

CARNAVALESCOS E AS ESCOLAS DE SAMBA SA: PRODUÇÃO SIMBÓLICA, INDÚSTRIA CULTURAL E MEDIAÇÃO¹

Mauro Cordeiro de Oliveira Junior

Resumo: As Escolas de samba do Rio de Janeiro são agremiações recreativas que surgiram no início do século XX. Surgiram como formas de expressão da diáspora africana articulando saberes e práticas de matriz afro-brasileira e incorporando elementos típicos de outras formas de organização carnavalesca existente à época. Pretendo analisar as escolas de samba enquanto espaço de construção de sujeitos, práticas e representações sociais cotidianas. Compreendo aqui as escolas de samba enquanto espaços sociais tal qual como preconizado por Pierre Bourdieu, ou seja, um espaço relacional onde os sujeitos ocupam posições distintas e hierarquizadas de acordo com os capitais incorporados por cada um. Para isso este trabalho irá discutir a noção de mediação cultural explorando seus limites a partir da figura do carnavalesco e sua afirmação no carnaval carioca através de uma revisão bibliográfica. Se tratando das escolas de samba, a hipótese que norteia esse projeto é a de que os carnavalescos, profissionais legitimados por seu capital cultural e simbólico através do diploma, se tornam os responsáveis pela produção de bens culturais nesses espaços sociais e isso constituiria uma violência simbólica estruturante da reconfiguração dessas.

Palavras-chave: Cultura popular; indústria cultural; violência simbólica; mediação; carnaval.

CARNIVAL AND THE SCHOOLS OF SAMBA S / A: SYMBOLIC PRODUCTION, CULTURAL INDUSTRY AND MEDIATION

Abstract: The Samba Schools of Rio de Janeiro are recreational associations that emerged at the beginning of the 20th century. They emerged as forms of expression of the African diaspora articulating knowledge and practices of Afro-Brazilian matrix and incorporating elements typical of other forms of carnival organization existing at the time. I intend to analyze the samba schools as a space for the construction of daily subjects,

1

practices and social representations. Comprehend that, the samba schools as social spaces as defined by Pierre Bourdieu, that is, a relational space where the subjects occupy distinct and hierarchical positions according to the capitals incorporated by each one. For this, this work will discuss the notion of cultural mediation exploring limits from the figure of the carnival and its affirmation in the carioca carnival through a bibliographic review. In the case of samba schools, the hypothesis that guides this project is that the *carnavalescos*, professionals legitimized by their cultural and symbolic capital through the diploma, become the responsible for the production of cultural goods in these social spaces and this would constitute a symbolic violence structuring of the reconfiguration of these.

Keywords: Popular culture; Cultural industry; Symbolic violence; mediation; carnival.

AS ESCOLAS DE SAMBA DO CARNAVAL CARIOCA

O carnaval é um período de festejos populares que remonta a comemorações realizadas na Antiguidade pelos mais diversos e variados povos. Essas festas populares existentes em diversas culturas se assemelhavam por ser um período de inversão de papéis sociais, suspensão das hierarquias e ampla liberdade moral. Em alguns dias de folia subvertia-se a lógica e era permitida a interação festiva entre os indivíduos. (MATTA, 1997)

Originalmente festivais pagãos e profanos, foram incorporados pela Igreja Católica em seu calendário. Apesar dessa incorporação se refletir em uma tentativa de controle das práticas carnavalescas, esses festejos mantiveram-se como um período de intensas liberdades. No calendário cristão, os festejos carnavalescos ocuparam o lugar de anterioridade à Quaresma. Por sua vez, a quaresma é um período de penitência para os cristãos e impõe grandes restrições que antecedem a comemoração da Páscoa, ou seja, o período carnavalesco seria uma grande celebração festiva anterior a um período de preparação do corpo e do espírito para a Páscoa.

Importante salientar que o carnaval é uma festa comemorada em todo mundo, mas em nenhum país alcançou a importância que detém no Brasil. O carnaval brasileiro é símbolo de um projeto de identidade nacional e, ao mesmo tempo, um evento turístico que nos distingue e atrai milhares de espectadores e turistas para o país ano após ano. Tratando-se o Brasil de um país de dimensões continentais e amplamente diverso culturalmente, o mais correto é falar de carnavais brasileiros ao invés de carnaval brasileiro. A gama de manifestações carnavalescas no país é diversa e reflete a pluralidade de produções culturais.

Em relação a este trabalho, abordarei especificamente o carnaval carioca e uma dentre as variadas formas de representação e celebração carnavalesca existente que são as escolas de samba. Herdeiras de elementos pertencentes a distintas tradições de brincar o carnaval, distinguia-se pela centralidade da contribuição cultural africana que é o samba.

Consta que a primeira forma de festejo carnavalesco no Brasil se deu com o entrudo que ganhava as ruas do então capital desde o século XVIII. O entrudo era uma tradição carnavalesca que se baseava no lançamento de líquidos entre os foliões. Além

do entrudo, trazido pelos portugueses, os festejos carnavalescos no Rio de Janeiro passaram por várias formas e tradições festivas dentre as quais se destacam: O Zé Pereira, as grandes sociedades, os cordões, os corsos, os ranchos, os bailes de salão e os blocos de rua. Cada um detinha um rito, uma maneira de organização e de alguma forma se relacionava a uma camada social em sua forma de expressão.

O samba se difundiu por todo território nacional, mas originalmente tinha na Bahia e no Rio de Janeiro seus principais polos de produção. Ainda que sob o mesmo nome, haviam diversas diferenças entre o samba baiano e o samba carioca. A própria expressão samba tinha uma pluralidade de significados que iam desde um ritmo musical até uma reunião festiva (CABRAL, 1996). Porém, é inegável que foi através do fenômeno das escolas de samba e os seus desfiles que este encontrou seu maior vigor e afirmação.

As escolas de samba do Rio de Janeiro são agremiações recreativas que sempre despertaram a atenção e a curiosidade dos cientistas sociais. São expressões culturais oriundas das camadas pobres das favelas e subúrbios carioca. As escolas de samba são “espécie de sociedade musical e recreativa que participa dos desfiles de carnaval, cantando e dançando a modalidade samba tipificada como samba enredo, apoiada por cenografia.” (LOPES e SIMAS, 2015, p. 116).

Rio de Janeiro do início do século XX e o surgimento das escolas de samba

No cenário do Rio de Janeiro do início do Século XX, as camadas pobres urbanas não tinham muitas opções de lazer e cultura e, no afã de um ideal modernizador que reconfigurou o espaço urbano citadino, foram geograficamente levadas ao subúrbio e às favelas. Essa massa pobre urbana, de grande maioria negra, era marginalizada da vida social e do trabalho produtivo por ideias racistas e eugênicas que perpassaram o centro decisório da política nacional desde a Primeira República até a Era Vargas.

Na ânsia de prevenir tensões raciais hipotéticas e de assegurar uma via eficaz para a integração gradativa da ‘população de cor’, fecharam-se todas as portas que poderiam colocar o negro e o mulato na área dos benefícios diretos do processo de democratização dos direitos e garantias sociais. Pois é patente a lógica desse padrão histórico de justiça social. Em nome de uma igualdade perfeita no futuro, acorrentava-se o ‘homem de cor’ aos grilhões invisíveis de seu passado, a uma condição sub-humana de existência e a uma disfarçada servidão eterna. (FERNANDES, 2008, pg. 309)

Suas manifestações culturais e religiosas eram duramente reprimidas e criminalizadas pelo Estado brasileiro reduzindo drasticamente suas possibilidades de expressão. Partindo dessa premissa podemos ter a compreensão da importância das

CSONline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais, Juiz de Fora, n. 24 (2017) Dez., pp. 1-309.

escolas de samba enquanto espaços de vivência, associação e pertencimento criadoras de identidades dessa camada social que encontra nessa forma de organização carnavalesca uma maneira de representação.

O samba seria o elemento que diferenciaria as escolas de samba de outras formas de organização carnavalesca sobretudo dos ranchos. Em relação aos ranchos, as escolas absorveram elementos importantes e que se tornaram fundamentais de sua estrutura vigente até hoje como por exemplo as alegorias, o casal de mestre-sala e porta-estandarte e o enredo. Quando aqui falamos de samba, estamos tratando, além de um ritmo, de uma cultura musical que se desenvolveu sobretudo nos morros cariocas, como consequência das reformas urbanas de racionalização do espaço promovidas no início do século XX.

O samba cresceu nos morros cariocas. E nasceu aí porque a população de menor poder aquisitivo foi empurrada para os morros, quando do início da valorização imobiliária do início do século e, principalmente, em decorrência das obras de abertura da Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco. (RODRIGUES, 1984, pg. 31).

Em um contexto pós-abolição em que as manifestações culturais e religiosas dos negros eram duramente recriminadas e reprimidas o samba carioca encontrou uma brecha para se desenvolver através da legalização dos cultos de origem africana. Beneficiando-se da incapacidade das autoridades de distinguir os toques religiosos e a batucada do samba, os sambistas encontraram nos terreiros o espaço para produzir sua arte. Com a liberdade de culto garantida por lei, o samba cresceu nesse contexto e tinha nos terreiros das 'Tias', mães de santo em grande parte oriundas da Bahia, na Pequena África o seu principal reduto (CABRAL, 1996).

Devido à relação intrínseca entre os cultos de matriz afro-brasileira, o samba enquanto ritmo e cultura musical e as escolas de samba, torna-se impossível falar dessas agremiações carnavalescas sem o entendimento de que estas são manifestações culturais nascentes das comunidades negras do Rio de Janeiro. O samba urbano dos morros cariocas, tocado e cantado nos terreiros é que irá descer para o asfalto e conquistar a cidade através das escolas de samba após uma transformação promovida por músicos e compositores do Morro de São Carlos no Estácio de Sá, introduzindo instrumentos e promovendo alterações de ritmo e andamento.

Na bibliografia sobre o tema, a primeira escola de samba da história foi a Deixa Falar oriunda do Morro de São Carlos no Estácio de Sá e cujo registro data 12 de agosto de 1928. É importante afirmar e entender que o surgimento da primeira escola de samba acontece em um contexto de transformação do próprio ritmo samba, ou seja, havia

naquele contexto a emergência de uma nova forma de se cantar e tocar samba cujos compositores do Estácio de Sá detinham protagonismo. O termo ‘escola’ de samba foi empregado pois em frente a localidade onde os sambistas do Estácio se encontravam para fazer samba havia uma escola de normalistas. Tratava-se, portanto, de autoafirmação de um jovem grupo de compositores locais que se entendiam professores na arte do samba (CABRAL, 1996).

Até então, o samba tinha um ritmo amaxiado, ainda estreitamente ligado à primeira gravação de sucesso do gênero, *Pelo Telefone*. Foram os sambistas do Estácio, juntamente com os da Cidade Nova, Saúde, Morro da Favela, Gamboa, Catumbi, etc., espaços onde a aglomeração de ex-escravos e seus descendentes era abundante, que passaram a ostentar a designação de “malandros” e a usá-la como símbolo de um novo jeito de compor e cantar samba, com mais ginga e flexibilidade, usando para isso a síncope. Este novo ritmo permitia cantar, dançar e desfilar ao mesmo tempo. Com o surgimento de um tipo de samba com uma cadência destinada à evolução do bloco carnavalesco, grande parte da sociedade brasileira passa a assimilar o ritmo, música, parte da cultura e da tradição africanas. (CUNHA, 2002, pg. 3).

A Deixa Falar não surge e, de forma imediata, impõe um padrão de organização com a totalidade dos elementos constitutivos do que entendemos hoje como escola de samba. A configuração da Deixa Falar se assemelhava a dos blocos carnavalescos existentes até então e há até certa polêmica se esta foi de fato uma escola de samba ou um bloco. Ainda que organizado de maneira semelhante aos blocos carnavalescos, a Deixa Falar contribuiu de sobremaneira por introduzir alguns dos instrumentos que viriam a se tornar fundamentais em todas as escolas de samba com destaque para o surdo e a cuíca. Em um contexto de transformação rítmica e melódica a inserção desses novos instrumentos foi vital para estabelecer a diferença dessa nova forma de samba em relação ao maxixe, ao lundu e outros ritmos populares da época.

Apesar do fim nada glorioso, o Deixa Falar contribuiu extraordinariamente para o carnaval carioca e para própria música popular brasileira. O título de escola de samba a que ele próprio se atribuía foi adotado pelos blocos carnavalescos que surgiam, espalhou-se pela cidade e deu início a uma nova forma de brincar o carnaval. O surdo e a cuíca, lançados por ele, tornaram-se indispensáveis na percussão do samba. O Deixa Falar deu a forma definitiva ao samba de carnaval, influenciando não só os chamados sambistas de morro como também os compositores profissionais, inclusive os mais destacados deles. (CABRAL, 1996, pg. 50).

Após a Deixa Falar, outras escolas de samba surgiram no subúrbio e nas favelas cariocas. Além da efervescência do samba, em uma nova configuração enquanto ritmo musical, o apoio de organismos da imprensa cumpriu papel de destaque nas origens e nos primeiros desfiles de escolas de samba. Esse apoio já denota a relação antiga entre essas entidades culturais e a comunicação de massa.

Apesar de já ter havido uma competição entre algumas escolas proeminentes no ano de 1929 por organização do sambista e pai de santo Zé Espinguela, somente em 1932 ocorre o primeiro desfile competitivo entre escolas de samba. Dezenove agremiações participaram daquele cortejo em sua dualidade de ser festa e competição. Esse desfile somente se tornou possível graças ao patrocínio e promoção de um órgão da imprensa, o jornal Mundo Sportivo sob a direção do jornalista Mario Filho. (CABRAL, 1996, pg. 67).

Após um primeiro ano de sucesso, no ano seguinte coube ao jornal O Globo a organização do concurso. "O sucesso do desfile de escolas de samba em 1932, de fato, foi tão grande que, tendo chegado ao fim o jornal Mundo Sportivo, O Globo tratou de assumir a promoção do desfile de 1933". (CABRAL, 1996, pg. 72).

É também durante a década de 1930 os desfiles das escolas de samba são oficializados e passam a fazer parte do calendário oficial da cidade. Já em 1933, pela primeira vez, o poder público através da Prefeitura do então Distrito Federal auxiliou as escolas de samba através de uma verba financeira. Essa distribuição ocorreu por meio da criação da Diretoria Geral de Turismo, pela Prefeitura do Distrito Federal, e da União das Escolas de Samba (UES) enquanto representante dos interesses das escolas. A UES é criada justamente com o intuito de buscar, junto ao poder público, o reconhecimento das suas entidades representadas enquanto atração turística em um contexto onde outros grupos carnavalescos já eram financiados pela Prefeitura. (CABRAL, 1996)

Essa oficialização e legalização estavam no contexto político de construção de uma identidade nacional durante o Estado Novo pautado em nossa cultura. Calcado na ideia de democracia racial o Estado brasileiro viu no carnaval das escolas de samba um possível elemento dessa construção ideológica de um país mestiço, integrado e sem preconceitos. O binômio Estado-Nação se torna a expressão moderna sob a qual se organizam os Estados na forma política contemporânea. Essa construção histórica combina a universalidade de uma série de direitos individuais e soberania política do e, ao mesmo tempo, uma ideia de cultura nacional em que as particularidades promoveriam a unidade dos povos de um mesmo território e os diferenciaria dos demais.

Através da mediação do Estado, essa cultura que, na origem, era apenas de negros, fora do mercado se transforma na cultura de toda a sociedade urbana, autodeclarada sociedade brasileira. Isso ocorre pela necessidade que o Estado teve, em certo momento, de se identificar com o samba, ou melhor, identificar o samba como um de seus objetivos, reconhecer o brasileiro como mito, e o sambista como condição mítica e consumidor de samba. (SIQUEIRA, 2012, pg. 163).

Magno Bissoli Siqueira (2012) irá mostrar como o Estado Vargas, inspirado no fascismo europeu, irá utilizar o samba como instrumento poderoso na construção dessa identidade nacional. O rádio que era o principal veículo de comunicação de massa da época foi fundamental para a difusão do samba enquanto música popular brasileira, símbolo dessa nacionalidade que era um projeto político. O autor aponta que, mesmo utilizando o samba como cultura musical de caráter identitário nacional, esse projeto promoveu uma espécie de “embranquecimento” do samba que alijava do negro sua autenticidade fundadora.

Ainda assim, vale destacar que as escolas de samba não sofreram nenhum tipo de censura ou imposição do Estado Novo em sua manifestação. Se de um lado há um interesse do poder público nas escolas de samba vale ressaltar que os sambistas não foram sujeitos passivos nesse processo. Beneficiando-se desse contexto, vislumbraram através do carnaval uma janela de expressão de suas visões de mundo e tradições para obter uma maior visibilidade que fosse capaz de lhes fornecer condições de afirmar sua existência em um cenário de um preconceito racial silenciado pela ideia de democracia racial.

Escolas de samba: Identidade e representação

O conceito de identidade é amplamente debatido na teoria social. A sociologia contemporânea teve na chamada ‘crise de identidades’ um dos seus subcampos de trabalhos e produção mais acalorado. Toda essa profusão de contribuições e análises teóricas acerca desse conceito tem como base sua relevância para compreensão da ação humana e, por consequência, da própria vida em sociedade.

Dentre as várias perspectivas teóricas acerca do conceito de identidade adotarei nesse trabalho o proposto por Manuel Castells (2000)

No que diz respeito a atores sociais, entendo por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(a)s prevalecem sobre outras fontes de significado. Para um determinado indivíduo ou ainda um ator coletivo, pode haver identidades múltiplas. No entanto, essa pluralidade é fonte de tensão e contradição tanto na auto representação quanto na ação social (CASTELLS, 2000, pg. 22).

Na concepção de Castells (2000) a identidade é a fonte de significado e experiência de um povo construída socialmente a partir de um ou mais atributos culturais. Enquanto as identidades sociais são construções dos indivíduos que a partilham, os papéis sociais são definidos por normas estruturadas pelas instituições. Há nessa compreensão

CSONline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais, Juiz de Fora, n. 24 (2017) Dez., pp. 1-309.

um entendimento de que é necessário um compartilhamento coletivo de significados para que se estabeleça uma identidade coletiva que é, ao mesmo tempo, formada e formadora de sujeitos. As identidades organizam significados, considerados como a identificação simbólica, por parte de um ator social, da finalidade da ação praticada pelo ator.

Castells (2000) irá definir em três as formas de construção de identidade, sendo elas: identidade legitimadora, identidade de resistência e identidade de projeto. A identidade legitimadora seria aquela introduzida pelos dominantes para expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais. Identidade de resistência é aquela criada por atores contrários a dominação atual, criando resistências com princípios diferentes ou opostos a sociedade. Por último, identidade de projeto é quando os atores, usando a comunicação, constroem uma nova identidade para redefinir sua situação na sociedade.

Em relação às construções de identidade nas escolas de samba do Rio de Janeiro entendo que trata-se de uma espécie de identidade de resistência pois é através delas como forma de organização carnavalesca e de práticas culturais dos negros em diáspora que os seus componentes constroem suas identidades através de um pertencimento compartilhado. Essa associação é promovida na origem através de relações sociais de parentesco e de vizinhança. Outro papel importante do estabelecimento das identidades está na diferenciação, tratando-se de uma construção relacional torna-se distintiva das características entre uns e outros. Ao estabelecerem-se enquanto associações as escolas de samba diferenciavam-se de outros tipos de organização existentes no âmbito carnavalesco. Podemos apontar como formas de construção identitárias das escolas as bandeiras, cores, nomes e demais símbolos das agremiações. Esses elementos se tornam significantes daquela unidade compartilhada por um conjunto de indivíduos que passa a ser assumido pelo conjunto de integrantes.

As escolas de samba se constituíam como espaços em que os indivíduos se associavam por compartilhamento e identificação. Os pertencimentos de lugar e marcadores sociais de diferença como a etnia eram fatores fundamentais na constituição de sociabilidades em uma sociedade estratificada e desigual. Eram nas escolas de samba que os agentes sociais produziam bens simbólicos e culturais conferindo dessa forma seu destacado papel na construção de identidades e representações de mundo.

Georg Simmel (2006) é um autor que nos ajuda a pensar a interação entre os indivíduos concebendo a associação como inerente à vida humana. Segundo o autor os

CSONline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais, Juiz de Fora, n. 24 (2017) Dez., pp. 1-309.

indivíduos formam grupos sociais na medida que se associam uns aos outros a partir de interesses partilhados, assim a sociedade em sua concepção seria um produto da interação entre os indivíduos. Para Simmel o processo fundamental de constituição da sociedade é o que ele denomina de sociação que seria a forma de interação entre os agentes sociais visto que, diferentemente da natureza, a sociedade somente se realiza através da ação dos seus componentes que ao interagirem a produzem. Na sociologia de Simmel o ser humano se caracteriza exatamente por viver em interação.

A sociação só começa a existir quando a coexistência isolada dos indivíduos adota formas determinadas de cooperação e de colaboração que caem sob o conceito geral de interação. A sociação é, assim, a forma, realizada de diversas maneiras, na qual os indivíduos constituem uma unidade dentro da qual se realizam seus interesses. (SIMMEL, 1983, pg. 60).

Podemos compreender as escolas de samba como formas de interação e associação de agentes sociais marginalizados em uma sociedade racista que encontraram nesta forma de organização um espaço de positivar suas vivências e pertencimento. Tornando-se importante polos de interação social essas agremiações carnavalescas e recreativas estabeleceram formas de sociabilidade e de lazer para os seus frequentadores.

Muitas vezes a escola de samba converte-se em núcleo de expressão da sociabilidade comunitária, o que transparece em múltiplas ocasiões em que ela serve de palco a manifestações sociais que transcendem seu objetivo imediato (carnavalesco), como é o caso das comemorações de aniversários, casamentos ou das celebrações de atos religiosos em que se festeja o seu santo padroeiro ou se vela um defunto. (LEOPOLDI, 2010, pg. 130).

A relação entre o território e as escolas de samba como representação desses conjuntos locais está presente desde as origens. Construindo-se como opções de lazer e espaço onde passa a se estabelecer relações sociais as escolas de samba significam a valorização de territórios marginais e periféricos. “Nas grandes escolas de samba, a vinculação ao local onde se encontram sediadas é até hoje uma de suas características básicas. Muitas delas trazem o bairro ou a localidade em seu nome” (CAVALCANTI, 2006, pg. 41). Essa vinculação local se produz e reproduz anualmente na competição festiva que são os desfiles. Desde os primeiros concursos na Praça Onze ainda na década de 1930, a vitória e o sucesso das agremiações eram entendidos como forma de afirmação daquelas localidades em que as respectivas escolas de samba encontravam-se circunscritas geograficamente. “Participar, portanto, de uma escola de samba é, antes de tudo, compartilhar uma atividade que exprime uma identificação com o contexto em que a agremiação emerge – isto é, o bairro” (LEOPOLDI, 2010, pg. 130)

O compartilhamento de práticas culturais, a dinâmica que permite suas continuidades e preservação além de sua difusão ao longo do tempo são fatores que comprovam o quanto as escolas de samba são instituições produtoras de identidades sociais de uma camada social que produz suas narrativas, representa e expressa suas concepções a partir de sua ação cultural.

José Sávio Leopoldi (2010) contribui com a sua delimitação do contexto social e do universo que ele denomina em seu trabalho como “mundo do samba”. Esse universo dá conta de um conjunto das relações sociais de um determinado número de agentes que comungam da valorização do samba como gênero musical e forma cultural determinante na matriz de significados deste grupo. Dentro do mundo do samba, as escolas de samba se tornam um espaço privilegiado de expressão de padrões sociais e de uma rede de sociabilidades circunscritas a essa matriz cultural.

No entanto, ao se constituírem como agremiações culturais, as escolas de samba desenvolveram também um campo relativamente autônomo (BOURDIEU, 1989), definindo suas próprias hierarquias, mecanismos de consagração e distinção interna. Delimitando em seu interior os “autênticos” representantes do samba, delimitaram os temas legítimos, os atores aptos a falar em seu nome, compor suas músicas e criar suas alegorias. Mitos de origem, identidades nacionais, origens de classe e marcadores da diferença são também constantemente acionados e atualizados ao longo do tempo numa dinâmica própria.

Crescendo ano após ano com o apoio da imprensa e dos órgãos públicos locais, as escolas de samba do Rio de Janeiro não demoraram a se tornar a principal atração do carnaval carioca suplantando as outras formas de organização carnavalesca na cidade. Como já abordado anteriormente, foram beneficiadas com o interesse do Estado brasileiro de construção de uma identidade nacional em que o samba cumpriu destacado papel. Nesse cenário, o principal instrumento de comunicação de massas até então era o rádio e, assim sendo, logrou êxito em disseminar de forma nacional a música que ecoava nos terreiros da Praça Onze como legítima música do país.

Acerca dos usos do samba na construção de uma identidade nacional e da contribuição da comunicação de massas para tal há uma vasta bibliografia coberta de polêmicas epistemológicas (SIQUEIRA, 2012). Tratando-se efetivamente do trabalho em questão, cumpre apenas pontuar que a partir da década de 1930 o ritmo musical que outrora era discriminado como forma menor de cultura foi se consolidando como a

música legitimamente brasileira e, assim sendo, as escolas de samba se beneficiaram deste processo histórico.

Sob as bases organizativas e conceituais tratadas desde o primeiro concurso, ano após ano os desfiles competitivos se repetiam cada vez atraindo maior público e maior atenção da imprensa. Vale lembrar aqui que foi justamente a imprensa quem organizou os primeiros concursos e desde então só fez crescer seu interesse e atenção para essa manifestação cultural, sendo responsável também pelo seu crescimento.

Ao passar dos anos, surgiram centenas de agremiações que passaram a se subdividir em grupos diferentes de desfile. Essa multiplicação de escolas de samba era reflexo da ampliação territorial dessa forma de organização carnavalesca na cidade do Rio de Janeiro. As agremiações reforçavam um forte sentimento de pertencimento, ao se denominarem representantes dos bairros e morros em que se localizavam.

A Década de 1960 e a Revolução Estética: surge o carnavalesco

É na virada da década de 1950 para a década de 1960 que algumas das principais transformações ocorrem no seio das escolas de samba, sobretudo a principal delas: o surgimento do carnavalesco. Trata-se de uma transformação primordial por ter induzido a diversas outras transformações que, por um lado, ajudaram a alçar os desfiles a um espetáculo de repercussão mundial e, por outro, alteraram significativamente a organização, a estrutura e os sentidos do espetáculo.

O Acadêmicos do Salgueiro, escola criada em 5 de março de 1953, seria a responsável por grandes inovações e controvérsias. Presidida à época por Nelson de Andrade, a escola da Tijuca convidou para o carnaval de 1959 dois artistas plásticos para a confecção da parte artística visual de seu desfile. Até então, cabia aos próprios componentes das escolas de samba o papel de confeccionar as fantasias e alegorias que seriam apresentadas na avenida e o casal Marie Louise Nery e Dirceu Nery se tornariam os primeiros profissionais com qualificação técnica específica para desempenhar o papel que hoje é denominado como de ‘carnavalesco’.

Designa aquele que, na escola de samba, liderando uma equipe de trabalho, é geralmente o responsável pela execução do enredo, que nem sempre é de sua autoria. Ao carnavalesco cabe a responsabilidade pela concretização da ideia em espetáculo visual (LOPES E SIMAS, 2016, pg. 55).

Para análise das transformações ocorridas no interior das escolas de samba iremos analisá-las enquanto espaços sociais segundo a concepção de Pierre Bourdieu (1989). A categoria ou o conceito de espaço social do autor irá nos permitir construir um referencial

CSONline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais, Juiz de Fora, n. 24 (2017) Dez., pp. 1-309.

teórico importante para revelar os conflitos inerentes ao cotidiano das escolas de samba na década de 1960 e os debates que foram travados no campo dos estudos de samba e carnaval acerca desse período e dessas transformações. Compreendo que esse referencial teórico permite a investigação das lutas simbólicas e de representação do mundo social a partir da perspectiva do poder e das posições de poder dos agentes envolvidos.

O espaço social é construído dentro de um determinado espaço simbólico que respeita a realidade e as relações históricas de cada espaço. Cada espaço social vai possuir suas próprias particularidades o que vai fazer com que cada espaço social seja diferente de outro em vários pontos, também podendo acontecer de um espaço social estar inserido dentro do outro. Somente a partir do entendimento das particularidades do espaço social em questão é que podemos compreender as práticas e representações dos agentes (BOURDIEU, 1989).

O espaço social é construído de tal modo que os agentes ou os grupos são aí distribuídos em função de sua posição nas distribuições estatísticas de acordo com os dois princípios de diferenciação que, em sociedades mais desenvolvidas (...) são, sem dúvida, os mais eficientes – o capital econômico e o capital cultural (BOURDIEU, 1996, pg. 19).

A ideia de separação e diferença está inserida de maneira invisível nos próprios espaços, sendo assim os espaços e grupos sociais vão ser distribuídos em posições, que serão determinadas pelos capitais culturais e econômicos nas sociedades mais desenvolvidas, e os indivíduos vão ser separados nos espaços sociais de acordo com o seu capital econômico global, que hora pode ser relativamente menos importante do que seu capital cultural. Na concepção relacional do autor os agentes ocupam posições hierarquizadas e distintas baseadas na soma dos capitais incorporados que cada agente possui.

Essa ideia de diferença, de separação, está no fundamento da própria noção de espaço, conjuntos de posições distintas e coexistentes, exteriores umas às outras por sua exterioridade mútua e por relações de proximidade, de vizinhança ou de distanciamento e, também, por relações de ordem, como acima, abaixo e entre; (BOURDIEU, 1996, pg. 18).

O ingresso dos artistas plásticos Dirceu e Marie Louise Nery no Acadêmicos do Salgueiro em 1959 provou grande resistência da comunidade local, pois esta representava uma alteração em toda concepção, direção e execução do desfile. Essa responsabilidade que era dos próprios componentes das escolas se concentra nas mãos de profissionais acadêmicos externos ao universo do samba. "Sua penetração nas escolas de samba não foi abrupta nem pacífica. Até hoje sofrem pressões por sua atuação ter sido tão "inovadora" e por causarem modificações tão profundas." (RODRIGUES, 1984, pg. 43).

Durante o carnaval de 1959, ainda que com a contratação do casal Nery, os CSOnline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais, Juiz de Fora, n. 24 (2017) Dez., pp. 1-309.

Acadêmicos do Salgueiro não chegaram ao título do carnaval. Porém um julgador, em especial, foi marcado por aquele desfile e viria a marcar a história do carnaval carioca e seria o grande artífice da revolução estética que se estabeleceria. Trata-se de Fernando Pamplona, cenógrafo do Teatro Municipal e, posteriormente, professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escalado para julgar o quesito de escultura e riqueza no carnaval de 1959 este atribui aos Acadêmicos do Salgueiro, do casal de artistas plásticos Dirceu e Marie Louise Nery, nota superior à Portela, campeão daquele ano. Após o carnaval, o presidente do Salgueiro tratou de convidar o artista para elaborar o carnaval da escola no ano seguinte, devido aos elogios que o mesmo fez a apresentação da escola quando do julgamento. Nelson de Andrade almejava consolidar sua escola como uma das potências da festa carnavalesca e, para tanto, buscava inovações que tornassem possível vencer a barreira das rivais já estabelecidas sob o slogan “Nem melhor, nem pior. Apenas uma escola diferente” (CABRAL, 1996).

Ao aceitar o convite, Fernando Pamplona fez questão de manter o casal Nery e ampliou sua equipe com a incorporação do também cenógrafo e figurinista do Teatro Municipal Arlindo Rodrigues e do desenhista e aderecista Nilton Sá da Escola de Belas Artes. Essa equipe de profissionais se tornou responsável por pensar e construir o enredo, preparar os desenhos dos figurinos e alegorias. Desde a escolha dos materiais, tecidos, cores e demais elementos necessários e adequados para execução de todo trabalho visual da escola. (RODRIGUES, 1984)

Não havia até então profissionais com saberes técnicos e legitimados por capitais culturais institucionalizados como os diplomas. Esse capital cultural incorporado atua como um fator de diferenciação e que legitima os atores sociais que o possuem. Além de toda a especialização e aprimoramento técnico na idealização e execução da parte estética, esses profissionais também ajudaram a incorporar na performance elementos oriundos de uma visão teatralizada do espetáculo. É justamente na década de 1960 e nos Acadêmicos do Salgueiro que são introduzidas, por exemplo, as alas coreografadas. (GUIMARAES, 1992)

Os elementos ligados à tradição do samba – a harmonia, a dança, a bateria e o próprio samba – abriram espaço para as atrações mais ligadas ao aspecto visual das escolas. O espetáculo, de ano para ano, valia mais do que o samba. E, também de ano para ano, era cada vez menor o número de negros desfilando (CABRAL, 1996, pg. 196).

O sucesso dessa empreitada nos Acadêmicos do Salgueiro é imediato e a escola, que até então jamais tinha vencido, obtém entre 1960 e 1969 quatro títulos, dois vice-campeonatos e três terceiras colocações. Esse sucesso se torna referência de forma a CSONline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais, Juiz de Fora, n. 24 (2017) Dez., pp. 1-309.

influenciar as demais escolas a valorizar mais o aspecto visual e buscar profissionais capazes de pensar, produzir e gerenciar a construção dos desfiles a partir da concepção estética. Objetivando o êxito expresso na conquista do título, as coirmãs buscam se espelhar no Salgueiro e promover uma espécie de reformulação econômica e administrativa de suas organizações.

Sérgio Cabral (1996) define esse período histórico como “tempos modernos” onde diversas mudanças e transformações ocorriam simultaneamente reconfigurando os desfiles de escolas de samba. Dentre tantas mudanças, podemos destacar a penalidade para as escolas que ultrapassassem o tempo máximo previsto de desfiles; a cobrança de ingressos para o público que assistia ao desfile e o maior número de componentes nas escolas. Esses dois últimos fatores estão diretamente relacionados a expansão cultural do espetáculo que atraía cada vez mais outras camadas da sociedade carioca, turistas e interessados em geral.

Ainda assim, é justamente a ascensão do carnavalesco a principal mudança ocorrida e que se tornaria a expressão de todas as polêmicas dessas transformações. Sua ascensão se deu “no bojo de um conjunto de transformações que a bibliografia disponível caracteriza como um afluxo e uma adesão maciça das camadas médias urbanas a uma manifestação até então mais marcadamente popular” (CAVALCANTI, 1998: 29).

Santos (2006) em sua tese sobre os carnavalescos nos ajuda ao afirmar que estes são agentes da transformação no carnaval carioca por meio de sua racionalidade especializada. Essa racionalidade especializada está relacionada a “uma maior formalização dos conteúdos estéticos, econômicos, artísticos, organizacionais, etc., da forma escola de samba” (SANTOS, 2006, pg. 60). Ou seja, os carnavalescos tornam-se profissionais que induzem dentro da estrutura organizacional das escolas de samba uma outra forma de racionalização de sua produção. Esse processo não ocorre à margem ou de forma autônoma, ele está inserido em um contexto mais geral de consolidação de uma indústria cultural no Brasil e de um mercado de bens simbólicos. É a partir de uma nova lógica de produção cultural relacionada a massificação e a busca por retorno comercial que estes agentes se tornam fundamentais na reconfiguração hierárquica desses espaços sociais.

Essa emergência de acadêmicos com um saber técnico institucionalizado em diplomas nesses espaços sociais e as resistências dos outros agentes desse campo evidencia o conflito no que concerne a legitimidade dentro desses espaços. Podemos compreender essas resistências como uma disputa simbólica pela produção de bens

CSONline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais, Juiz de Fora, n. 24 (2017) Dez., pp. 1-309.

culturais frente a uma reorganização desse campo com a entrada de agentes que dispunham de mais capitais incorporados. Essa disputa em um espaço social onde, originariamente, prevalecia uma lógica de organização comunitária baseada em relações afetivas e pessoais será decisivamente alterada com a afirmação destes profissionais.

É justamente aí que entram os mecenas do jogo do bicho. Ainda na década de 1960 e, sobretudo, na década posterior esse tipo de organização carnavalesca e racionalização moderna de suas estruturas se constitui como um *tipo ideal* a ser adotado pelas escolas de samba. As inovações estéticas, plásticas e cenográficas cada vez mais foram se tornando sinônimo de sucesso nas disputas e quem almejasse a vitória precisava competir nesse patamar.

Exercendo uma espécie de dominação tradicional em territórios marginalizados e com pouca oferta de serviços públicos de qualidade, os bicheiros viam nas escolas de samba uma oportunidade de conseguir prestígio social e também elevar as localidades em que suas bases territoriais estavam circunscritas. Utilizando-se do capital social que detinham junto as comunidades, foram atores fundamentais na legitimação dos carnavalescos dentro das escolas de samba.

O Carnaval do Rio de Janeiro é uma arena onde se confrontam formas políticas e culturais diferenciadas, entre elas o poder clandestino do jogo do bicho. De um ponto de vista abstrato, portanto, há espaço para alternativas, e nessa perspectiva a forma institucionalizada e monopolizadora assumida pela ligação entre o jogo do bicho e o desfile do grupo especial das escolas de samba do Rio de Janeiro não é essencial. Entretanto, a ela se devem algumas das tendências-chave da organização atual da festa, entre elas, a racionalização da comercialização em favor das próprias escolas. Certamente, por trás das “próprias escolas” estão os patronos, que “modernizam” e “racionalizam” em benefício de uma forma de dominação tradicional representada pela patronagem. (CAVALCANTI, 2006, pg. 19).

Renato Ortiz (1988) demonstra que é nas décadas de 60 e 70 no Brasil que se consolida um mercado de bens culturais no país. Durante o governo militar o Estado autoritário brasileiro é responsável por uma nova organização econômica que, insere o país no processo de internacionalização do capital e consolida um capitalismo tardio através do desenvolvimento do parque industrial.

Em relação à cultura, é durante esse período que se afirma definitivamente uma indústria cultural brasileira com grande destaque para a televisão e o cinema. O Estado tem papel central nesse processo ao criar um sistema de comunicação em que detinha forte controle. Com o avanço de uma racionalidade técnica e a expansão de uma mentalidade empresarial, o advento da indústria cultural encontra as bases para sua sustentação. A cultura passa então a ser entendida como produto para quem consome e

para quem produz.

Ortiz (1988), analisando essa emergência no contexto de uma ditadura militar, alerta que a indústria cultural acarreta uma despolitização da sociedade. O Estado cumpre um papel ambíguo, ao mesmo tempo em que é o agente da modernização por um lado, e por outro, não abre mão do exercício do controle e da censura.

Tratando especificamente da televisão e de sua consolidação no país destaca-se o objetivo do Estado de que ela fosse esse veículo por excelência de integração nacional. Como um veículo de comunicação de massa deve agora também atuar no sentido dessa integração nacional, objetivo do Estado brasileiro. A nação integrada pressupõe a interligação de consumidores e ao nacional se incorpora a dimensão de mercado.

O que há nesse ínterim da emergência dos carnavalescos, sua racionalidade e a constituição de um mercado de bens simbólicos no Brasil é uma especialização das atividades culturais que perpassa todas as esferas da produção cultural no país com a massificação da comunicação e o advento da televisão. Dentro dessas instituições sociais produtoras de bens culturais e simbólicos emerge essa racionalização como forma de modernização necessária para o sucesso nas disputas. Em uma agremiação onde o respeito e a manutenção das tradições têm importância fundamental fica claro os motivos dos conflitos e tensões existentes nesse período.

Candeia e Isnard Araújo (1978) advogam em seu livro que a criatividade popular estaria ameaçada pelos valores acadêmicos, ou seja, escrevendo em um momento de profusão de profissionais acadêmicos formados em Belas Artes nas escolas de samba os autores saíram em defesa de uma autenticidade ameaçada por valores externos. Na concepção destes autores, o samba e as escolas de samba são manifestações legítimas da cultura afro-brasileira que estariam sendo deturpadas pela emergência de acadêmicos na produção dos desfiles e na adequação das mesmas à classe média. Trata-se da defesa da tradição em oposição a um processo de modernização que profissionalizava as estruturas da produção de bens simbólicos nas escolas de samba e as inseria, de forma definitiva, na lógica de produção comercial da indústria cultural.

O objetivo do livro era determinar a forma pela qual deveria ser organizada e constituída uma Escola de samba através de um trabalho de resgate do passado e construção biográfica da Portela, escola à qual os autores eram ligados. Os autores argumentaram que o samba é a representação rítmica original do Brasil, autêntica forma de arte negra e popular que deveria estar salvaguardada de qualquer influência externa.

Em relação às escolas de samba, vale destacar que, além de marcar a entrada definitiva dos carnavalescos no espetáculo, a década de 1960 também é o marco inicial das transmissões televisivas dos desfiles. É justamente no período em que se desenvolve um mercado de bens simbólicos e culturais e se efetiva uma indústria cultural no país onde a televisão tem destacado papel que as escolas de samba passam por transformações internas e contam com o ingresso de profissionais que ajudariam a supervalorizar a dimensão visual do espetáculo.

O Carnaval passa a ser um espetáculo que gera lucro para seus investidores. Passam a ser cobrados ingressos para os desfiles e são construídas grandes arquibancadas móveis. Os desfiles de escolas de samba do Rio de Janeiro tornam-se paulatinamente o principal evento do carnaval brasileiro e serve de modelo para outras cidades. A força da televisão enquanto veículo de comunicação de massa e a expressividade dos desfiles alçaram essa manifestação a um espaço de destaque na agenda nacional.

A ideia de mediação cultural: limites e problemas

Frequentemente na vasta literatura existente sobre as escolas de samba do carnaval do Rio de Janeiro e sobretudo nas tensões resultantes desse processo de modernização o conceito de mediação cultural é utilizado em relação à ação dos carnavalescos. Em uma sociedade complexa com variadas formas de visão de mundo, identidade, representação em diálogos e trânsitos constantes os mediadores ocupariam o papel de negociar, traduzir e codificar essas diferentes formas culturais. Especificamente nas escolas de samba, os carnavalescos se ocupariam de mediar e negociar conflitos entre o que seria considerado a cultura popular – o samba - e uma cultura erudita – as artes plásticas. Ao se legitimarem dentro do campo carnavalesco como os comandantes de todo processo de produção cultural das escolas de samba em desfile, alcançam uma dimensão de poder que precisa ser analisada como problemática ou limitadora de sua capacidade de exercer tal mediação.

Cultura popular é um conceito cercado de polêmicas intelectuais e epistemológicas. Geralmente entendida como num conjunto de práticas que se realizam nos interstícios da cultura dominante, em oposição ou confronto com ela afirmando formas, gostos e práticas de uma camada social dominada.

O pressuposto de que não é possível separar cultura popular e de elite de maneira fixa, congelada e polarizada, ganha cada vez mais espaço na produção do conhecimento histórico, de modo que os pesquisadores têm se convencido de que ambas as formas culturais se comunicam e, sobretudo, são polissêmicas, mutantes, forjadas por mediações, atualizadas e reatualizadas em cada contingência histórica específica. (DOMINGUES, 2011, pg. 417)

Muito desse debate de oposição entre cultura popular e cultura erudita no âmbito das escolas de samba se constitui pela defesa de que o samba seria uma forma cultural genuinamente negra ameaçada por valores externos (CANDEIA, 1978; LOPES, 1981). Não é esse debate que travamos aqui. Compreendo que o samba, como manifestação cultural, é uma expressão dos negros em diáspora que absorveu através de um processo de ressignificação elementos culturais de outros matizes. Não se trata, portanto, de uma defesa de uma pureza cultural maculada pelo contágio com outras formas de expressão mas aqui estamos nos referindo diretamente da relação entre a forma cultural escola de samba e as transformações ocorridas em seu interior com a ascensão dos carnavalescos. Muitos dos que positivam a atuação dos mesmos e as consequentes transformações ocorridas por sua atuação, advogam que estes agentes estão exercendo uma mediação entre diversas formas de expressão própria de uma sociedade complexa e multicultural.

Em relação a própria ideia de mediação Bourdieu (1989) nos ajuda a problematizar essa concepção. Ao analisar a comunicação nas relações sociais, o autor conclui que não há unicamente uma transmissão de ideias sem juízo de valor. Para o autor o que existe é um elemento de interação estruturado, pelo qual os agentes da “fala” entram em comunicação num campo onde as posições sociais já se encontram objetivamente estruturadas, revelando-se a mesma como uma forma de propagação e manifestação de poder.

Bourdieu dá muita atenção e importância para as formas pela qual a sociedade se reproduz e, ao se debruçar sobre a cultura, enxerga e entende os sistemas simbólicos como construções sociais fundamentais para essa reprodução. Afirma que é através da interiorização da cultura pelos membros de uma dada sociedade é que ela se perpetua.

Os sistemas simbólicos são produzidos e apropriados pelo próprio grupo, ou por um corpo de especialistas que conduz à retirada dos instrumentos de produção simbólica dos membros do grupo.

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto mundo, poder quase mágico que permite o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. (BOURDIEU, 1989, pg. 14)

Na concepção do autor de uma análise sociológica relacional e praxiológica mas que dá ênfase aos aspectos simbólicos da vida material, a luta de classes na sociedade moderna se configura como uma luta pelo domínio do poder simbólico. Esse conflito

CSONline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais, Juiz de Fora, n. 24 (2017) Dez., pp. 1-309.

simbólico se constrói cotidianamente nos espaços sociais de produção e reprodução de identidades, representações e visões de mundo. Esta luta se dá também a partir do embate travado entre os especialistas da produção simbólica legítima:

O reconhecimento do poder simbólico só se dá “na condição de se descreverem as leis de transformação que regem a transmutação das diferentes espécies de capital em capital simbólico e, em especial, o trabalho de dissimulação e de transfiguração (numa palavra, de eufemização) que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo ignorar-reconhecer a violência que elas encerram objetivamente e transformando-as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia. (BOURDIEU, 1989, pg. 15)

Com a afirmação e legitimidade que passaram a deter dentro do campo do carnaval, os carnavalescos passaram a exercer uma violência simbólica na medida em que ao adentram as escolas de samba vão se consolidando na hierarquia até ocupar posições que lhes permitem inferir e interferir em formas de produção de bens culturais que não estão diretamente relacionados a sua especialização como a composição dos sambas-enredo, por exemplo.

O controle que exercem sobre todo sistema simbólico que culminou por afastar desse processo os sambistas que, cada vez mais, dentro das escolas de samba ficam circunscritos às suas alas específicas alijou destes agentes sociais um maior controle e participação na produção dos bens simbólicos destas entidades culturais. Aliado a isso, o aspecto visual e estético das escolas de samba é supervalorizado acarretando em um processo que torna o carnavalesco o protagonista indubitável das escolas de samba.

Ao contrário das leituras que compreendem esses agentes como mediadores entre formas distintas de expressão cultural aqui compreendo-os como exercendo uma violência simbólica em entidades culturais que passaram a absorver, com o novo tipo de racionalização emergente em suas estruturas, uma lógica de divisão social do trabalho inerente à que existe na sociedade. Uma especialização latente se faz cada vez mais necessária na medida em que os sambistas perdem a dimensão da totalidade da produção anual das escolas ao mesmo passo em que, sua produção artística e cultural, se mercantilha.

Considerações Finais

O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro hoje movimentava milhões de reais, atrai milhares de turistas nacionais e internacionais e é exibido para todo o mundo. Esse evento cultural que se tornou símbolo do país é um exemplo de alguns dos temas
CSOnline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais, Juiz de Fora, n. 24 (2017) Dez., pp. 1-309.

mais recorrentes e relevantes para o entendimento do Brasil. Desde a desigualdade racial e a problemática da integração do negro na sociedade brasileira até os usos da cultura na construção da nação, as escolas de samba são lócus de estudo privilegiado para entender a história do país.

Se surgiram no início do século XX como espaços de afirmação de uma identidade de resistência que afirmava sua existência dentro de uma sociedade racista onde os negros estavam à margem, foram pouco a pouco se constituindo como uma forma de celebração carnavalesca que afirmava uma espécie de brasilidade que interessava aos propósitos do Estado.

Mais tarde, se expandiram de vez e se tornaram grandes empresas produtoras da cultura no cenário de consolidação da indústria cultural no país e de um mercado de bens simbólicos amplamente propagados pela televisão. É justamente nesse período que passam por transformações internas que foram lidas nesse trabalho como a internalização de uma racionalização moderna em entidades tradicionais de produção de bens culturais. Esse processo acarretou uma violência simbólica na medida em que, os carnavalescos agentes dessa transformação, se legitimam dentro desses espaços sociais a partir de seus capitais culturais incorporados e com o apoio dos mecenas do jogo do bicho.

Hoje a festa é altamente profissionalizada e movimenta uma indústria própria que emprega milhares de pessoas ao mesmo passo em que funcionam cada vez mais em uma lógica que mercantiliza sua produção e seus produtores ano após ano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. **Sobre a indústria da cultura**. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. (org. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **O poder simbólico**. Lisboa: DIFEL, 1989.

_____. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. São Paulo: Papyrus, 1996.

_____. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

CANDEIA & ISNARD. **Escolas de samba: a árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Lidador/SEEC, 1978.

CASTELLS, Manuel. **O poder da Identidade. Volume II**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

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

_____. **Os sentidos no espetáculo**. Revista de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, vol.45, n.1, 2002, pp. 35-72.

_____. **Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, UFRJ, 2006.

_____. **Festa e Contravenção: os bicheiros no carnaval do Rio de Janeiro**. Em: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata Sá. **Carnaval em múltiplos planos**. Rio de Janeiro: Faperj; Aeroplano, 2009, pp. 91-124.

CUNHA, Fabia Lopes da. **“Negócio ou ócio? O samba, a malandragem e a política trabalhista de Vargas”**. Artigo apresentado no IV Congresso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Cidade do México: Abril, 2002.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1997.

FERNANDES, F. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Globo, 2008, v. 1, p. 309

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca**. Dissertação de mestrado apresentado à Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

LEOPOLODI, José Sávio. **Escola de Samba: ritual e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

LOPES, Nei. **O samba, na realidade... A utopia da ascensão social do sambista**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 5ª Ed., 9ª reimpressão 2006.

_____. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espolição branca**. São Paulo: Hucitec, 1984.

SANTOS, Nilton Silva dos. **"Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!": carnavalesco, individualidade e mediação cultural**. Tese de Doutorado apresentada ao PPGSA. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

_____. **A arte do efêmero. Carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

SIMAS, Luiz Anonio. LOPES, Nei. **DICIONARIO DA HISTORIA SOCIAL DO SAMBA**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2015.

SIMMEL, G. **"O problema da sociologia"** In: MORAES FILHO, E. (Org.) Simmel. São Paulo: Ed. Ática, 1983. p. 60.

_____. **A metrópole e a vida mental**. In: Gilberto Velho (org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

_____. **Questões fundamentais da sociologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional: das origens a Era Vargas**. São Paulo: Editora Unesp. 2012.

CSONline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais, Juiz de Fora, n. 24 (2017) Dez., pp. 1-309.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**. Rio de Janeiro: Vozes. 1978.