

## O processo de artificação: da Sapucaí para o museu

Bruna Tavares da Costa<sup>1</sup>

### Resumo

A presente pesquisa analisa o trabalho do carnavalesco quando ocorre o processo de artificação no desfile criado por ele. Como um trabalho de Sociologia Política, o carnaval e as escolas de samba do Rio de Janeiro são observados a partir da lógica de produção capitalista, que reconfigurou a organização interna dessas instituições modernas e criou hierarquias, onde novos profissionais surgem pelos processos de centralização e especialização. Dentre esses, a figura do carnavalesco, que concentra os processos criativos essenciais ao desenvolvimento dos trabalhos dessas instituições. Essa figura é aqui analisada pelo impacto externo, com a criação de desfiles e imagens que atingem e impactam um número maior de pessoas para além da festa. A obra de Leandro Vieira para o G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira exemplifica o trabalho do especialista (interno) e a lógica do intelectual (externo). O objetivo é compreender as tensões que existem quando se atua entre essas duas esferas, uma vez que exigem a compreensão de diferentes perspectivas e interesses e a opção, deste profissional, por privilegiar o discurso e tornar os desfiles espaço para debate de questões sociais urgentes.

**Palavras-chave:** carnaval, modernidade, artificação, discurso, imagens

The artification process: from Sapucaí to museum

### Abstract

This research analyzes the work of the carnival designer when the process of artification takes place in the parade created by him. As a work of Political Sociology, the carnival and the samba schools of Rio de Janeiro are observed from the perspective of capitalist production, which reconfigured the internal organization of these modern institutions and created hierarchies, where new professionals emerge through the processes of centralization and specialization. Among these, the figure of the carnival designer, who concentrates the creative processes essential to the development of the works of these institutions. This figure is analyzed here both for its external impact, with the creation of parades and images that reach and impact a larger number of people beyond the party. The work of Leandro Vieira for the G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira exemplifies the work of the specialist (internal) and the logic of the intellectual (external). The objective is to understand the tensions that exist when acting between these two spheres, since they require the understanding of different perspectives and interests and the option, of this professional, to privilege the discourse and make the fashion shows a space for the debate of urgent social issues.

**Keywords:** carnival, modernity, artification, speech, images

### Introdução

A relação entre as formas culturais e as mudanças sociais é objeto de estudo da socióloga francesa Roberta Shapiro, professora do Instituto de Antropologia Interdisciplinar do Contemporâneo (LAHIC-IIAC), em Paris. O processo de transformação de um objeto em obra de arte, ou, como coloca, da não-arte em arte, foi cunhado pela mesma como processo de artificação. Em suas palavras, esse é um processo de transfiguração, que implica não apenas em mudanças simbólicas, mas concretas, físicas, influenciando formas de cooperação e organização (SHAPIRO, 2007, p 1). A arte, neste sentido, não é apenas aquilo que é reconhecido e definido por determinadas instituições, que servem como balizadores neste meio, mas também aquilo que resulta de processos sociais que marcam seu tempo.

Seu pressuposto mais básico, segundo a autora, é a crença no valor superior da arte- e a valorização de um grupo de processos materiais e imateriais que deslocam a fronteira entre arte e não-arte, alargando esse espaço simbólico de forma a permitir a inserção de mundos sociais até então apartados da mesma. Como visto anteriormente, a modernidade é marcada pela negação de um cânone único e valorização de manifestos e discursos, além do questionamento da arte institucionalizada e oficializada pelas instituições. Há o questionamento do poder absoluto das instituições (museus, academia, galerias, institutos) em definir o que é ou não arte, enquanto surgem outras instâncias de regulação e de produção de conhecimento. O artista, portanto, não é apenas aquele que é reconhecido pela academia como tal, pois a artificação, necessariamente, passa pelo engajamento de outros grupos. Júris de prêmios e colecionadores fazem parte da estrutura de sustentação e legitimação deste campo. Porém, hoje, se reconhece que há outros grupos

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Sociologia Política da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF).

que passam a definir o que é ou não arte, como jornalistas e o próprio público.

Neste sentido, Heinich (2014), em pesquisa sobre as práticas da arte contemporânea, define a mesma como um novo paradigma artístico - não devendo ser reconhecida, apenas, como uma categorização cronológica. Diz a autora que

Na arte contemporânea a transgressão mais importante dos critérios comuns usados para definir a arte é que a obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em todo o conjunto de operações, ações, interpretações provocadas por sua proposição” (HEINICH, 2014, p 3)

Esse reconhecimento e a inclusão de novas formas de expressão artística como arte contemporânea (como o grafite, por exemplo), segundo Shapiro (2007), aprofunda-se nos anos 60, quando se pensa a arte como atividade, não apenas como objeto. A percepção de que indivíduos são dotados de autenticidade e, portanto, diferenciam-se dos demais também em suas formas de se expressar, que ganha força conforme os efeitos da globalização se fazem notar, acentua o entendimento da arte como a possibilidade de expressão dessa individualidade- seja em espaços públicos, seja em lugares para além de museus e institutos. Esse processo gera tensão, sempre presente quando se expande as fronteiras do mundo da arte, uma vez que a delimitação desse espaço é alvo de disputas entre o establishment já reconhecido e institucionalizado como reguladores e difusores de arte e as novas entidades que buscam, para si, esse papel ao difundir novas formas de manifestação artística.

Com relação ao carnaval, Porfiro (2017) coloca que sua arte está na riqueza e variedade de elementos que se encontram, frutos de saberes que envolvem outras áreas artísticas, como literatura, dramaturgia, música, artes plásticas e visuais, atuação e afins. Baseado em Shapiro (2007), entende o carnaval como fruto das mudanças sociais que ocorreram ao longo das décadas (trabalhadas no primeiro capítulo). Em especial, coloca que a modernidade trouxe “a separação entre o corpo e a mente, dando prevalência na hierarquia de saberes ao intelecto” (PORFIRO, 2017, p 5). No entanto, coloca que a arte do carnaval se diferencia pela importância e valorização das aptidões físicas, do corpo, da dança. O autor aponta que a organização e racionalização que Fernando Pamplona<sup>2</sup> trouxe para os desfiles, através de um sequenciamento lógico, levou a uma mudança semântica no mesmo. Pamplona é, historicamente, considerado o primeiro carnavalesco e foi responsável por revolucionar a concepção e desenvolvimento dos desfiles, com seu trabalho nos anos 60 a frente do G.R.E.S Acadêmicos do Sanguêiro. É o período que marca, definitivamente, o encontro das escolas de samba com a academia- e com isso, um processo de organização, racionalização e reestruturação das escolas

de samba.

Fernandes e Forachi (1982) apontam que o processo de racionalização se desenvolveu em paralelo ao da secularização da cultura e, com relação à esta, é marcado pelo domínio da técnica e da expressão intelectual. Tendo como efeitos do processo de racionalização, há a multiplicidade de perspectivas e necessidade do indivíduo de validar seu pensamento diante da sociedade. Neste sentido, o conhecimento teórico e científico é supervalorizado e se torna uma forma de controlar os aspectos irracionais da vida social. Essa reorganização facilitou a compreensão e entendimento dos desfiles como expressão artística autêntica. A artificação aqui se dá pela exaltação pública de uma nova forma de expressão artística e cultural, pela via da democracia cultural (conceito antropológico que entende a arte como expressão de grupos providos de autenticidade artística e situados na sociedade). Botelho (2016) coloca que a “a democracia cultural pressupõe a existência de vários públicos, no plural, com suas necessidades, suas aspirações próprias e seus modos particulares de consumo e fruição” (BOTELHO, 2016, p12). Ao preocupar-se também com a recepção da arte, ou seja, com o público, a autora fortalece a argumentação de que uma nova abordagem é necessária para compreensão da arte contemporânea.

Neste sentido, é necessário compreender como o campo da cultura se expande de modo que uma série de objetos e atividades passam a ser vistos como arte. Dentre tantas possibilidades, Shapiro (2007) coloca que uma das principais causas do processo de artificação é a valorização do discurso. É o discurso que possibilita a compreensão de um novo sentido de arte e cultura, mais democrático. Outra causa dessa expansão dos limites, segundo a autora, são as mudanças que ocorreram no mundo do trabalho. A terceirização, a busca por constante inovação e engajamento e a valorização dos saberes abstratos formaram uma sociedade onde as fronteiras de arte se deslocam constantemente, pois é uma sociedade marcada pela indeterminação, onde a arte vira uma atividade compensatória.

As mudanças no mundo do trabalho e as novas exigências da sociedade capitalista contemporânea levam ao enfraquecimento de instituições tradicionais, como família, trabalho e o sistema de crenças, desmobilizando as identidades tradicionais. A arte, assim, se torna instrumento para a restauração e o fortalecimento de identidades individuais que, posteriormente, se agrupam por uma rede de interesses em comum que formam comunidades. Estas não se ligam mais por critérios emocionais, vínculos e sociabilidades de afeto mas pelo reconhecimento mútuo de interesses e afinidades.

Essas interações cotidianas, segundo Shapiro e Heinich (2017), são fundamentais para o processo de artificação. Junto das atividades institucionais, desenvolvimento de técnicas e valorização do significado, surge aquilo que a época contemporânea define como arte. Esse

<sup>2</sup> Fernando Pamplona (1926- 2013) era professor da Escola de Belas Artes da UFRJ, cenógrafo, produtor e considerado pela crítica especializada “o pai de todos os carnavalescos”.

sistema moderno privilegia a ação e o discurso, pelo meio do qual surge a arte em si. O processo não se baseia exclusivamente nas percepções acadêmicas de arte nem privilegia uma exclusiva forma de perceber o mundo. Discurso e prática, tanto no nível erudito quanto no popular, encontram espaço para seu desenvolvimento quando, historicamente, apenas o primeiro (erudito) era legitimado. A artificação é, portanto, um processo de mudança prática e simbólica no campo das artes. É resultado de transformações concretas que atribuem significado, reconhecimento e legitimação. É fruto, sobretudo, do desejo do reconhecimento para certas práticas culturais e artísticas que escapam do olhar das instituições legitimadoras de arte.

Esse processo de reconhecimento por atribuição de valor envolve o conceito de legitimação. O processo de artificação, atenta Shapiro e Heinich (2017) não deve ser confundido com o de legitimação. As autoras explicam que a artificação é um processo anterior à legitimação. A legitimidade vem após a não - arte ser transformada em arte- e a artificação resulta em legitimação daquele objeto como arte. Artificação, portanto, é um processo que tem na materialidade sua base. A legitimação, para Weber (1999), diferencia e empodera um ator social dentro do seu meio, pois o autoriza a atuar em determinado campo, constituindo-se como um elemento de dominação, diretamente ligado ao conceito de autoridade.

A artificação (SHAPIRO e HEINICH, 2017) é um processo que envolve diferentes etapas. Dentre os processos que levam a percepção de um objeto como arte, a intelectualização é uma etapa importante, pois é fenômeno de constituição de autoridade, conforme visto em Weber (1999). Apontam as autoras (SHAPIRO e HEINICH, 2017) que o discurso crítico tem se desenvolvido nos mais diversos espaços. Colocam que

A evolução do artesanato até a arte implica profissionalização, intelectualização e uma tendência de autorização, isto é, a individualização da produção. Entende-se que os objetos expressam a intenção pessoal, são nominais e originais e a assinatura de seu produtor aparece como um marcador sintético desses mecanismos (SHAPIRO e HEINICH, 2017, p 19)

A intelectualização, portanto, é um processo ligado à profissionalização e especialização- que atingiram as escolas de samba a partir da década de 60. A centralidade no indivíduo leva ao que Miranda (2016) aponta ser a transformação de outsiders (os que atuam fora do circuito hegemônico) em atores sociais consagrados e reconhecidos no meio artístico. E, dentre esses, há os que constroem diálogos com as instâncias legitimadoras. Seus trabalhos, ainda segundo Miranda (2016), que inicialmente ocupam espaços até então marginalizados, como ruas, praças e parques, geralmente lugares públicos, chegam aos museus e institutos, demonstrando a superação da barreira entre arte e não-arte, consolidando o processo de artificação.

Santa'Anna (2017) chama atenção para o fato de que “todas as atividades artísticas partem do princípio de que o indivíduo que as pratica detém um saber, uma técnica” (SANT'ANNA, 2017, p 3). Neste sentido, coloca que o critério de competência é fundamental para a categorização de um sujeito como artista pois o “que começa como competência atinge a artisticidade” (SANT'ANNA, 2017, p 6). Na artificação o domínio de um saber específico é o que dá legitimidade ao indivíduo pois seu valor, em seu campo de atuação, vem de sua especificidade. Em texto que analisa os impactos da arte durante o período de pandemia, Sabrina Sant'Anna (2021) coloca que a arte tem ocupado o centro da disputa simbólica, com artistas e movimentos interessados em se aproximar e retomar o caráter político da mesma. Neste sentido, a cultura se torna espaço para a construção de discursos contra-hegemônicos e o sucesso desses discursos é medido, principalmente, pela construção de imagens que circulam e dão visibilidade a esse discurso. Entender esses artistas e seus discursos, portanto, é essencial para a compreensão de como se dá o processo de artificação.

Nascido no Rio de Janeiro, em 23 de julho de 1983, e tendo crescido no bairro de Jardim América, o carioca Leandro Vieira frequenta os barracões das escolas de samba desde os 19 anos. Aluno do curso de pintura da EBA – cabe colocar que essa é uma exceção, uma vez que a grande maioria dos alunos da instituição que trabalham no carnaval são oriundos dos cursos de indumentária e cenografia- inicia seu trabalho no carnaval em 2007, colorindo figurinos na Portela. Gradua-se também em Gestão do Carnaval, pela Universidade Estácio de Sá. Em 2009, vai para a Grande Rio, escola de Caxias, onde fica até 2012. Assina figurinos para a Imperatriz Leopoldinense (2013 e 2014) e Império Serrano (2013). Em 2014 assume o posto de assistente artístico na Imperatriz e na Grande Rio, onde assume a coautoria da sinopse e se torna o figurinista responsável pelo conjunto de fantasias de ala e do projeto artístico de alegorias. Por esse trabalho, recebe dois importantes prêmios, como melhor figurinista e melhor desenhista. No ano seguinte, assina seu primeiro carnaval, pela Caprichosos de Pilares, pela série A. A escola fica em sétimo lugar, porém Leandro chama atenção com o enredo autoral “Na minha mão é mais barato”. A ideia central deste enredo era abordar, de forma crítica, o comércio popular e, no final, trazia um questionamento ao excesso de importância que o capital tomou na organização dos desfiles e das próprias escolas. Segundo Leandro, a ideia, que posteriormente seria desenvolvida em outro enredo, já na Mangueira, em 2018 (“Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco”), era ressaltar que o carnaval é importante pelos valores históricos que carrega, pelo simbolismo, não podendo ser mensurado apenas pelo aspecto financeiro do evento.

Após este trabalho, ele é chamado para assinar o carnaval de 2016 da Mangueira, escola que tinha ficado com a décima posição no desfile de 2015. Sobre o significado de estar na Mangueira e como gostaria de ser

lembrado, o carnavalesco conta em entrevista ao site Carnavalesco<sup>3</sup>, concedida em fevereiro de 2022 que não quer “ser lembrado como o carnavalesco que fez a Mangueira feio ou bonita. Quero ser lembrado como o carnavalesco que pensou a Mangueira” (CONCINNITAS, 2020). E, assim, constrói imagens que representam e visibilizam seu discurso.

A construção dessas imagens é algo recorrente nos carnavais de Leandro Vieira para a Mangueira, desde 2016. E o incômodo de se situar entre a fronteira da arte e da não arte é algo presente na grande maioria das entrevistas realizadas nos anos iniciais de sua trajetória da Mangueira. Para a revista Concinnitas, questionado sobre a relação que construiu entre arte e carnaval, coloca que “a coisa mais importante que deve ser dita é que nunca, em momento algum, eu pensei em ser carnavalesco. Eu sempre quis produzir arte. Esta arte “...mais institucional” (CONCINNITAS, 2020, p21). Segue colocando que, durante sua formação, passou a ter interesse na pintura contemporânea e nas instalações e que hoje, cada vez mais, compreende que o carnavalesco é um artista. Em novembro de 2021, em entrevista para o jornal O Dia, analisando a arte no carnaval, coloca que “os artistas estão produzindo obras que são o reflexo do tempo. A arte vai bem, porque existe uma série de pessoas aparecendo e traçando gritos e desejos do tempo em que a gente vive. Olhando para o carnaval, a produção intelectual e artística vai muito bem” (O DIA, 2021).

Nota-se, ao analisar essas entrevistas, que o carnavalesco, ao longo destes anos, passou por uma trajetória muito particular que alterou seu entendimento sobre seu papel. Inicialmente visto por ele como um ofício que envolvia habilidades técnicas e criativas para determinado fim (a disputa dos grupos especial e de acesso), passa a compreender o mesmo, ao longo dos anos, dentro da lógica da arte. E como visto nesta etapa, esse processo de transformação de não arte em arte é algo profundamente ligado ao discurso e ao processo de intelectualização que envolve a artificação.

Cabe ressaltar aqui que, ao longo da análise dessas entrevistas, a palavra “artista” é empregada pelo carnavalesco com um sentido muito similar ao de intelectual. Na diferenciação entre o papel do carnavalesco e o do artista, o que Leandro Vieira transmite é que entende o segundo como um pensador, um mediador capaz de colocar, em seu trabalho, questões sociais e políticas que diferencia o mesmo – ou seja, um intelectual, segundo as proposições de Gramsci e Mannheim. No entanto, percebe-se que esse é um paradoxo que deve ser esclarecido, uma vez que a análise do papel do intelectual na cultura popular é importante para este trabalho.

Os intelectuais são um grupo social muito particular “que se fazem notar por sua capacidade de fornecer uma visão compreensiva do mundo, por sua criatividade ou por suas atividades direta ou indiretamente políticas” (SHILS, 1972, p 29). Para Mannheim, o intelectual é um

mediador de conflitos, ou seja, alguém que se “definia pelo grau de formação e de competência para tratar com o conhecimento erudito e com a cultural em geral, em contraste com as elites de sangue ou de posição econômica” (VIEIRA, 2006, p 7). Ao contrário de Marx, para quem a ideologia estava associada a distorção da realidade e tinha um caráter individual, para Mannheim era vista como algo positivo, sendo associada a grupos sociais e suas respectivas visões de mundo. E estas visões, nesta perspectiva, surgem da ligação e relação estabelecidas entre o grupo social e seu meio cultural. E é a relação entre o meio social e as ideologias produzidas por ele o objeto de estudo da Sociologia do Conhecimento. Ao pesquisar e observar essas relações, o intelectual se torna então um tradutor capaz de compreender os conflitos que se formam a partir do encontro dessas diferentes visões de mundo.

O intelectual é um agente que faz a mediação entre essas diferenças pois são os indivíduos dotados da racionalidade e do conhecimento técnico necessários para compreender as razões sociais que são as causas das mesmas. Assim, essa figura assume uma postura de intervenção e um dever de representação. Se para Mannheim eles atuam na mediação dessas visões de mundo, para Gramsci (2004) a atividade intelectual não está concentrada, mas, ao contrário, está difusa na sociedade. Para o autor italiano os intelectuais têm um papel fundamental para a formação de uma nova cultura e moral.

Esse paradoxo encontra-se em Leandro Vieira, que adota constantemente os dois termos (artista e intelectual) atribuindo-lhes um significado muito próximo, causando certa confusão quando se busca definir esses papéis em sua trajetória. Ao longo dos anos, seu trabalho tem sido analisado pela crítica como um carnaval de forte conotação política e carregado de um discurso de engajamento com as causas sociais mais urgentes. Leandro nega esse rótulo mas, ao mesmo tempo, na mesma entrevista para o jornal O DIA (2021) diz que

Política é um pensamento. Você pode ser político, sem ser partidário. Meus enredos, embora as pessoas fiquem tecendo pensamento sobre o que faço, refletem um pensamento. Partidário, jamais. (VIEIRA, O DIA, 2021)

Assim, Leandro Vieira se aproxima da concepção de Fernando Pamplona- que diz ser sua inspiração como carnavalesco- que entendia os desfiles como uma manifestação cultural legítima que deveria representar e dialogar, constantemente, com a comunidade e as questões sociais de seu tempo. Nas palavras de Pamplona

A temática negra começou não só por ser temática negra. No carnaval era só navio negreiro, Castro Alves e Princesa Isabel. (...) Foi uma época em que eu estava convencido, e ainda estou, de que em toda ação a gente precisa ser político para sair dessa merda em que a gente está. (...) O [enredo sobre] Palmares foi muito mais por ser uma reação contra a escravidão, pela liberdade, do

<sup>3</sup> <https://www.carnavalesco.com.br/entrevistao-com-leandro-vieira-quer-ser-lembrado-como-o-carnavalesco-que-pensou-a-mangueira/>. Acesso em 19/06/2023.

O trabalho de Leandro Vieira na escola Mangueira é construído de forma a dar espaço para as questões que julga pertinentes. “É ilusão achar que o carnaval é um mundo dos sonhos, carnaval é vida real. A realidade nua e crua” (O DIA, 2021), coloca em entrevista. Assim, seu trabalho evoca questões sociais urgentes e já produziu algumas imagens que incentivaram a discussão sobre temas como machismo, racismo e intolerância religiosa, entre outros. Essas imagens são importantes, também, para posicionar esse especialista dentro de seu campo de atuação, reforçando a ideia de que o carnavalesco posiciona-se como um intelectual orgânico, que atua refletindo e buscando dar visibilidade para essas questões através da mediação simbólica entre o mundo das ideias e o mundo dos desfiles, entre aquilo que lhe é caro e particular e o que é universal. Portanto, entender a forma na qual, na prática, imagem e discurso se encontram em seus desfiles e reverberam para além deste espaço/ tempo, constituindo-se como objetos de arte, é parte importante para compreensão de seu papel neste universo.

O carnavalesco é o profissional que trabalha em limites impostos pelo regulamento ou pela escola e que tem como objetivo tornar a escola campeã do carnaval daquele ano ou obter uma boa colocação. O intelectual não tem, necessariamente, compromisso com a vitória. O desfile, como uma peça do teatro grego, é também o meio pelo qual esse criador/pensador fala sobre um tema que julga relevante, podendo ou não- gerar algum tipo de instrução ou debate sobre ele- inclusive para além do tempo da festa. Para o intelectual, o desfile também pode ter um caráter pedagógico, de conscientização, informação e transformação do indivíduo através da arte. É uma plataforma para suas reflexões sobre o mundo que o cerca.

Dentro dessa concepção, o papel do intelectual dentro de uma escola de samba, na figura do carnavalesco, se aproxima das concepções de Mannheim e Gramsci por seu caráter pedagógico e desenvolvimento de um embasamento teórico que, através do que se convencionou chamar de enredo, apresenta sua visão e postura diante do tema que aborda. “Como artista, eu busco ser um porta-voz dos interesses comunitários da escola que eu represento”, colocou Leandro Vieira em recente entrevista ao programa Roda Viva, da TV Cultura exibido em 28/02/2022. Ao se colocar como o representante dos interesses da comunidade da escola, o carnavalesco se aproxima da visão gramsciana de intelectual orgânico. Atua, então, como o porta-voz da ideologia e dos desejos dessa comunidade, que compreende de maneira mais profunda por sua própria vivência, uma vez que ele também é oriundo das classes populares. Essa construção se dá a fim de estabelecer a ligação entre o plano subjetivo (o que busca transmitir com seu trabalho, suas reflexões e ideias) e objetivo (o enquadramento dessas intenções em normas e padrões estipulados pelo seu campo de atuação) de seu trabalho, ou seja, dos sentidos para a construção das práticas sociais que o orientam. E é neste caminho que construiu imagens que se transformaram em símbolos e obras

### Imagem como prática discursiva

A análise da obra de Leandro Vieira, o G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira mostra que este apresentou, em 2019, o enredo “Histórias para ninar gente grande”, com o qual a agremiação conquistou o campeonato. O carnavalesco Leandro Vieira apresenta o enredo como “um olhar possível sobre a história do Brasil”. Através da investigação das “páginas ausentes” da história do país a escola faz um questionamento sobre como a História oficial (escrita pelos vencedores e poderosos) registra apenas os que à estes serviram. Figuras desconhecidas dos livros são apresentadas como os heróis nacionais silenciados e apagados, atuantes na luta pela liberdade e independência do povo. Em especial, o enredo fala da importância dos índios e negros para a construção do país, sua identidade e, principalmente, da constituição da soberania e da independência do Brasil.

Na sinopse, Leandro (VIEIRA, 2019) afirma que “a predominância das versões históricas mais bem-sucedidas está associada à consagração de versões elitizadas, no geral, escrita pelos detentores do prestígio econômico, político, militar e educacional”. Bourdieu (1989), ao falar sobre poder, coloca que, no campo cultural, este diz respeito à disputa pela legitimidade, autoridade e domínio dos signos, interpretações e sentidos. Esse domínio requer, ainda segundo o autor, que na produção desses bens simbólicos que permeiam o espaço social, autor e obra (sujeito e discurso) sejam compreendidos em sua participação no campo intelectual – ou processo interacional/discursivo, segundo Fairclough (2001). O sistema de relações sociais determina o criador (sujeito) e sua obra (discurso). Esta, no entanto, torna-se um ato de comunicação não só influenciada pelas relações sociais em sentido amplo, mas também pela posição que o sujeito deste discurso ocupa no campo intelectual, que é o contexto social específico em que instituições e agentes estabelecem uma relação de força em que hora se agregam, hora se opõem.

Portanto é fundamental observar que o carnavalesco, ao apresentar este enredo, atua na produção de um contradiscurso que questiona o discurso hegemônico vigente, ocupando uma posição particular dentro do campo cultural que engloba os desfiles de escolas de samba. Aproxima-se, assim, do que historicamente se reconhece como sujeito intelectual: aquele que se opõe a todas as instâncias, econômicas, políticas ou religiosas, que pretendem legislar e definir, culturalmente, o discurso, submetendo-o aos interesses do poder dominante, conforme definição de Lima (2010).

Aqui é importante a investigação de como esse discurso é constituído da união de diversos modos discursivos, e, para tanto, é necessário compreender a imagem como discurso. A Teoria da Multimodalidade, de Kress (1940- ) apresenta o fundamento teórico que orienta a interpretação do desfile de carnaval como um discurso, uma prática social que ora reproduz a realidade, ora trata

de questioná-la. O pesquisador defende que o discurso se constrói não somente baseado nos signos atrelados às palavras (elementos textuais) mas, também, aos elementos ligados à imagem. Ao colocar a importância da imagem na construção de representações sociais o autor abre uma brecha que possibilita novas formas de investigações e produções de discursos. Trajano (2012), ao analisar a visão de Kress coloca que

Nessa perspectiva, o discurso se refere não apenas à linguagem verbal, mas também à outros modos semióticos, como as imagens; mostrando como áreas importantes da vida social têm-se centrado na mídia, tornando-se autoconscientes em relação à linguagem que utilizam na construção da sua representação social (TRAJANO, 2012, p 1)

É, portanto, baseado na abordagem multidimensional ou Teoria da Multimodalidade de Kress que se formam as estruturas que permitem reconhecer os desfiles aqui analisados como um discurso em sua totalidade. Na perspectiva multimodal a linguagem é sempre um modo abrigado entre um conjunto multimodal de modos. As imagens fazem parte das estruturas visuais, tão capazes quanto as estruturas linguísticas de produzir significados. Este (o significado) é passível de ser criado tanto pelo emprego de diferentes classes de palavras e estruturas semióticas (linguagem) quanto pelos diferentes usos de cores e estruturas de composição (comunicação visual). Assim, na Multimodalidade, a comunicação e a representação vão além do uso da língua, possibilitando a tradução daquilo que esta não alcança. Essa representação se deve à multiplicidade de modos e meios de se gerar o discurso, considerando, sempre, que todos esses modos têm potencial para influir, igualmente, na construção do significado. No entanto, cada um destes modos possui uma finalidade diferente, acabando por realizar diferentes papéis de comunicação ou representação.

Dentro desta perspectiva é possível afirmar um desfile como um discurso composto por diferentes modos comunicacionais que, em conjunto, dão voz e representatividade a um sujeito social, atuando como uma prática discursiva. Assim, não se pode separar um desses modos de representação (como a letra do samba) dos demais (ritmo, harmonia, alegorias, fantasias e afins). São os usos sociais, culturais e históricos que definem e moldam esses modos a fim de realizar funções sociais. Dentre elas, as questões que envolvem a forma como esse sujeito se posiciona diante da hegemonia, as ideologias que escondem ou escancaram, a forma como atua (crítica ou conservadora). Isso permite e possibilita a análise do carnaval como um discurso social.

Por fim, na confirmação do desfile como um discurso passível de análise, a Teoria da Multimodalidade afirma que todos os atos comunicacionais são constituídos do e por meio do social. Assim a interação entre esses modos é, também ela, uma parte da produção de significado, ou seja, não se restringe apenas a dimensão da análise linguística, mas é, além de uma prática discursiva, uma

prática social. Dentro desta perspectiva Fairclough (2001) afirma que o mundo é formado pela atribuição de sentido que os atores sociais lhe impõem. Desta forma, o discurso é, então, a forma de ação do sujeito, a prática que, produzida por esse sujeito, reverbera para o meio social onde se localiza. Mendes (2019, p. 180) coloca que não é o estudo das estruturas linguísticas que importa, mas, na análise dessas relações metadiscursivas, considerar as influências que essas relações trazem para o sujeito em sua prática discursiva.

A imagem abaixo, do carnaval de 2019 da Mangueira, foi escolhida para análise desta forma de produzir significado a partir das imagens criadas e apresentadas pela escola, em suas mais diversas formas (fantasias, alegorias, adereços e afins).



Foto: Leandro Milton/ SRzd

Na apresentação do enredo (VIEIRA, 2018), Leandro Vieira coloca que a ocupação da Amazônia data de 11 mil anos, mas apenas os 519 anos pós-“descobrimto” são reconhecidos pela História oficial. Jordão e Mendonça (2016, p. 162) afirmam que “as representações que vão se sedimentando na cultura há séculos reforçam a ideia de que a cultura tem relação com mecanismos de manutenção ou conquista de poder na sociedade”. Esses processos de representação simbólicos são reforçados e naturalizados por meio de representações estereotipadas e pejorativas, nos mais diversos meios de produção de significados.

Um dos mais importantes componentes de uma escola de samba é o casal de mestre-sala e porta-bandeira. Vindos de uma tradição dos blocos e ranchos de rua, onde se tentava “roubar” o estandarte do concorrente, cabia ao homem, o mestre-sala, girar em torno da porta-estandarte, protegendo-o dos ataques dos demais grupos. Essa “luta” teve em sua origem os passos da capoeira e, posteriormente, adotou o bailado de outras tradições culturais africanas. Em estudo sobre a origem dessa instituição dentro da escola e do desfile, Rodrigues (2012, p. 6) afirma que o casal “estabelece uma relação com a comunidade, até mesmo como um meio de comunicação”. É no imenso simbolismo de representar sua comunidade através do pavilhão, que apresentam e defendem, que consiste na importância do casal para a escola de samba. Para Gonçalves (2010), o casal é responsável por representar, diplomaticamente, a escola em diversos momentos e por manter práticas e atitudes que representam a própria instituição

em seus relacionamentos com as demais.

Ao caracterizar o casal encarregado de defender o pavilhão como indígenas, Leandro Vieira contribui para a compreensão dos questionamentos que levanta neste enredo. As pinturas corporais, o cocar usado por ambos, penas e desenhos remetem aos costumes e tradições indígenas. A imagem constitui uma das formações meta-discursivas mais impactantes do carnaval de 2019: indígenas colocados no mais alto e importante espaço de uma escola, representados por negros que, por sua vez, também representam, através do pavilhão que carregam e das cores de suas fantasias, toda a escola e sua comunidade. Para entender essa representação, é preciso entender os códigos específicos deste campo, uma vez que o casal de mestre-sala e porta-bandeira é composto por indivíduos ligados às escolas, que participam ao longo de todo o ano de suas atividades e tornam-se referências nestes espaços. O uso das cores da escola para marcar essa “tribo” é um elemento importante no discurso que o carnavalesco propõe.

Confirma-se assim aquilo que Hall denomina como “duplo movimento da cultura popular”, um processo dialético em que ora se dá a resistência, ora se dá a opressão. A produção cultural popular torna-se o terreno onde as transformações sociais se constituem e o Carnaval se diferencia por inverter as categorias simbólicas de produção de valor e hierarquia. Com isso, se transforma num espaço para a apresentação do discurso que este sujeito (carnavalesco) produz e representa. Ao desnudar os processos de dominação simbólicos e criticar a universalização de uma visão de mundo particular, oriunda dos interesses distintos aos da população que as escolas representam e que formam suas comunidades, Leandro Vieira gera um debate sobre essas questões. Ao colocar indígenas e negros em lugar de destaque, ocupando as principais frentes e espaços dos seus desfiles, atua na produção de uma crítica cultural que tem por objetivo questionar as hierarquias e confrontar a hegemonia.

Ponto importante para a análise é entender o papel da memória na construção do discurso. Souza (2019, p. 4), em pesquisa que analisa as relações entre carnaval, memória e discurso, coloca que “para a análise do discurso a memória discursiva- memória social- é pensada como um espaço móvel de divisões ..., deslocamentos e retomadas, de conflitos de regularização. Espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contradiscursos”. Segue colocando que, na ordem do discurso, a função da memória é dar viabilidade ao acontecimento histórico, uma vez que é no processo de construção do discurso que se constitui a matéria que dá forma à memória social. É sobre esse imaginário, memorizado e naturalizado, que atua o discurso, construindo uma rede de sentidos. Aqui, surgem dois pontos cruciais para o entendimento desta prática discursiva: o que há de implícito e o papel do passado como mediador de reformulações que o tornarão presentes no discurso vigente.

O trabalho de Leandro Vieira faz com que o desfile se torne um operador discursivo, lugar onde se con-

cretizam e se materializam os discursos. Abre-se assim, na relação com a memória, uma relação de ressignificação que atua, inclusive, sobre o passado. Ao questioná-lo, busca entender sua influência na constituição do presente. Sobre isso, Souza (2019) coloca que

A ressignificação da história se dá, no caso, a partir da inserção do carnavalesco no discurso social, o qual sob o domínio da fantasia, insurreição, do ritual de inversão instaura uma reação de conflito, de disjunção e subverte a memória, mantendo um jogo de tensão entre um certo grau de esvaziamento de sentidos, ditos na forma do apagamento e da inversão e um processo de deslizamentos de sentidos, num curso incessante de reconfiguração da memória. Enfim, se explicita o papel da memória como lugar de desdobramentos...polêmicas e contradiscursos. Ou de subversão. (SOUZA, 2019, p 8)

Através da memória alegórica, da construção de imagens, samba, ritmo e afins, o processo de subversão constitui-se, partindo da memória social para a memória histórica, promovendo, nos desfiles, um efeito de produção de sentido e realidade. Souza (2019) afirma que para a construção de um novo sentido é essencial criticar ou apagar o sentido anterior, aquele que impera. Assim, torna-se um movimento de insurreição que cria, para si mesmo, seus próprios heróis. É este movimento de ruptura que justifica a reação e identificação popular que o desfile causou.

É neste jogo em que a memória alegórica rompe com uma formação discursiva dominante, seja na constatação de que a escravidão nunca foi realmente extinta no país ou na luta pela inclusão de heróis apagados e silenciados, que operam os discursos aqui analisados. De espaço de regularização a memória passa a mediar as relações entre discurso e imagem, reformulando a memória social, dando-lhe outra dimensão através da inclusão de uma nova narrativa. Ao romper com o que a memória oficial construiu, escondendo situações de opressão, silenciamento e apagamento, o carnavalesco intervém na constituição da memória social, exemplificando a atuação do intelectual no campo da cultura popular.

A bandeira artificada



Fonte: [www.premiopipa.com.br](http://www.premiopipa.com.br)

Em fevereiro de 2021 o MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) expôs a obra intitulada Bandeira Brasileira. A peça fez parte do desfile de 2019 da Estação Primeira de Mangueira. Criada por Leandro Viei-

ra, ela fechou o desfile daquele ano e passou pela avenida pelas mãos de diversos ativistas sociais e políticos da cidade. Ainda tomados pelo horror do brutal assassinato da vereadora Marielle Franco (1979- 2018), no ano anterior, a bandeira se tornou, rapidamente, um símbolo que extrapolou o espaço do desfile. No texto do site que apresenta a exposição e obra, a curadoria do museu coloca que

Esta obra de arte foi feita para o Carnaval, e quando foi para a avenida foi para o lugar certo. Aqui a bandeira é apresentada de novo, desta vez para ser vista de frente, na parede do museu. Torna-se assim uma obra para desfilarmos e observar, que traz sentido a seu novo contexto expositivo, questionando-o (MAM, 2021)

A exposição da bandeira revela o reconhecimento, por uma instância institucional de arte (museu), de um objeto criado para um desfile de carnaval como obra de arte legitimada. Cabe notar que neste momento Leandro Vieira chega a um museu por uma obra específica que é apresentada, naquele espaço, como obra de arte. É um exemplo do processo de artificação que, como visto anteriormente, desloca a produção de seu contexto inicial, localizando-a no tempo e na sociedade em que se insere. No texto desenvolvido pela curadoria da exposição, a presença da bandeira no museu, exposta como “obra para observar” e não mais como objeto de desfile, é também um questionamento ao próprio espaço como legitimador da arte.

O artista plástico Guilherme Vergara (Concinnitas, 2020) coloca que, com a bandeira, o trabalho de Leandro Vieira atinge o simbólico e, com isso, ele “fez algo que todo o campo da arte deseja” (VERGARA, CONCINNITAS, 2020, p 30), pois a arte só existe quando engloba jogo, festa e símbolo. Neste ponto da entrevista, Leandro Vieira coloca que considera o desfile que produziu em 2019 como seu melhor trabalho até então. E faz uma observação que remete à diferenciação entre o artista e o intelectual: “sei que no campo estético está longe de ser o meu melhor carnaval, porém no campo da arte, do que eu quero produzir como arte, esse é o melhor de todos” (CONCINNITAS, 2020, p 30).



Fonte: Fabio Souza- MAM

Esse sacrifício do lado estético, da beleza e do luxo que se espera para um desfile de carnaval em prol “da arte” e a coerência entre discurso e estética (o desfile trouxe monumentos pichados, livros ensanguentados, uma pequena Marielle na Comissão de Frente, entre ou-

tros) é fruto de uma escolha por priorizar a dimensão do conceito. Com isto, Leandro Vieira busca se distanciar do carnaval espetáculo que critica e privilegia o processo, não o resultado. Esse posicionamento, que ele diz ser contra hegemônico, também está presente no enredo de 2020, onde apresenta um Cristo periférico em diversas facetas: mulher, negro, jovem, ... No caso do desfile apresentado em 2019, o impacto de seu trabalho pode ser medido pela forma como ainda reverbera tanto em manifestações políticas quanto na transformação da bandeira em produto, seja em camisetas, bonés e afins. O carnavalesco coloca que a bandeira foi algo que “jogou para o mundo” (CONCINNITAS, 2020, p 31) com a intenção de ressignificar esse símbolo. O objeto de arte tornou-se também objeto de consumo, como podemos ver abaixo.



Fonte: Mercado Livre



Fonte: Mercado Livre

Pereira (2021), ao analisar as alegorias criadas por Leandro Vieira para o desfile de 2020, coloca que “carnavalescos como Pamplona, Joãozinho Trinta e Leandro Vieira investem nos desfiles como um lugar de resistência, veiculação de novos discursos e memórias. Produzem complexas pedagogias sociais que “borram” a História oficial” (PEREIRA, 2021, p 4). A autora segue colocando que o carnaval se consolida como um espaço onde se produz ideias sobre o Brasil, sendo uma opção aos registros formais, ao registro escrito, que ainda é a

base de organização da memória social e política. Pontua que a realidade é, cada vez mais, produzida e reproduzida pelas imagens, o que reforça a conexão entre o processo de criação e o contexto social em que o criador está inserido. Neste sentido, coloca que o carnaval pode ser um agente produtor de conceitos e teorias sociais e não apenas reproduzi-las. E, na formulação de novos conceitos para a interpretação da história do país, localiza o trabalho de Leandro Vieira.

Ao fazer do carnaval o objeto e meio de seu trabalho e suas reflexões, Leandro Vieira se aproxima da concepção de intelectual, atuando na mediação entre a cultura popular e o mundo, o espaço social onde este se insere. O processo que promove, de racionalização da produção carnavalesca, torna-se importante para a reconfiguração desses espaços. A atenção que dá ao processo de criação, que tornou público através de uma hashtag intitulada #bastidoresdacriação, onde apresenta as fantasias e seus significados dentro do enredo, mostra sua intenção de valorizar o processo teórico que envolve a produção dos desfiles. Mostra também sua vontade de que os desfiles sejam entendidos para além da estética, pelo significado de cada uma de suas partes.

Essa reorganização leva à disputas simbólicas e conflitos pela legitimidade dentro desses espaços. Ferreira (2021) chama atenção para o fato de que a linguagem festiva do carnaval, aliada à sua capacidade narrativa, é capaz de mobilizar politicamente mesmo distintos grupos sociais. Surgem conflitos e tensões, tanto na dimensão interna quanto externa. Às pressões já inerentes ao trabalho do carnavalesco se somam outras, que envolvem questionamentos sobre suas reflexões e até ao uso que faz do carnaval como espaço de debate. Ao posicionar-se diante das questões políticas e sociais de seu tempo, questionando até mesmo a estrutura dos desfiles, gera reações que são fruto das tensões presentes no seu trabalho. Essas tensões movem e permeiam o trabalho deste intelectual que usa de seu espaço no campo da cultura popular para se posicionar, política e socialmente – o que, em tempos de guerras culturais e disputas por narrativas, acaba por transformar os desfiles das escolas de samba em um objeto de importância considerável para entender a sociedade contemporânea e suas questões mais urgentes. É necessário, portanto, observar como e quando o processo de artificação acontece nos desfiles das escolas de samba e compreender e analisar os artistas envolvidos no aprofundamento das relações entre carnaval e arte. Neste sentido, Leandro Vieira é um nome cuja obra é essencial para a compreensão desse processo. Sua passagem pela Mangueira e seu atual trabalho na Imperatriz Leopoldinense (tendo conquistado seu terceiro campeonato como carnavalesco no grupo especial) são parte de uma trajetória em pensar o carnaval para além da festa.

### Referências Bibliográficas

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios. Edições Sesc São Paulo, 2016.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CONCINNITAS. Entrevista com Leandro Vieira. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/51045/33818> Acesso em 22/05/2022

FAIRCLOUGH, Norman. Discurso e mudança social. Tradução de Izabel Magalhães Brasília: Editora UNB, 2001.

FERNANDES, Florestan; FORACHI, Maria Rialice (org). Karl Mannheim: Sociologia. São Paulo. Ática, 1982.

FERREIRA, Ana Clara. Cidade e política: disputas de narrativas no carnaval de rua carioca. Revista Encantar - Educação, Cultura e Sociedade, Bom Jesus da Lapa, v. 3, p. 01-21 - e021007, 2021

GONÇALVES, Renata Sá. Edison Carneiro e o samba: reflexões sobre folclore, ciências sociais e preservação cultural. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6883/6941> Acesso em 23/06/2022

GRAMSCI, Antônio. Cadernos do cárcere. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

HEINICH, Natalie. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2238-38752014v424> Acesso em 08/05/2023.

JORDÃO, Janaína Vieira de Paula; MENDONÇA, Maria Luiza Martins de. Pode a aparência falar? Classes sociais e a periferia da estética. Cadernos de Estudos Culturais, Pioneiros, v. 8, n. 16, p. 147- 164, 2016

KRESS, G. R.; van LEEUWEN, T. Reading images: the grammar of visual design. 1. ed. London and New York: Routledge, 1996. Reading images: the grammar of visual design. 2.

ed. London and New York: Routledge, 2006.

LIMA, Denise Maria de Oliveira. Campo do poder, segundo Pierre Bourdieu. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&id=S1519-94792010000100003](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&id=S1519-94792010000100003) Acesso em 21/03/2019

MANHHEIM, Karl. Ideologia e Utopia- introdução à Sociologia do Conhecimento. Ed Globo, Porto Alegre, 1950.

MARTINS, Simone. A transformação do papel do artista. 2016 Disponível em <http://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-transformacao-do-papel-do-artista> Acesso em 20/01/2023

MENDES, Aline Fabíola Freitas. A construção da identidade nacional no samba a partir das relações metadiscursivas. Disponível em:

<http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ABRALIN>

[\\_2009/PDF/Aline%20Fab%C3%ADola%20Freitas](http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ABRALIN_2009/PDF/Aline%20Fab%C3%ADola%20Freitas)

[\\_2009/PDF/Aline%20Fab%C3%ADola%20Freitas%20Mendes.pdf](http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ABRALIN_2009/PDF/Aline%20Fab%C3%ADola%20Freitas%20Mendes.pdf) Acesso em 24/04/2019

MIRANDA, Ana Carolina Freire Arcosi. Coletivos de arte: a artificação da criação coletiva nos anos 2000. NAVA:V.1, janeiro:junho,p 331-351, 2016.

PINHEIRO, Valter Cesar. Um “paradoxo irrespirável” (ou o papel do artista e do intelectual segundo Mário de Andrade) Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

PORFIRO, André Luiz. Da artificação do desfile de samba à sala de aula como barracão do fazer: histórias e saberes do carnaval. Disponível em [https://www.academia.edu/34514949/Da\\_artifica](https://www.academia.edu/34514949/Da_artifica%C3%A7%C3%A3o_do_desfile_das_escolas_de_samba_a_sala_de_aula_como_barrac%C3%A3o_do_fazer?email_work_card=title)

[C3%A7%C3%A3o\\_do\\_desfile\\_das\\_escolas\\_de\\_samba\\_a\\_sala\\_de\\_aula\\_como\\_barrac%C3%A3o\\_do\\_fazer?email\\_work\\_card=title](https://www.academia.edu/34514949/Da_artifica%C3%A7%C3%A3o_do_desfile_das_escolas_de_samba_a_sala_de_aula_como_barrac%C3%A3o_do_fazer?email_work_card=title) 2017 Acesso em 30/08/2022.

RODRIGUES, Tarcila Mariana Gomes. A dança do mestre-sala e da porta-bandeira: tradições e influências. Disponível em <http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/437-1230-1-SM.pdf> Acesso em 02/02/2023.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. Três atos sobre arte e pandemia. In: Suplemento Pernambuco #187, Editora CEPE

– Pernambuco, 1ª ED. (2021)

SANTA'ANNA, Affonso Romano de. Artificação: problemas e soluções. São Paulo: Editora Unesp, 2017

SHAPIRO, Roberta. O que é artificação? Sociedade e Estado, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan./abr. 2007

\_\_\_\_\_, HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? Revista Sociedade e Estado - Volume 28 Número 1 - Janeiro/abril 2013.

SHILLS, Edward. The intellectuals and the powers and other essays. The University of Chicago Press, Chicago, 1972.

TRAJANO, Izabela de Lima Negrão. A imagem e sua função semiótica em discursos multimodais. Anais do SIELP. Volume 2, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2012. ISSN 2237-

8758

WEBER, Max. Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva. 1999. Brasília: UnB. 2 v. Disponível em

[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4239311/mod\\_resource/content/0/AULA%20%20-%20C%20-%20Weber-economia-e-sociedade](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4239311/mod_resource/content/0/AULA%20%20-%20C%20-%20Weber-economia-e-sociedade)

[%20-%20volume-2.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4239311/mod_resource/content/0/AULA%20%20-%20C%20-%20Weber-economia-e-sociedade%20-%20volume-2.pdf) Acesso em 21/01/2-23.