	Le defile a eu lieu mais pas le jury	
1953	Portela	Império Serrano
1954	Estação Primeira de Mangueira	Império Serrano
1955	Império Serrano	Estação Primeira de Mangueira
1956	Império Serrano	Portela
1957	Portela	Império Serrano
1958	Portela	Império Serrano
1959	Portela	Acadêmicos do Salgueiro
1960	Portela, Salgueiro, Mangueira, Império Serrano e Unidos da Capela	Aprendizes de Lucas
1961	Estação Primeira de Mangueira	Acadêmicos do Salgueiro
1962	Portela	Império Serrano
1963	Acadêmicos do Salgueiro	Estação Primeira de Mangueira
1964	Portela	Acadêmicos do Salgueiro
1965	Acadêmicos do Salgueiro	Império Serrano
1966	Portela	Estação Primeira de Mangueira
1967	Estação Primeira de Mangueira	Império Serrano
1968	Estação Primeira de Mangueira	Império Serrano

1969	Acadêmicos do Salgueiro	Estação Primeira de Mangueira
1970	Portela	Salgueiro
1971	Acadêmicos do Salgueiro	Portela
1972	Império Serrano	Estação Primeira de Mangueira
1973	Estação Primeira de Mangueira	Império Serrano
1974	Acadêmicos do Salgueiro	Portela
1975	Acadêmicos do Salgueiro	Estação Primeira de Mangueira
1976	Beija-flor de Nilópolis	Estação Primeira de Mangueira
1977	Beija-flor de Nilópolis	Portela
1978	Beija-flor de Nilópolis	Estação Primeira de Mangueira
1979	Mocidade Independente	Beija-flor de Nilópolis
1980	Portela, Imperatriz e Beija-flor	Vila Isabel, Mocidade e União da Ilha
1981	Imperatriz Leopoldinense	Beija-flor de Nilópolis
1982	Império Serrano	Portela
1983	Beija-flor de Nilópolis	Portela
1984	Portela/Mangueira	Império Serrano/Mocidade
1985	Mocidade Independente	Beija-flor de Nilópolis
1986	Estação Primeira de Mangueira	Beija-flor de Nilópolis
1987	Estação Primeira de Mangueira	Mocidade Independente
1988	Unidos de Vila Isabel	Estação Primeira de Mangueira
1989	Imperatriz Leopoldinense	Beija-flor de Nilópolis
1990	Mocidade Independente	Beija-flor de Nilópolis
1991	Mocidade Independente	Acadêmicos do Salgueiro
1992	Estácio de Sá	Mocidade Independente
1993	Acadêmicos do Salgueiro	Imperatriz Leopoldinense
1994	Imperatriz Leopoldinense	Acadêmicos do Salgueiro
1995	Imperatriz Leopoldinense	Portela
1996	Mocidade Independente	Imperatriz Leopoldinense
1997	Unidos do Viradouro	Mocidade Independente
1998	Mangueira e Beija-flor	-----
1999	Imperatriz Leopoldinense	Beija-flor de Nilópolis
2000	Imperatriz Leopoldinense	Beija-flor de Nilópolis
2001	Imperatriz Leopoldinense	Beija-flor de Nilópolis
2002	Estação Primeira de Mangueira	Beija-flor de Nilópolis
2003	Beija-flor de Nilópolis	Estação Primeira de Mangueira
2004	Beija-flor de Nilópolis	Unidos da Tijuca
2005	Beija-flor de Nilópolis	Unidos da Tijuca
2006	Unidos de Vila Isabel	Acadêmicos do Grande Rio

Fonte: www.apoteose.com

2) As passagens do grupo de acesso para o grupo especial de 1985 a 2008: um passo quase impossível de realizar

Ano	Sobe no grupo especial*	Desce no grupo de acesso**
1985	Unidos da Ponte Unidos da Tijuca	Acadêmicos de Santa Cruz São Clemente Em cima da hora
1986	Unidos do Jacarezinho São Clemente	Unidos da Tijuca
1987	Unidos da Tijuca Tradição	Unidos do Jacarezinho Império da Tijuca
1988	Arranco do Engenho de Dentro Unidos de Jacarezinho	
1989	Acadêmicos de Santa Cruz Lins Imperial	Unidos da Ponte Tradição Arranco do Engenho de Dentro Unidos do Jacarezinho
1990	Unidos do Viradouro Acadêmicos do Grande Rio	Acadêmicos de Santa Cruz Unidos do Cabuçu

1991	Tradição Leão de Nova Iguaçu	São Clemente Lins Imperial Império Serrano Acadêmicos do Grande Rio
1992	Acadêmicos do Grande Rio Unidos da Ponte	Leão de Nova Iguaçu Tradição Acadêmicos de Santa Cruz
1993	Tradição Império Serrano	
1994	Unidos da Villa Rica São Clemente	
1995	Unidos do Porto da Pedra Império da Tijuca	São Clemente Unidos da Villa Rica
1996	Acadêmicos de Santa Cruz Acadêmicos da Rocinha	Caprichosos de Pilares Tradição Império da Tijuca Unidos da Ponte
1997	Tradição Caprichosos de Pilares	Estácio de Sá Acadêmicos de Santa Cruz Império Serrano Acadêmicos da Rocinha
1998	Império Serrano São Clemente	Unidos da Tijuca Unidos do Porto da Pedra
1999	Unidos da Tijuca	Império Serrano

	Unidos do Porto da Pedra	São Clemente
2000	Império Serrano Paraíso do Tuiuti	Unidos da Vila Isabel Unidos do Porto da Pedra
2001	Unidos do Porto da Pedra São Clemente	União da Ilhar do Governador Paraíso de Tuiuti
2002	Acadêmicos de Santa Cruz	São Clemente
2003	São Clemente	Acadêmicos de Santa Cruz
2004	Unidos de Vila Isabel	São Clemente
2005	Acadêmicos da Rocinha	Tradição
2006	Estácio de Sá	Caprichosos de Pilares Acadêmicos da Rocinha
2007	São Clemente	Império Serrano Estácio de Sá
2008	Império Serrano	São Clemente

- **Em vermelho:** escolas que descem o ano seguinte do acesso ao grupo especial
- **Em azul:** escolas que sobem o ano seguinte da desclassificação

* campeã do grupo de acesso

** eliminada do grupo especial

Documento criado a parti das informações presentes no site www.apoteose.com.

BIBLIOGRAFIA

AGIER, Michel, *Anthropologie du carnaval. La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marseille, Editions Parenthèses, 2000, 253 p.

ARAUJO, Ari, *As escolas de samba. Um episódio antropofágico*, Rio de Janeiro, Vozes, 1978, 97 p.

BADINTER, Elisabeth, *XY. De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992, 314 p.

BEAUD, Stéphane e WEBER, Florence, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 356 p.

BOLTANSKI, Luc, *L'Amour et la Justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Métailié, 1990, 378 p.

BOURDIEU, Pierre, CHAMBOREDON, Jean-Claude e PASSERON, Jean-Claude, *Le métier de sociologue*, Paris, Bordas, 1968, 430 p.

BOURDIEU, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, 475 p.

BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, 143 p.

CANDEIA, ISNARD, *Escola de samba: a árvore que esqueceu a raiz*, Rio de Janeiro, Lidador/SEEC-RJ, 1978, 91 p.

CAVALCANTI, Maria-Laura Viveiros de Castro, *Carnaval carioca. Dos bastidores ao desfile*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ MinC/Funarte, 1994, 239 p.

CORDEIRO, Paulo, *A pura cadência da Tijuca. Estudo da bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos da Tijuca*, Rio de Janeiro, Textos da iniciação científica sob a orientação de Maria-Laura Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002, 12 p.

CUNHA, Mariana Carneiro da, *Transmissão de saberes na bateria da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel*, dissertação de mestrado em música, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001, 104 p.

DELON, Michel, *Dentelles, perruques, chaussures à boucles. La confusion des genres*, in *L'Histoire*, n° 297, abril de 2005, pp. 50-51.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 318 p.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 211 p.

GOIRAND, Camille, *La politique des favelas*, Paris, Karthala, 2000, 270 p.

GOIRAND, Camille (dir.), *Violence et contrôle de la violence au Brésil, en Afrique et à Goa*, Paris, Karthala, 2003, 562 p.

HOGGART, Richard, *La culture du pauvre*, Paris, Les Editions de Minuit, 1970 (1957), 420 p.

LAHIRE, Bernard, *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*, Paris, Nathan, 1998.

LAHIRE, Bernard, *Portraits sociologiques. Dispositions et variations individuelles*, Paris, Nathan, 2002, 431 p.

LAHIRE, Bernard, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004, 778 p.

LEITE, Márcia da Silva Pereira, *Para além da metáfora de guerra. Percepções sobre cidadania, violência e paz no Grajaú, um bairro carioca*, tese de doutorado em sociologia, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001, 250 p.

MALAGUTI, Vera, *Difíceis ganhos fáceis. Drogas e juventude pobre no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Revan, 2003, 150 p.

MATTA, Roberto Da, *Carnavais, malandro e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997 (1979), 350 p.

MUCCHIELLI, Laurent, *Violences et insécurités. Fantômes et réalités dans le débat français*, Paris, La Découverte, 2002 (2001), 159 p.

OLIVEIRA, José Luiz de, *Uma estratégia de controle: a relação do poder do Estado com as escolas de samba do Rio de Janeiro no período de 1930 a 1985*, dissertação de mestrado em história, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989, 124 p.

PRASS, Luciana, *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*, dissertação de mestrado em música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998, 183 p.

TAMAGNE, Florence, *L'homosexuel est-il viril?*, in *L'Histoire*, n° 297, abril de 2005, pp.44-45.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de, *Carnaval brasileiro. O vivido e o mito*, São Paulo, Brasiliense, 1992, 237 p.

VIANNA, Hermano, *O mistério do samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2002 (1995), 193 p.

WACQUANT, Loïc, *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Marseille, Agone, 2000, 269 p.

WHYTE, William Foote, Street Corner Society. *La structure sociale d'un quartier italo-américain*, Paris, La Découverte, 1996 (1943), 399 p.

ZAFFARONI, Raúl, *O inimigo no direito penal*, Rio de Janeiro, Revan, 2007, 213 p.