



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

**BRUNO SOUZA DUARTE LIMA**

**ESCOLAS DE SAMBA NO RIO DE JANEIRO: CULTURA, APROPRIAÇÃO DOS  
DESFILES E PRECARIZAÇÃO NO BARRACÃO**

**MESTRADO EM ECONOMIA POLÍTICA**

**SÃO PAULO**

**2022**

**BRUNO SOUZA DUARTE LIMA**

**ESCOLAS DE SAMBA NO RIO DE JANEIRO: CULTURA, APROPRIAÇÃO DOS  
DESFILES E PRECARIZAÇÃO NO BARRACÃO**

Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em **Economia Política**, sob orientação do Prof. Dr. Rubens Rogério Sawaya.

**SÃO PAULO**

**2022**

## FICHA CATALOGRÁFICA

--

**BANCA EXAMINADORA:**

---

**Professor Dr. Rubens Rogério Sawaya**

---

**Professor Dr. Áquilas Nogueira Mendes**

---

**Professor Dr. Bruno Nogueira Ferreira Borja**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Número do processo: 88887.597785/2021-00.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

**LIMA, Bruno Souza Duarte. Escolas de samba no Rio de Janeiro: cultura, apropriação dos desfiles e precarização no barracão. São Paulo: PEPGEP-PUC/SP, 2022. (Dissertação ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Economia Política. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo).**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a minha noiva Letícia por me ajudar de forma crítica ao meu trabalho e dar o suporte emocional nos momentos mais difíceis. Te amo!

Ao amigo Bruno Borja por, entre tantas coisas, ter me oferecido uma bolsa de pesquisa, quando terminei a graduação, para que eu pudesse me manter na área acadêmica e estudar para entrar no mestrado.

Agradeço aos professores da PUC-SP que participaram dessa caminhada e contribuíram para a ampliação do meu pensamento crítico. Agradeço à professora Rosa Maria Marques pelo aprofundamento nos volumes d'O Capital. Agradeço aos professores Rogério e João Pamplona por suas visões críticas da teoria mainstream que ajudaram a compreender melhor essa corrente de pensamento e os seus equívocos, sem desconsiderar suas contribuições para o campo. Ao Professor Áquilas Mendes por reacender o meu interesse em estudar a teoria marxista do Estado. Aos professores Lacerda e Mariana pelos aprofundamentos teóricos e históricos em suas aulas de economia brasileira. Ao professor Ladislau Dowbor por sua visão de uma economia global e planejada. Agradeço à professora Anita Kon pelos seus conselhos nos seminários de dissertação. Por fim, ao meu orientador Rubens Sawaya agradeço por ter aceitado me orientar sobre um tema atípico para área. Diante do desconhecimento sobre o objeto de estudo, o professor não hesitou e auxiliou em todas as nossas conversas e no incentivo à escrita. Muito obrigado, Rubens!

Agradeço aos amigos que fiz ao longo do curso ainda durante a pandemia. Ao Bruno Toschi pelos trabalhos feitos juntos, reclamações da vida cotidiana, conversas e saídas para comer. Ao Felype Neves por ter aceitado o desafio de dividir uma casa comigo e se jogar em São Paulo. Agradeço ao meu amigo Luiz Henrique pelas horas ganhas estudando na biblioteca do CCSP e pelas horas perdidas em mesas de bares pela cidade de São Paulo. Aos amigos que incentivaram à entrada no mestrado, Igor e Utanaan.

Por fim, como não poderia deixar de ser, desde a graduação sigo a carreira acadêmica com meu time jogando um futebol medíocre e patético, o que contribuiu para aumentar a minha raiva e a dedicação à leitura. Obrigado, Club de Regatas Vasco da Gama, apesar de esse ano ter sido mais difícil com você tentando me matar a cada jogo.

## RESUMO

Esta dissertação busca compreender a cultura sob o domínio do capital, onde modos de vidas são exterminados ou incorporados em uma cultura dominante propícia para o desenvolvimento capitalista. Assim, como os modos de vidas, a produção cultural também é apropriada, quando passível de acomodação no mercado, e, desse modo, transformada em mercadoria, o que é intensificado pelo nascimento da indústria cultural. O desenvolvimento das escolas de samba, no Rio de Janeiro é um caso ilustrativo da apropriação de uma prática cultural movida por significados e valores distintos dos impostos pelo modo de vida ensejados pelo capital. Procuramos debater com base em uma visão materialista da cultura, o desenvolvimento das escolas de samba enquanto uma produção cultural, expressão da cultura negra, que foi apropriada pela indústria cultural, transformando-se em produto mercadológico. A partir disso, observamos as alterações nos processos de trabalho e na cultura laboral, nos barracões das agremiações, engendradas pelo processo de mercantilização, contribuindo para a precarização das relações e condições de trabalho.

**Palavras-chave:** Cultura; Materialismo Cultural; Escolas De Samba; Apropriação Capitalista; Precarização.

## **ABSTRACT**

This dissertation seeks to understand culture under the domination of capital, where ways of life are exterminated or incorporated into a dominant culture conducive to capitalist development. Thus, like ways of life, cultural production is also appropriated when it can be accommodated in the market and thus transformed into a commodity, which is intensified by the birth of the cultural industry. The development of the samba schools in Rio de Janeiro is an illustrative case of the appropriation of a cultural practice driven by meanings and values distinct from those imposed by way of life enacted by capital. Based on a materialist view of culture, we try to discuss the development of the samba schools as a cultural production, an expression of black culture that was appropriated by the cultural industry, transforming itself into a marketable product. From this, we observe the changes in the work processes and labor culture in the sheds of the samba schools, engendered by commodification, contributing to the precariousness of working relations and conditions.

**Keywords:** Culture; Cultural Materialism; Samba Schools; Capitalist Appropriation; Precarization.

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: Cadeia produtiva dos desfile das escolas de samba do grupo especial e atividades relacionadas .....	60
QUADRO 2: Mercadorias produzidas pelas escolas de samba .....	63
QUADRO 3: Fontes de receita para as escolas de samba do grupo especial .....	65
QUADRO 4: Hierarquia competitiva dos desfiles para o ano de 2022 .....	78

## LISTA DE TABELAS

TABELA 1: Gastos com o planejamento – São Clemente – 2010.....	80
TABELA 2: Gastos com manutenção patrimonial – São Clemente – 2010.....	82
TABELA 3: Gastos com músicos e coreógrafos – São Clemente – 2010 .....	82
TABELA 4: Gastos com protótipos de fantasias – São Clemente – 2010 .....	83
TABELA 5: Gastos com ateliê de fantasias – São Clemente – 2010 .....	84
TABELA 6: Gastos com alegorias – São Clemente – 2010 .....	84
TABELA 7: Gastos com despesas de avenida – São Clemente – 2010 .....	86

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AESCRJ	Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro
CEC	Comissão Especial do Carnaval
CNC	Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ISS	Imposto sobre serviços
LIERJ	Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro
LIESA	Liga Independente das Escolas de Samba
OBaC	Observatório Baixada Cultural
RFFSA	Rede Ferroviária Federal
RIOTUR	Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A.
SINDRIO	Sindicato de Hotéis, Bares e Restaurantes do Rio de Janeiro
UES	União das Escolas de Samba

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO I – A cultura sob o capital.....</b>	<b>16</b>
1.1. Materialismo cultural e cultura como modo de vida .....	17
1.2. Produção de bens culturais guiada pela indústria cultural.....	28
1.3. Prólogo: a repressão antes da apropriação.....	37
<b>CAPÍTULO II – Escolas de samba do Rio de Janeiro: apropriação capitalista e sua cadeia produtiva.....</b>	<b>41</b>
2.1. Surgimento das escolas de samba.....	42
2.2. Os desfiles como mercadoria .....	47
2.3. Espaço de produção .....	56
2.4. Cronograma de tarefas e cadeia produtiva.....	59
2.5. Efeitos multiplicadores associados ao carnaval.....	67
<b>CAPÍTULO III – Os desfiles nas margens e o trabalho no barracão .....</b>	<b>72</b>
3.1. Aspectos metodológicos.....	74
3.2. Estrutura competitiva dos desfiles para o carnaval de 2022.....	77
3.3. Emprego, condições e relações de trabalho nos barracões .....	79
3.4. Condições dos barracões.....	92
3.5. Epílogo: impactos da Covid-19 aos trabalhadores dos barracões.....	98
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>104</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>107</b>

## INTRODUÇÃO

Na década de 1980 o carnaval do Rio de Janeiro se consolidou como ‘o maior espetáculo da terra’. A festa atingiu o seu auge após passar por um processo de apropriação pelo capital que visava adquirir, através dos desfiles, parcelas cada vez maiores de lucro, seja para os gestores, para as indústrias que integram a indústria cultural, para o poder público e até para agentes envolvidos com jogos ilegais. Isto era visível para quem acompanhou o desenvolvimento dos desfiles, suas mudanças e seu crescimento visando a atração, primeiro, das classes abastadas e, posteriormente, de turistas, sem a menor preocupação com os rituais do festejo, que passaram para o segundo plano. Quem ficou invisível foi o observador que acompanhou essas mudanças. Não estamos aqui falando do pesquisador acadêmico, e sim daquele membro da comunidade, onde ficava determinada agremiação carnavalesca, e viu seu acesso ao carnaval ficar cada vez mais restrito, seja porque as arquibancadas passaram a ser pagas, ou porque para acessar a quadra em dia de ensaio também era necessário despende alguma quantia. A relação com a comunidade mudou, não deixou de existir, ainda é potente, porém, a aproximação já foi maior, quando o maior “espetáculo da terra” era apenas o maior espetáculo escondido na Praça Onze no início dos anos 1930.

Esses laços com o povo apaixonado por escola de samba reaparecem nos momentos de dificuldades, por exemplo, durante a gestão Crivella, ex-prefeito do Rio de Janeiro (2017-2020). A resposta aos ataques durante a gestão foi dada durante os desfiles com enredos que convidavam o prefeito a brincar o carnaval. Carnaval que foi feito com o apoio da comunidade e seus membros, por vezes, fazendo trabalho voluntário para que tudo estivesse pronto para o dia dos desfiles. Falando em momentos difíceis, poderíamos perguntar como um setor industrial fica parado por mais de dois anos, sem contar com o apoio do poder público. Foi o que ocorreu com a produção das escolas de samba, que desfilaram no final de fevereiro de 2020 e só voltaram a desfilar em abril de 2022, devido à pandemia de covid-19. Sem desfile, sem produção. Sem produção, sem trabalho. Sem trabalho, sem renda. Durante esse período, a miséria e a fome foram os primeiros a retirar os trabalhadores dos barracões da situação de esquecimento que vivenciavam. Foi necessário se fazer

ouvir. Não é a primeira vez na história do capitalismo que os trabalhadores precisam fazer suas vozes ecoarem por tais motivos. Até porque o crescimento do capitalismo enquanto sistema, em toda sua história, se deu através do sofrimento da classe trabalhadora. E desse sofrimento cotidiano surge a organização por melhores condições e contra uma maior exploração. Exploração que não cessa, apenas diminui e aumenta conforme a necessidade do sistema.

Só que nas escolas de samba, as relações não se limitam apenas a uma relação patronal. Existem outros tipos de relações enraizadas em tradições que vão além do modo de vida no capitalismo. Afinal, escolas de samba nada mais são do que espaços de sociabilidade, onde pessoas, majoritariamente negras, sem acesso a outras formas de lazer, muito pelo abandono do poder público, exerciam e exercem sua interação social, o que continua ocorrendo, mas com o adendo da necessidade de produzir dado a lógica empresarial que tomou o festejo. Há pessoas que trabalham em escolas de samba por “amor”, por uma necessidade de ver a sua escola tão amada entrar na avenida. E, com a festa apropriada privadamente, há alguém extraíndo lucro por meio da exploração desse laço afetivo. Trabalho voluntário nada mais é do que trabalho não pago, trabalho que gera valor que é apropriado por alguém.

Com tudo isso em mente, chegamos aos objetivos desta pesquisa: compreender a forma como a cultura, enquanto modo de vida e como produção cultural, é alterada no sistema capitalista, fazendo-se uma análise da apropriação pelo capital dos desfiles das escolas de samba e das subsequentes mudanças nos processos de trabalho, que impactam nas condições e nas relações de trabalho em que estão envolvidos os trabalhadores dos barracões das escolas de samba do Rio de Janeiro. O propósito de investigar esta situação se deu durante a pandemia. Com a recente fundação do Observatório Baixada Cultural (OBaC), iniciou-se a pesquisa sobre como atuou a política cultural da cidade do Rio de Janeiro em relação aos desfiles das escolas de samba, como esta política os moldou e ajudou na sua apropriação capitalista. Com esta inquietação e a falta que fazia os desfiles foram surgindo na internet os relatos de ações em prol dos trabalhadores dos barracões e os problemas que estes estavam enfrentando devido à paralisação das atividades produtivas.

A dissertação está dividida em três capítulos, além dessa introdução e das considerações finais. No primeiro capítulo buscamos debater o conceito de cultura, abordando o seu caráter enquanto modo de vida, onde o capital também atua impondo um modo de vida propício para o desenvolvimento de suas relações de produção, passando por um processo de incorporação de valores e hábitos de culturas emergentes opositoras à cultura hegemônica. Junto disso, abordamos o caráter da produção cultural quando apropriada pelo capital, transformando práticas culturais em produtos mercadológicos, procurando esgotar seu caráter cultural, o que ganha força a partir do surgimento da indústria cultural. Faremos tudo isso, com base na visão materialista de cultura ou materialismo cultural. Ainda neste capítulo, temos um breve prólogo apresentando como o capitalismo repreende o modo de vida diverso com o exemplo de hábitos, costumes, valores e práticas que eram aderidos pela classe trabalhadora, majoritariamente negra, no início do século XX, no Rio de Janeiro.

O segundo capítulo analisa o desenvolvimento histórico-econômico de uma das práticas da cultura emergente que passava pela repressão no Rio. Assim analisamos os desfiles das escolas de samba apresentando como a prática passou da repressão para tornar-se passível de acomodação no mercado, sendo apropriada pelo capital. A partir do levantamento bibliográfico de diversos autores de campo de estudos distintos, evidenciamos como a questão econômica da festa, ou seja, a busca pelo lucro tornou-se um imperativo, levando a mudanças nos desfiles para privilegiar a abertura de espaços para o capital se valorizar. Assim, vemos como se desenvolveu uma cadeia produtiva das escolas de samba que produz mais-valor para as diversas indústrias, que fazem parte da chamada indústria cultural. Por fim, nesse capítulo, fazemos um levantamento de dados que colaboram para evidenciar os efeitos multiplicadores associados ao carnaval.

No terceiro capítulo, apresentamos como está organizada a estrutura competitiva dos desfiles na cidade do Rio de Janeiro com o propósito de inferir algumas considerações sobre as grandes escolas e as pequenas, sendo o segundo grupo maioria em termos quantitativos, apesar de viverem nas margens deste mercado, tendo pouco acesso a massa de lucro que é gerada no ramo. A partir disso, levantamos as condições e relações de trabalho e, também, as condições dos locais

de trabalho, tanto para o primeiro grupo quanto para o segundo, onde estes trabalhadores se encontram envolvidos em uma precarização estrutural do setor. Além disso, apresentamos uma espécie de epílogo, pois a situação destes fazedores de cultura deteriorou-se ainda mais devido aos impactos ocasionados pela pandemia de COVID-19, que levou ao cancelamento dos desfiles em 2021 que interrompeu os trabalhos nos barracões, repercutindo tanto na produção quanto na vida material dos operários da folia. Enfim, citemos Martinho da Vila (1984)<sup>1</sup>: “Glória a quem trabalha o ano inteiro em mutirão. São escultores, são pintores, bordadeiras. São carpinteiros, vidraceiros, costureiras. Figurinistas, desenhista e artesão. Gente empenhada em construir a ilusão.”

---

<sup>1</sup> DA VILA, Martinho. Pra Tudo Se Acabar Na Quarta-Feira. In: DA VILA, Martinho. Martinho da Vila Isabel. Rio de Janeiro: RCA Records, Faixa 6, 1984.

## CAPÍTULO I – A CULTURA SOB O CAPITAL

O capitalismo não revolucionou apenas o processo de produção das mercadorias, mas alterou todo o processo de produção da vida material: hábitos, costumes, valores, significados, práticas etc. Iremos tratar dessa atuação do capital no campo simbólico na primeira seção deste capítulo, apresentando, de forma breve, o processo pelo qual passa a cultura enquanto modo de vida à luz das análises materialistas acerca da cultura.

Após isso, procuramos expor características da produção cultural sob o sistema capitalista. Apresentamos o surgimento da indústria do entretenimento, particularidades do trabalho artístico e cultural antes de sua profissionalização, os meios materiais da produção cultural com ênfase nos meios de comunicação, e o aparecimento e formação da indústria cultural, que passa a controlar grande parte dos meios de produção artístico-cultural e, também, a estabelecer e a incorporar as expressões que são passíveis de lucro e, em consequência, alvos de apropriações mercadológicas.

Procuramos estabelecer uma economia política da cultura, tratando cultura enquanto modo de vida permeado por uma cultura dominante, expressão do capital no campo simbólico, em luta contra as práticas das culturas emergentes para impingir valores que favoreçam o desenvolvimento do modo de produção vigente. Do outro lado, procuramos tratar de cultura como produção cultural, completando a dualidade do termo, apresentando as críticas à forma mercadológica a qual as práticas são submetidas no sistema.

Com isso, temos as bases para adentrar no processo de apropriação mercadológica dos desfiles das escolas de samba. Como forma de prólogo, fechamos o capítulo com uma síntese do período de repressão à cultura negra e a busca por alterações do modo de vida da classe que vive do trabalho no Rio de Janeiro, no primeiro triênio do século XX. Enfim, antes da mercantilização e apropriação das práticas culturais, como os desfiles, havia a repressão e imposição de um modo de vida que contribuísse, por sua vez, para o estabelecimento da ordem capitalista.

Cultura pode ser genericamente entendida como o conjunto de crenças, regras, costumes, moral, elementos constituídos no âmbito das relações

sociais históricas que constroem o amálgama social definindo comportamentos e atitudes socialmente aceitas. A cultura se manifesta como arte, como ciência. Garante a funcionalidade do sistema, sua coesão e contradições mais estruturais e profundas, historicamente constituídas pelas próprias relações sociais. (SAWAYA, 2022, p. 173).

### 1.1. Materialismo cultural e cultura como modo de vida

*“(...) não existe desenvolvimento econômico que não seja ao mesmo tempo desenvolvimento ou mudança de uma cultura.”  
E, P, Thompson, Costumes em comum, 1980.*

A imposição e o subsequente desenvolvimento do modo de produção capitalista provocaram alterações no modo de vida, nas relações sociais, e, logo, engendrou mudança cultural em diversos locais a partir de seu espraiamento geográfico. Nesse contexto, buscamos apresentar uma visão materialista da cultura como uma esfera inerente aos processos sociais e importante para a organização social, tanto sendo apropriada pelo capital, bem como fundamental no embate pela alteração das relações sociais da produção capitalista. Pensaremos o conceito de cultura<sup>2</sup> para além do uso da palavra para descrever as obras e práticas culturais e artísticas que emergem da atividade humana, como faremos na próxima seção. Adotaremos a definição de cultura como “um modo particular de vida, quer seja de um povo, um período, um grupo ou da humanidade em geral” (WILLIAMS, 2007, p. 121).

O capital em si não passa de um modo e um meio dinâmico de mediação reprodutiva, devorador e dominador, articulado como um conjunto historicamente específico de estruturas e suas práticas sociais institucionalmente incrustadas e protegidas. É um sistema claramente identificável de mediações que, na forma adequadamente desenvolvida, subordina rigorosamente todas as funções de reprodução social – das relações de gênero e família até a produção material e a criação de obras de arte – à exigência absoluta de sua própria expansão, ou seja: de sua própria expansão constante e de sua reprodução expandida como sistema de mediação sociometabólico (MÉSZÁROS, 2002, apud Sawaya, 2022, p. 170).

Leva-se em consideração a noção antropológica de cultura, apresentando-a como algo comum, na qual a cultura é para todos e sua produção é feita por todos, indo além da concepção daqueles que defendem que a produção cultural é o privilégio de uma determinada classe que seria encarregada da criação dos significados e dos valores tanto para a sociedade quanto para o campo das artes (CEVASCO, 2003).

---

<sup>2</sup> A palavra cultura carrega um complexo de significados devido ao fato de seu sentido ter acompanhado as transformações sociais ao longo do processo histórico (EAGLETON, 2011).

Desse modo, a visão aponta para uma interligação entre os diferentes setores e a cultura, visto que os significados e valores impostos na sociedade permeiam e são intrínsecos às diferentes esferas da vida, como a esfera econômica ou a esfera política. Com essa definição levamos em conta que o tipo de relação social que foi imposta pelo capital é, também, determinante para o campo da cultura. Pois o modo de produção capitalista “não podia impor-se definitivamente contra os modos de produção anteriores se não levasse a revolução nascida no modo de produzir até o modo de viver, até o modo de reprodução da vida” (BOLAÑO, 2000, p. 97).

Pensamos cultura no sentido de ser “um modo de produção de significados e valores mais básicos para o funcionamento da sociedade do que a noção de uma esfera separada” (CEVASCO, 2003, p. 112). Dessa maneira, trata-se de um importante núcleo de luta de classes para modificar a organização da sociedade, algo que já era notado por Gramsci. Nos termos gramscianos, cultura era pensada como “produto de uma complexa elaboração social e que cada classe social tem um modo específico de elaborar a consciência e a cultura. Mais especificamente, a cultura representa um modo de viver, de pensar e de operar” (MARTINS; NEVES, 2014, p. 75).

Hall (2003, p. 142)<sup>3</sup> sintetiza a ideia de cultura apresentada pela perspectiva materialista como algo relacionado a todas as práticas sociais pelas quais os seres humanos fazem a história: “como os sentidos e valores que nascem entre as classes e grupos sociais diferentes, com base em suas relações e condições históricas, pelas quais eles lidam com suas condições de existência e respondem a estas”<sup>4</sup>. Nos termos de Williams (1980, p. 243 apud Milner 2002, p. 20, tradução nossa), o chamado materialismo cultural<sup>5</sup> trata-se de “uma teoria da cultura como processo produtivo (social e material) e de práticas específicas, de 'artes', como usos sociais de meios materiais de produção”. Além disso, o autor acrescenta em sua obra *Marxismo e*

---

<sup>3</sup> Stuart Hall (2003) realiza um debate entre a visão culturalista (teoria materialista/marxista da cultura, tendo como principais expoentes Raymond Williams e Edward P. Thompson) e a visão estruturalista dos estudos culturais.

<sup>4</sup> Um paralelo com o que Marx desenvolve em “O 18 de brumário de Luís Bonaparte” (2011, p. 25): “Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram”.

<sup>5</sup> O termo materialismo cultural, no sentido que o Williams o atribui, deve ser entendido como “um conteúdo conceitual claramente definido que o colocaria em desacordo com a “teoria marxista-estrutural e pós-estruturalista” (Higgins, 1999, p. 172 apud Milner, 2002, p. 19, tradução nossa).

*Literatura* (1979, p. 12) que o materialismo cultural é “uma teoria das especificidades da produção cultural e literária material, dentro do materialismo histórico”.

A teoria materialista da cultura estabelece um contraponto ao entendimento de cultura proposto pela teoria econômica moderna, onde o termo é reduzido apenas a “um agregado de mercadorias individuais, cada uma à venda no mercado de gosto individual, seu valor determinado apenas pelas preferências reveladas do agregado de consumidores culturais individuais” (MILNER, 2002, p. 15, tradução nossa).

Porém, o termo também estabelece um contraponto aos estudos marxistas pregressos aos trabalhos de Raymond Williams. Uma das formulações marxistas mais conhecidas sobre o tema reservavam um lugar secundário para a cultura, partindo da fórmula base/superestrutura. Segundo Milner (2002, p. 17, tradução nossa), a superestrutura, “que são descritas como ‘religiosas, artísticas ou filosóficas’, não são especificamente definidas como superestruturas pelo próprio Marx, mas a elisão ocorre rotineiramente na maioria dos marxismos ‘científicos’. Em síntese, em tais estudos a cultura ficava relegada à superestrutura, sendo mero reflexo da base material da qual se reproduz e depende, desse modo, não era reconhecido a materialidade da própria superestrutura. Portanto, para Williams (1979, p 96), “o conceito de ‘superestrutura’ não foi então uma redução, mas uma evasão”. O materialismo cultural buscava superar as análises balizadas na fórmula base/superestrutura.

Dessa forma, foi adotada a noção de totalidade para descrever o que ocorre na vida social, a qual, segundo Cevalco (2001, p. 145) “a sociedade é efetivamente composta de um grande número de práticas sociais que forma um todo concreto onde estas práticas interagem, se relacionam e se combinam de formas complexas”. A autora explicita que para Williams a noção de totalidade era considerada uma arma crítica contra a objetividade dada à atividade econômica em relação a todas as outras formas de atividade humana. Em vista disso, o autor se apropriou do termo forças produtivas, ampliando-o para além da produção de mercadorias. Milner (2002, p. 104, tradução nossa) ressalta que Raymond Williams recuperou a diferença que Marx apontara entre a “‘produção em geral’, isto é, o processo histórico humano pelo qual produzimos a nós mesmos e nossas sociedades; e ‘produção capitalista, isto é, produção de mercadorias”.

[...] quando essas forças [produtivas] são consideradas, como Marx sempre as considera, como atividades e relações específicas de homens reais, elas significam algo muito mais ativo, mais complicado e mais contraditório do que a noção metaforicamente desenvolvida de “base” poderia nos permitir compreender. [...] Então, quando falamos da base, e das forças produtivas primárias, importa muito saber a que estamos nos referindo (pois a forma degenerada desta proposição se tornou habitual): se à produção primária, nos termos das relações econômicas capitalistas, ou à produção primária da própria sociedade e dos homens, a produção e reprodução material da vida real. Se compreendermos o sentido amplo de forças produtivas, olhamos para todo o problema da base de maneira diferente, e então somos menos tentados a desprezar como superestruturais, e nesse sentido como meramente secundárias, certas forças sociais e produtivas vitais, que são, no sentido mais abrangente e desde sua origem, de base. (WILLIAMS, 2005, p. 214-215).

Dessa maneira para Williams (1979, p. 94) o conceito de forças produtivas refere-se à “qualquer um dos, e todos os meios de produção e reprodução da vida real”. Essas forças produzem “não só a satisfação de nossas necessidades, mas também novas necessidades e novas definições de necessidades”. Tratando-se de “processo histórico humano”, no qual “produzimos a nós mesmos e nossas sociedades”. A redução no termo forças produtivas é fruto da “própria realidade social do capitalismo ... que reduz progressivamente a produção em geral à produção de mercadorias em particular” (MILNER, 2002, p. 104, tradução nossa). Portanto, a partir da perspectiva materialista, observamos que as tradições e as práticas culturais estão para além de expressões superestruturais, mas “estão entre os processos básicos da própria formação”, que precisam serem vistos “como são ... relações políticas” (WILLIAMS, 1979, p. 114).

Buscando elementos que contribuam para os estudos sobre cultura a partir de uma perspectiva crítica da economia política, Borja (2020) trata o modo de produção capitalista enquanto modo de produção da vida material emergindo “sobre a relação entre ser humano e natureza, se colocando como um modo de estar no mundo, um modo de ser, um modo de vida” (p. 88), assim como Williams propõe no materialismo cultural. Em outro trabalho, Borja (2018) aponta que a emergência do capitalismo significou alterações no modo de produção dessa vida material, o que também implicou mudanças culturais: “o desenvolvimento das forças produtivas se expressa mais diretamente na cultura material da sociedade, modificando seus meios materiais de produção e consumo” (p. 5). Constituindo-se como um processo de mudança cultural amplo, do qual foi exemplo a enorme mudança cultural que ocorreu com o predomínio do modo de vida urbano impulsionado pelo capitalismo. A título de

exemplo, abordamos a transição pela qual passa a sociedade no limiar do modo de produção capitalista, modificando a cultura e os meios de vida das pessoas.

Segundo Thompson (1998), a transição para uma sociedade industrial gerou uma reestruturação dos hábitos de trabalho com “novas disciplinas, novos estímulos, e uma nova natureza humana em que esses estímulos atuassem efetivamente” (p. 271). Nesse limiar, ainda não havia uma separação clara entre trabalho e vida social, como demonstrado pelo autor (p. 282): “o padrão de trabalho sempre alternava momentos de atividade intensa e de ociosidade quando os homens detinham o controle de sua vida produtiva”. Então, não se tratou apenas de uma mudança nas técnicas de produção, mas de mudanças culturais. Quando houve essa transição no modo de produção afetou-se “toda a cultura: a resistência à mudança e sua aceitação nascem de toda a cultura” (Ibidem, p. 288). Há todo um processo para adequar os trabalhadores ao novo ritmo de produção no nascente capitalismo, como ataques “aos costumes, esportes e feriados populares, feito nos últimos anos do século XVIII e nos primeiros anos do século XIX” (ibidem, p. 291). Nesse sentido, com as alterações no modo de vida sob o desenvolvimento capitalista, culturas vão sendo destruídas e modificadas, assim como “as condições de vida da classe trabalhadora, que, por sua vez, resiste na luta de classes, defendendo seu modo de vida particular” (BORJA, 2020, p. 93).

O predomínio da vida urbana significa uma grande mudança cultural, abrangendo elementos como: moradia, alimentação, laços de sociabilidade, identidades de grupo, ritmo de vida, processo de trabalho etc. Temos, desta maneira, uma mudança no modo de vida, na relação das pessoas entre si e na sua relação com o meio físico, características da dimensão cultural. (BORJA, 2020, p. 91).

Em sua crítica da economia política, Marx (2013) demonstrou que o trabalho humano é a única mercadoria que cria valor no capitalismo. O trabalho vivo que é exercido no processo de produção é a fonte do valor adicionado que é gerado ao fim do processo produtivo, criando o valor de seu próprio trabalho e mais-valor: o trabalho excedente dos trabalhadores que é apropriado na forma de lucro pelos capitalistas. Isto significa dizer que sem trabalho humano incorporado na produção não existiria geração de valor. Marx atribui centralidade à produção da vida material quando escreve sobre a produção dos meios de subsistência, um dos elementos constituintes do valor dessa mercadoria força de trabalho. No entanto, “diferente de outras

mercadorias, a determinação do valor da força de trabalho contém um elemento histórico e moral” (MARX, 2013, p. 246).

O modo particular de vida da classe trabalhadora, sua cultura de classe, coloca-se como elemento determinante do valor dos meios de subsistência e, logo, da mercadoria força de trabalho. A quantidade e a qualidade dos meios de subsistência necessários à produção e reprodução da classe trabalhadora são condicionadas por seu modo de vida, costumes, hábitos e tradições. Esses se afirmam como fatores de resistência dos trabalhadores ao rebaixamento dos salários imposto pelos capitalistas e, assim, afirmam-se como fatores de extrema importância na dinâmica da luta de classes. (BORJA, 2020, p. 93).

Podemos entender os meios de subsistência como meios de vida necessários para o trabalhador em sua produção e reprodução que abarca, por exemplo, sua alimentação, seu vestuário, sua moradia, enfim, suas necessidades básicas. Somado a isso, os meios de subsistência também incluem aqueles que geram satisfação para o trabalhador, estes dependem do desenvolvimento econômico do país e “de sob quais condições, e, por conseguinte, com quais costumes e exigências de vida se formou a classe de trabalhadores livres num determinado local” (BORJA, 2020, p. 93). Além disso, os meios de subsistência suprem as necessidades para além do tempo de trabalho, abarcando também o tempo do não trabalho, assim “a produção e a reprodução da força de trabalho pressupõem a produção, na sua totalidade e em todas as dimensões, da vida da família do trabalhador, ‘dentro e fora do trabalho’” (TUMOLO, 2003, p. 162).

Pode-se perceber a seguinte articulação: a força de trabalho se torna mercadoria, pois o trabalhador é expropriado dos meios de produção de sua subsistência; forma-se um mercado de trabalho no qual a força de trabalho é vendida e alienada em benefício do capitalista; o valor da mercadoria força de trabalho é determinado pelo valor dos meios de subsistência necessários à sua produção e reprodução; esses meios de subsistência, por sua vez, também são transformados em mercadoria e constituem o mercado interno. (BORJA, 2020, p. 92).

Nesse sentido, a diminuição do valor das mercadorias, especialmente da mercadoria força de trabalho é fundamental para o aumento da acumulação capitalista através da expropriação de mais-valor, mas também para a concorrência entre os capitalistas, pois eles “são constrangidos a buscar diminuir, constantemente, o valor das mercadorias das quais são proprietários, o que só pode ser conseguido por intermédio de mudanças nos processos de trabalho” (TUMOLO, 2003, 161).

Assim sendo, uma vez estabelecido, o capital procura o barateamento das mercadorias através de um maior controle sobre o processo produtivo alterando a

cultura laboral que passa por uma expropriação do saber produtivo do trabalhador, moldando-o para o trabalho na divisão manufatureira e depois para o trabalho na grande indústria (BORJA, 2020). Aquele trabalhador que possuía o domínio de seu trabalho, por exemplo, quando artesão, passa a ser mais um trabalhador parcial empregado na divisão do trabalho de um dos vários padrões de acumulação que o capital adotaria em sua busca por mais-valor.

Marx descreve a perda de autonomia do trabalhador frente a seu trabalho, caminhando da subsunção formal à subsunção real ao capital. O artesão plenamente qualificado para a produção de uma mercadoria vai se transformando no trabalhador parcial, fragmentado pela divisão capitalista do trabalho e especializado em uma única função do processo produtivo. Esse trabalhador parcial ainda retém saberes e práticas da cultura laboral artesã, mas vai reduzindo seu campo de ação. (BORJA, 2020, p. 94).

Esse maior controle do capital sobre o trabalho ocorreu através do avanço das forças produtivas. A introdução da maquinaria aprofundou a perda do controle do processo produtivo pelo trabalhador. A maquinaria nada mais é do que a representação do capital que passa a comandar o processo de trabalho a cada sofisticação do maquinário aplicado no processo produtivo. Acaba que o trabalho passado, ou o trabalho morto que produziu a tecnologia, comanda o trabalho vivo, como afirma Marx (1994, p. 109), “consolida-se a predominância do trabalho passado sobre o trabalho vivo, não apenas do ponto de vista social, ..., mas também como sendo uma verdade tecnológica”.

Na condição de trabalhador parcial, a força de trabalho sofre uma queda em seu valor, reduzindo seu custo de formação profissional. O trabalhador perde conhecimento e saber produtivo, agora incorporado à maquinaria enquanto elemento do capital. (...) a mutilação do trabalhador parcial e a expropriação de sua cultura laboral pelo capital se convertem em uma alavanca da exploração capitalista, com aumento do mais-valor relativo. (BORJA, 2020, p. 94-95).

Da mesma maneira, Tumolo (2003), relata que a organização industrial buscando eliminar os poros da produção e a utilização de outros membros das famílias dos trabalhadores contribuíram para a redução do valor da força de trabalho à medida que o valor da massa de meios de subsistência que era consumida para a produção da força de trabalho diminuiu relativamente com a divisão do valor pelos membros das famílias. Essa ‘solução’ capitalista para reduzir o valor foi um resultado gerado pela “expropriação do conhecimento dos operários que, cristalizando-se em máquinas, permite a incorporação de uma multidão de trabalhadores desqualificados, inclusive mulheres e crianças, ao processo de produção” (BOLAÑO, 2000, p. 95). Entretanto,

antes do domínio do maquinário imposto aos trabalhadores, foi preciso a ocorrência da subsunção formal e da subsunção real do trabalho para o capital. Sendo que a subsunção formal estaria ligada à predominância da extração do mais-valor absoluto, enquanto a real estaria ligada ao mais-valor relativo.

[No capítulo inédito d'O Capital<sup>6</sup>] Marx procurou demonstrar que o processo se inicia pela subordinação direta dos trabalhadores aos capitalistas, quando estes passam, na condição de proprietários/possuidores dos meios de produção, a controlar o tempo e as condições de trabalho daqueles que foram reduzidos à condição de proletários. O passo seguinte, da subsunção real, apresenta-se como decorrência da acumulação propiciada pela etapa anterior e se materializa pela aplicação da ciência e da maquinaria à produção imediata. (MATTOS, 2019, p. 27).

[...] a conexão orgânica dos fenômenos ... criou as condições para a redução do valor da força de trabalho e, por isso, para a produção e exploração da mais-valia relativa. Se a mais-valia absoluta demandava apenas uma subsunção formal do trabalho, já que se tratava apenas de um aumento quantitativo da jornada de trabalho para além do valor da força de trabalho, a mais-valia relativa, diferentemente, exige uma subsunção real do trabalho ao capital, cujas condições básicas são o constante revolucionamento das forças produtivas no conjunto de uma dada sociedade e o controle real do processo de trabalho pelo capital. (TUMOLO, 2003, p. 165).

Enfim, a busca pela redução do valor da força de trabalho também passou pela diminuição do valor dos meios de subsistência. Segundo Borja (2022, p. 242), “o rebaixamento das condições de vida dos trabalhadores pode ser um meio de redução do valor da força de trabalho, reduzindo o valor de seus meios de subsistência.” Esses meios de subsistência, que possuem um componente histórico e moral, conseqüentemente também são formados por componentes culturais que se expressam, como prossegue o autor (ibidem), no “modo de vida da classe trabalhadora ... [sendo] determinante para o valor da força de trabalho e para a produção do mais-valor relativo”.

Cevasco (2001, p. 148) ressalta que a produção dos meios de subsistência da classe trabalhadora é “determinada, nas sociedades, no interior de uma ordem cultural. (...) Essa hierarquia é resultado de uma série de escolhas sociais e não fatalidade inelutável”. E aqui voltamos novamente para a análise do materialismo cultural. Raymond Williams procurou demonstrar, ao adotar a noção de hegemonia de Gramsci, como a cultura está ligado aos processos de dominação e controle impostos

---

<sup>6</sup> Capítulo VI d'O Capital, Livro I.

pela classe dominante. Desse modo, o autor equivaleu a noção de hegemonia à de cultura:

A hegemonia é então não apenas o nível articulado superior de ideologia, nem são as suas formas de controle apenas as vistas habitualmente como 'manipulação' ou 'doutrinação'. É todo um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas parecem confirmar-se reciprocamente. Constitui assim um senso de realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além da qual é muito difícil para a maioria dos membros da sociedade movimentar-se, na maioria das áreas de sua vida. Em outras palavras, é no sentido mais forte uma cultura, mas uma cultura que tem também de ser considerada como o domínio e subordinação vividos de determinadas classes. (WILLIAMS, 1979, p. 113).

Cevasco (2001, p. 149) evidencia que a “hegemonia exerce pressões e impõe limites em todas as atividades humanas, seleciona, organiza, e interpreta a experiência e a produção de significados e valores”. Assim sendo, a autora mostra que a cultura enquanto um modo de vida, no sistema capitalista converte-se em cultura enquanto modo de dominação. Em toda sociedade observam-se três modos de estruturar os significados e valores: através de uma cultura dominante, uma emergente e uma residual. Isso é corroborado por Thompson (2005, p. 17) que vê cultura como “um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, ... [sendo] uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa assume a forma de um sistema”. De acordo com Williams (2011), a cultura dominante é um sistema de significados e valores bastante distintos que são incorporados em uma sociedade, mas, para que se mantenha dominante, esse sistema está sempre em modificação, sendo um processo ativo. Nessa cultura dominante estão concentrados os mecanismos de incorporação e de transmissão de formas, os quais são fundamentais para a manutenção do sistema capitalista e para a imposição de uma cultura dominante, devido ao fato de que “cada vez que surge algo que possa desestabilizar essa ordem, isso é combatido e, muitas vezes, adaptado ao sistema vigente” (CEVASCO, 2003, p. 126).

De modo ainda mais importante, alguns desses significados e práticas são reinterpretados, diluídos ou colocados em formas que dão suporte ou, ao menos, não contradizem os outros elementos dentro da cultura dominante eficaz. Os processos de educação; os processos de uma formação social muito mais ampla no seio de instituições como a família; as definições práticas e a organização do trabalho; a tradição seletiva em um plano intelectual e teórico: todas essas forças estão envolvidas no contínuo fazer e refazer de uma cultura dominante eficaz cuja realidade, como algo vivido e construído em nossa vida, delas depende. (WILLIAMS, 2011, p. 54).

Junto dessa cultura dominante, convivem as formas emergentes que surgem a partir de grupos particulares que vivenciam ou almejam outros modos de vida. Essas culturas emergentes manifestam-se com base em grupos oposicionistas ao sistema ou que vivem à margem, onde diferentes formas de pensar e práticas são vivenciados. Assim como a cultura dominante, para Thompson (2001, p. 211), a emergente também se trata de um processo ativo: “o povo faz e refaz sua própria cultura”. Dessa maneira, as culturas emergentes são criadas continuamente.

Para Williams (2007, p. 54) os significados e as práticas culturais podem ser permitidos “como um desvio..., como mais um modo de vida diferenciado. Mas, na medida em que a área necessária à dominância efetiva se amplia, os mesmos significados e práticas podem ser vistos ... como uma ameaça”. Segundo Cevalco (2003, p. 127), no capitalismo, onde os meios de produção foram expropriados de seus produtores, “o conflito é inevitável e responde pela convivência e pelo atrito do modo dominante com o alternativo e o oposicionista”. Então, nesse sentido, é que a cultura dominante sempre tenta cooptar a cultura emergente. Também, ainda há a existência da cultura residual, práticas que resistiram ao fim de uma formação social que antes era a dominante, porém, não se limitam a ser apenas o arcaico, para Milner (2002, p. 93, tradução nossa) trata-se daqueles “elementos culturais, externos à cultura dominante, que, no entanto, continuam a ser vividos e praticados como parte ativa do presente”, tendo como base as culturais residuais. O autor ainda ressalta que “ao contrário do arcaico, o residual pode ser de caráter oposicional ou, pelo menos, alternativo” (Ibidem). No entanto, a cultura dominante nem sempre está no controle, tendo espaço para a cultura emergente, ou a residual, seguir uma prática que busque outro caminho social, pois para Williams (1979, p. 128), “nenhum modo de produção e, portanto, nenhuma ordem social dominante, nunca na realidade, inclui ou esgota toda a prática humana, toda a energia humana e toda a intenção humana”.

A partir de uma perspectiva materialista sobre a cultura podemos observar que os significados, valores, normas, hábitos, práticas culturais etc., importam e são intrínsecos à sociedade. Não sendo apenas reflexos de uma base material, e sim parte das forças produtivas de produção e reprodução da vida. Dessa forma, a imposição de uma cultura, de valores, de mudanças nos processos de trabalho são armas para a dominação em um sistema que beneficia uma classe, detentora dos meios de produção, em detrimento de outra.

Ao longo do século XX, a cultura dominante foi se adequando, reestruturando os processos de trabalho de acordo com o padrão de acumulação imposto, do taylorismo-fordismo aos métodos de acumulação flexível, procurando não apenas o controle do processo de trabalho, mas também o domínio sobre a vida social do trabalhador. Segundo Tumolo (2003, p. 169), “o controle do processo de trabalho ainda era determinante em relação ao controle da vida e que, por isso, o controle da vida se dava por causa e por intermédio do controle do processo de trabalho”. Por exemplo, Gramsci em *Americanismo e fordismo* (2001), analisando o padrão de acumulação taylorista-fordista, nota esse controle da vida através da procura por novos valores e práticas:

Ao refletir sobre o ‘americanismo’, nas primeiras décadas do século XX, ele observou, com muita propriedade, que a cultura urbano-industrial estava se consolidando no mundo contemporâneo e buscava a formação de um novo tipo de homem que se adaptasse aos novos sistemas de trabalho e de convivência social. Lembrou também que o capital tem uma função civilizadora, portanto cultura e educação são fundamentais para cumprir esta função. Gramsci procurava entender como a burguesia consolidava suas práticas culturais para manter a hegemonia e também como poderiam ser criados novos caminhos para a construção de um processo contra hegemônico. (MARTINS; NEVES, 2014, p. 75).

Dessa maneira, a cada novo padrão de acumulação que foi imposto para acumular capital, a situação da classe trabalhadora tendeu a piorar. Não à toa, como afirma Marx (2013, p. 717), “a acumulação de riqueza num polo é, ao mesmo tempo, a acumulação de miséria, o suplício do trabalho, a escravidão, a ignorância, a brutalização e a degradação moral no polo oposto”. Dito de outro modo, “de um lado a riqueza e o desenvolvimento cultural da burguesia; de outro, a pobreza e o rebaixamento cultural dos trabalhadores” (BORJA, 2020, p. 96). Em síntese, a revolução promovida no modo de produção não se reduz apenas à produção de mercadoria, mas abrange a produção e reprodução da vida material, como afirma o marxista francês André Granou, em seu livro *Capitalismo e modo de vida* (1972):

[...] o capital não pode penetrar, conferir, o modo de vida tradicional se não se apodera das condições de subsistência dos indivíduos e, igualmente, do conjunto de signos que revelam toda a alquimia da ordem social. Dito de outra forma, a esse modo de vida capitalista não basta produzir-se materialmente, é necessário também produzi-lo como ideia, enquanto novo ritual e novo moral, enquanto ordem social. E definitivamente é a capacidade do modo de produção capitalista para transformar incessantemente esse ritual e essa moral, até fazê-los coincidir em todo momento com as necessidades de reprodução de relações de produção, do que dependem sua capacidade para alterar materialmente o modo de vida e, por isso, para voltar a pôr em marcha sua própria reprodução. (GRANOU, 1972, p. 43 apud BOLAÑO, 2000, p. 96).

A cooptação não se restringiu apenas ao campo do simbólico que regem e impregnam um modo de vida, ela se estende à produção cultural, que também cumpre um papel importante para a reprodução do modo de vida capitalista, como veremos na próxima seção.

## **1.2. Produção de bens culturais guiada pela indústria cultural**

O desenvolvimento capitalista acarretou mudanças culturais em todas as sociedades em que este modo de produção se impôs. A divisão do tempo entre trabalho e lazer não existia antes do surgimento do capitalismo, mas, à medida em que o sistema se consolidou com mudanças nos processos de trabalho, como restrições ao trabalho produtivo familiar realizado nos domicílios dos trabalhadores, a divisão do tempo se estabeleceu (DUARTE, 2014). Além disso, o trabalho produtivo antes do modo de produção capitalista era marcadamente agrário e, portanto, sujeito a sazonalidade. Para Duarte (2014, p. 14), nos períodos em que não havia a realização de um trabalho intensivo, foi quando originou-se a concepção atual de lazer: “a partir de um calendário de festas dedicadas aos santos padroeiros das diversas localidades, nas quais surgiram quermesses e feiras em que artistas populares forjaram o protótipo do que se entende hoje por entretenimento”.

O controle sobre o trabalho e a vida dos trabalhadores foram fundamentais para construir uma cultura dominante que fomentasse a divisão do tempo entre trabalho e lazer: “pela divisão de trabalho, supervisão do trabalho, multas, sinos e relógios, incentivos em dinheiro, pregações e ensino, supressão das feiras e dos esportes ... formaram-se novos hábitos de trabalho” (THOMPSON, 1998, p. 297).

[...] trabalho assalariado gerou a ideia de que, concomitantemente ao labor realizado por um indivíduo apenas como meio da própria subsistência física (e de seus familiares), deveria haver um tempo em que o corpo do trabalhador pertencesse a ele mesmo e não ao trabalho monótono e extenuante realizado junto à máquina dependente do ritmo dessa e não do seu próprio organismo. O estabelecimento das fábricas também reforçou a diferenciação entre tempo de trabalho e de lazer pois na época da jornada realizada nas casas dos operários, com ajuda dos seus familiares, e por quantidade produzida, não havia distinções nítidas de espaço e de tempo em que o corpo do operário pertencia a si próprio e aqueles dedicados ao cumprimento do contrato com o capitalista. (DUARTE, 2014, p. 14-15).

Essa distinção entre o tempo dedicado ao trabalho passava por uma divisão de classes. A classe dominante, ociosa, tentava estabelecer uma cultura que valorizasse o uso do tempo de forma produtiva, buscando ampliar o tempo de trabalho no máximo possível. Todavia, como afirma Thompson (1998, p. 298), apesar de toda a construção hegemônica criando valores em relação ao tempo, “as classes ociosas começaram a descobrir o ‘problema’ ... do lazer das massas”. Em verdade, o próprio desenvolvimento capitalista, com revoluções tecnológicas em suas técnicas de produção, propiciava o aumento do tempo dedicado ao lazer. Apesar de ser marcado em seu início pela superexploração do trabalho, nos países mais industrializados, a organização dos trabalhadores foram efetivas na luta pela limitação do tempo da jornada de trabalho. Além disso, havia trabalhadores com o poder de barganha maior e salários maiores, o que possibilitava que dedicassem mais tempo ao lazer (DUARTE, 2014).

Contudo, segundo Thompson (1998, p. 301), “os valores resistem a ser perdidos bem como a ser ganhos”, mesmo com toda a campanha cultural em prol de se aproveitar de todo o tempo possível, buscando dedicar mais à produção, a classe trabalhadora continuou a procurar ampliar seu tempo dedicado ao lazer. Dessa maneira, “à medida que o maior tempo livre foi se generalizando na classe trabalhadora dos países mais industrializados, surgiu pela primeira vez a necessidade de meios de entretenimento de massa” (DUARTE, 2014, p. 16). Abrindo a possibilidade para capitalistas se dedicarem ao ramo e lucrarem com o tempo proporcionado ao lazer.

Além de os locais tradicionais de diversão das classes populares – quermesses e estalagens – se adequarem fisicamente para receber maior número de pessoas, também se modernizavam, apresentando artistas cada vez mais profissionalizados. No caso dos music halls, artistas trocavam a condição tradicional de nômades pela de assalariados dos proprietários desses estabelecimentos (quase sempre muito explorados por eles). (DUARTE, 2014, p. 17).

Nesse sentido, Borja (2020) demonstra algumas contribuições de Marx sobre o trabalho artístico feito ainda em tempo anterior à profissionalização do trabalho artístico-cultural sob o capitalismo. Aqui nos importa destacar dois destes momentos: em primeiro lugar, Marx percebe o processo de trabalho artístico “como um momento de autorrealização humana, em que os seres humanos exteriorizam-se em sua produção, objetivando sua essência, refletindo a si mesmos e à sociedade” (BORJA,

2020, p. 98). Em outro momento, pensa o trabalho artístico tendo “um caráter de formação, pois, ao realizar as práticas de trabalho, o ser humano, além de produzir um produto, também produz a si mesmo, desenvolve suas potências” (p. 98). Essas concepções de Marx apontavam para o potencial do trabalho artístico enquanto trabalho não alienado.

Entretanto, no capitalismo o processo de trabalho artístico-cultural foi ganhando nova roupagem. Borja (2020, p. 98) demonstra que esse trabalho se tornou “subordinado ao processo de valorização, (...) subsumido ao capital, que lhe toma o controle. Como consequência, o produto do trabalho será agora propriedade do capital, aparecendo ao trabalhador como uma força estranha”. Essa apropriação pelo capital da esfera cultural representa o progresso capitalista no que tange a englobar todas as esferas da vida social, de modo que o avanço e as modificações no campo do trabalho cultural são consequências desse processo.

Uma vez que a esfera da produção cultural vai sendo apropriada pelo capital, sua lógica se altera e passam a vigorar as leis de funcionamento do modo de produção capitalista. O processo de trabalho vai ser dominado pelo processo de valorização, o valor de uso dos produtos artísticos vai ser dominado por seu valor de troca. (BORJA, 2020, p. 99).

Nas últimas décadas do século XIX, os trabalhadores artísticos e culturais estavam começando a se tornarem assalariados da emergente indústria do entretenimento. Segundo Duarte (2014, p. 18) “para o mercado, tudo parecia estar pronto para o advento da cultura de massas, faltando para isso apenas os imprescindíveis meios tecnológicos”. Afinal, “a arte está condicionada pelo grau de desenvolvimento das forças produtivas e requer um processo de trabalho específico, utilizando meios de produção específicos para criar produtos específicos” (BORJA, 2020, p. 97). Nesse sentido, segundo Cevalco (2003, p. 23), podemos entender os bens culturais como “resultado de meios também eles materiais de produção (indo desde a linguagem como consciência prática aos meios eletrônicos de comunicação) que concretizam relações sociais complexas”.

Para Duarte (2014, p. 19), esses meios materiais de produção “começaram a aparecer no final da década de 1880 e início da de 1890, possibilitando o surgimento do cinema, das gravações sonoras e das transmissões de rádio”. Mas, o que vai permitir o surgimento de uma indústria cultural serão as técnicas da reprodutibilidade.

Walter Benjamin notou isso ao falar sobre o desenvolvimento dos processos de trabalho na geração da fotografia:

[...] Benjamin ([1935-1936] 1994, p. 167) considera o desenvolvimento da fotografia como o primeiro momento em que “no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho.”. Assim, a máquina fotográfica supera a base técnica artesanal da manufatura e instaura na produção cultural a base técnica da indústria, fundada na maquinaria, permitindo o aumento de produtividade na produção e reprodução de imagens. (BORJA, 2020, p. 104).

As técnicas da reprodutibilidade permitiram a expansão da forma mercadoria no campo cultural e artístico e, desse modo, o domínio do capital sobre os bens culturais. Junto disso, o uso estabelecido aos meios de comunicação, formas materiais de produção, foram adequados a uma lógica mercantil. Brecht em suas teorias sobre o rádio nos fins dos anos 1920 já evidenciava esse uso do meio de comunicação, como explicita Frederico (2007, p. 220): “o rádio nasce, assim, para permitir a interação entre os homens e não para ser o que depois veio a se tornar – um aparelho de emissão controlado pelos monopólios e a serviço de sua lógica”. O autor também sintetiza a argumentação de Brecht:

A argumentação brechtiana é bastante simples: a comunicação é um processo interativo e o rádio, como um substituto do telégrafo, foi feito para permitir a interação entre os homens. Mas não foi isso que aconteceu: os grupos econômicos monopolizaram esse meio de comunicação, apossaram-se da transmissão e, desse modo, transformaram todos em meros receptores, e o rádio tornou-se um mero aparelho de emissão. (FREDERICO, 2007, p. 223).

Com as técnicas de reprodutibilidade proporcionando a multiplicação dos bens culturais, a revolução tecnológica nos aparelhos de comunicação e o barateamento dos custos de produção tanto da produção cultural – como discos, quanto dos aparelhos reprodutores, propiciaram a invenção moderna do consumo privado de produtos culturais.

Apenas a partir de meados da década de 1930, quando a produção em massa tornou os receptores mais acessíveis, o rádio começou a constituir um meio típico da cultura de massas, com um acréscimo de transmissão de música popular, veiculada principalmente em discos produzidos pela recém-estabelecida indústria fonográfica. (...) A partir da rápida proliferação dos aparatos cinematográficos nas casas de diversão das grandes cidades europeias e norte-americanas, dá-se o momento em que podemos ver claramente a transição de uma cultura de entretenimento ainda realizada com meios tradicionais para aquilo que se convencionou chamar de cultura de massas, feita majoritariamente com meios tecnológicos de reprodução e de difusão de sons e imagens. (DUARTE, 2014, p. 19-20).

Segundo Duarte (2014. P. 21), “o aparecimento da cultura de massas ... se deu, de início, por meio de uma concentração de capital no ramo do entretenimento”. Isso era necessário, segundo o autor, porque “o investimento necessário para um empresário tocar o negócio ainda era relativamente pequeno”, ainda que já houvesse a profissionalização de artistas e de pessoa da produção. A indústria cultural surge, assim, na fase monopolista do capitalismo, sendo a força material do capital no campo da produção cultural no que tanger a exercer a importante função de reprodução do modo de vida sob o capital no campo das ideias e do simbólico, atuando na esfera do lazer e do entretenimento. Dias (2007), ressalta que a técnica e a concentração econômica são dois elementos fundamentais para o estímulo a atividade nos vários ramos que fazem parte da indústria cultural, todos destinados ao consumo em larga escala. É através da formação dessa indústria que “a propaganda e a publicidade se desenvolvem e se generalizam a sociedade de consumo” (BOLAÑO, 2000, p. 101). Portanto, os dois significados de cultura que usamos aqui, como modo de vida e enquanto produção cultural, estão, de certa forma, imbricados se relacionando e se influenciando mutuamente em prol da manutenção da ordem capitalista e, desse modo, da cultura dominante.

Como ponto de partida para o entendimento do que se trata a indústria cultural partimos da interpretação dada por Adorno e Horkheimer (1985) ao fenômeno, no qual os autores observavam uma forma de exercer hegemonia sobre a classe trabalhadora:

[...] a justa demanda das classes trabalhadoras por entretenimento e lazer era instrumentalizada no sentido de constituir uma indústria capital-intensiva, nos moldes das grandes corporações do ramo petroquímico, elétrico, metalúrgico etc., O novo ramo de atividades perseguia de perto tanto a maximização dos lucros quanto o controle social mediante a imposição subreptícia de padrões de comportamento. (DUARTE, 2014, p. 27).

Para Adorno e Horkheimer (1985) a produção cultural está no cerne de um movimento global, sendo os meios de comunicação os meios pelos quais o poder e a dominação são exercidos. Dessa maneira, Duarte (2014) sintetiza o conceito de industrial cultural tal qual pensado pelos autores:

[...] ramo de negócios, organizado em grandes corporações nos moldes do capitalismo monopolista (isto é, tendente a abolir toda e qualquer concorrência entre os agentes econômicos), que se apropriou dos meios tecnológicos surgidos na virada do século XIX para o XX com objetivos não apenas de lucrar com a produção e venda de mercadorias culturais (artigos destinados ao entretenimento), mas também de direcionar tanto quanto

possível, o comportamento das massas no sentido de resignação diante de uma situação de enorme desigualdade entre a pequena minoria detentora dos meios de produção e a enorme maioria de assalariados e subempregados que povoavam até mesmo os países capitalistas mais prósperos. (DUARTE, 2014, p. 28-29).

Somamos essas contribuições às de Bolaño (2010) que apresenta o conceito a partir das funções exercidas pela indústria cultural como:

(...) uma área da produção social no capitalismo avançado que deve cumprir uma dupla condição de funcionalidade, a serviço do capital individual monopolista em concorrência (função publicidade) e do capital em geral, ou do Estado (função propaganda), servindo como elemento-chave na construção da hegemonia. Para isso, deve responder também a uma terceira condição de funcionalidade (função programa), ligada à reprodução simbólica de um mundo de vida empobrecido de suas condições de autonomia. (BOLAÑO, 2010, p. 45).

A partir da emergência da Indústria cultural, o trabalho artístico e cultural passou por uma dupla expropriação. Em primeiro lugar, o trabalhador artístico passa por uma subsunção de seu trabalho ao capital, no qual passa a ter como entreposto os meios materiais de produção, meios de comunicação, os quais limitam sua interação com o público, retirando o caráter de seu trabalho enquanto um mediador social. De outro lado, a divisão do trabalho adentra o campo cultural, retirando do trabalhador o saber produtivo sobre o processo de trabalho no qual ele está submetido e do qual antes detinha o controle. Esta tendência, como afirma Bolaño (2000, p. 108), é “acompanhada do surgimento de novas funções de organização e comando, uma apropriação das habilidades próprias do trabalho cultural e o conseqüente aprofundamento da subordinação deste ao capital”.

As transformações constantes foram essenciais para ampliar a capacidade da indústria cultural de exercer suas funções em escala global. Segundo Bolaño (2010):

[...] o estudo dos sistemas fundados, no primeiro vintênio do século XX, mostra uma frustração da burguesia puritana do final do século passado [que] não desejava uma utilização de lazer para essas inovações. Esse uso foi em boa parte imposto pela evolução do modo de produção capitalista, cuja dinâmica impõe às empresas dos setores tecnológicos de ponta entrar no mercado dos bens de consumo e não mais limitar este às classes de alto nível de renda, imposição que exige, por sua vez, de um lado, uma simplificação dos equipamentos para adequá-los a esse mercado de massa e, de outro, a sensibilização do grande público para os novos meios. (BOLAÑO, 2010, p. 112).

A expansão dessas funções determina e aprofunda a dependência cultural dos outros países. Borja (2022) aponta que a indústria cultural é composta por atividades culturais que realizam a reprodução de matrizes em larga escala, completando,

através da difusão de signos e elementos da cultura, a dominação cultural exercida pelos países centrais. Esta indústria associa-se ainda às empresas transnacionais e das tecnologias de informação, que simultaneamente impõem e amplificam os valores culturais dominantes. Tendo em vista o carácter dependente<sup>7</sup> do capitalismo brasileiro constituindo um modo de vida particular, onde a formação cultural torna-se importante para a superexploração dos trabalhadores conforme auxilia no rebaixamento do valor da força de trabalho, “a adoção de meios de produção elaborados em outro contexto social gera diversos impactos na economia dependente, dentre eles a mudança da cultura laboral da classe trabalhadora” (BORJA, 2022, p. 257), incentivando até mesmo uma segregação entre as culturas de classes no país.

O desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação, apropriados pela indústria cultural, foi guiado pela sua compatibilidade com os interesses dessa e de seus consumidores. Assim, Frederico (2007) realça a relação ‘vampiresca’ dos meios de comunicação novos em relação aos antigos apresentada por Brecht em seus escritos:

(...) o que ele diz sobre o rádio vale também para a televisão e a internet. A televisão, também, ao surgir, vampirizou os antigos meios de comunicação. Basta lembrar aqui sua relação vampiresca com o cinema e com o teatro. A mesma coisa nos dias de hoje vem ocorrendo com a internet e promete se repetir com a televisão digital. A internet, além de vampirizar os meios de comunicação anteriores, segue os seus passos: o que foi inventado para ser um novo instrumento de comunicação para os usuários está se desvirtuando. Esses cada vez mais são meros receptores e consumidores. Receptores de propaganda comercial de produtos que podem ser comprados sem precisar sair de casa. (FREDERICO, 2007, p. 223).

Apesar do constante desenvolvimento dos meios de comunicação, uma vez alcançado uma estrutura técnica que se adequa a uma forma de financiamento e um modo específico de se relacionar com o seu receptor, o público, essa estrutura tende a permanecer por um longo período (BOLAÑO, 2000). Além disso, emerge a seguinte contradição: as tecnologias de comunicação evoluíram a tal ponto que a comunicação entre seres humanos em nível global nunca foi tão fácil, no entanto, essa revolução das forças produtivas encontra barreiras nas relações de produção estabelecidas, que submetem essas tecnologias a deixarem de ser instrumentos de comunicação e exercem a função de distribuição. É nesse sentido que ocorre a vampirização dos

---

<sup>7</sup> Para uma síntese da teoria marxista da dependência ver Marcelo D. Carcanholo, “Dependencia, superexplotación del trabajo y crisis: una interpretación desde Marx” (2017).

antigos meios de comunicação: os novos aparelhos estão sujeitos a realizarem a mesma tarefa que o antigo pela imposição da indústria cultural. Portanto, “o invento revolucionário, ao ser apoderado e monopolizado pelos grupos econômicos, transforma-se rapidamente numa velharia, ‘um descobrimento antediluviano’” (FREDERICO, 2007, 223).

Antes os artistas poderiam ser os donos dos meios de produção necessários para a realização da atividade artística/cultural, ainda que precisasse se envolver com outras pessoas para a distribuição. Com o avanço das novas tecnologias, o comando desses meios não chega a grande maioria dos trabalhadores do campo cultural. Nesse sentido, Williams (1992, p. 115) evidencia que a partir do crescimento da indústria cultural há um controle maior da propriedade desses meios que submetem a totalidade dos trabalhadores culturais, inseridos “dentro dos sistemas altamente capitalizados dessas tecnologias avançadas”, a se tornar “empregado de donos e gerentes, os quais não precisam de modo algum estar ligados à produção cultural”.

[...] problemas ulteriores de capitalização, mercadologia e integração de produção levaram ao surgimento disseminado do conglomerado, no qual a propriedade e o controle dos meios de produção-cultural se tornam um setor dentro da propriedade e do controle mais amplos de uma área produtiva (não-cultural) e financeira mais ampla ainda. O conglomerado está se tornando, de fato, típico da produção cultural tecnologicamente avançada nas economias capitalistas avançadas, e sua importância teórica, nesse contexto, é que ele é, ao mesmo tempo, predominante na produção cultural de hoje e, contudo, em suas formas determinantes, radicalmente separado dela; seu objetivo está agora primordialmente em outra parte. (WILLIAMS, 1992, p. 116).

Na produção cultural coordenada pela indústria cultural se faz presente o processo de incorporação da cultura dominante. Como já mencionado, as práticas que se encontram fora ou contra o modo dominante são, dependendo se ocorrem em uma área na qual a classe e a cultura dominante têm interesses ou na qual investem, identificadas e possivelmente incorporadas. Se isso não for possível, a prática é extirpada. Esta cultura dominante se modifica sempre que as mudanças são necessárias para que permaneça a ser dominante. De forma parecida age a indústria cultural, mas a incorporação mercadológica da cultura comporta, muitas vezes, interpretações que seriam consideradas desviantes daquilo que a cultura dominante anseia, mas, conforme os elementos da classe trabalhadora ganham relevância e são difundidos, o interesse da indústria é despertado, na medida em que se forma um grande mercado de consumo. Assim, a indústria cultural tenta incorporar estas expressões culturais populares para fomentar o mercado, fazendo alterações nessas,

tirando seu caráter emergente e perigoso para a cultura hegemônica, e moldando o produto cultural para o mercado, esvaziando-o ao retirar suas tradições e símbolos que lhe preenchem (WILLIAMS, 2011). Por isso a produção de mercadorias culturais feita por esta indústria caracteriza-se por estar involucrada em um processo de estandardização:

[...] no decorrer de sua atividade, a produção de mercadorias culturais foi padronizando fórmulas estéticas de grande aceitação, oriundas sobretudo da cultura popular. [...] No âmbito da difusão, a repetição no tempo e no espaço das mesmas fórmulas garante a aceitação, quebrando as resistências e fechando as vias de fuga ao sempre igual. Repetição, reconhecimento, aceitação: é esse movimento que circunscribe em torno de determinados elementos as referências culturais que orientam e subsidiam a vida social. Nesse sentido que a indústria cultural (para além de ser um setor altamente lucrativo de produção de mercadorias, mas também por isso mesmo) é ideologia, aparência socialmente necessária: ao orientar a subjetividade, ao promover uma ilusória e confortável sensação de ordem. (DIAS, 2007, 432-433).

O avanço tecnológico dos meios de comunicação atingiu outra etapa com a televisão ao se distinguir dos outros transmissores tanto tecnologicamente, quanto em forma cultural. Borja (2020) observa que assim como o cinema (pode-se dizer que a ascensão de Hollywood representa o marco inicial da moderna cultura de massa), a televisão leva a “uma radicalização da tecnologia da imagem, com a transformação da imagem em mercadoria”. Assim, representa uma continuação daquele primeiro momento em que Walter Benjamin notou as alterações nos processos de reprodução da imagem. Conforme afirma Bolaño (2010, p. 36), com base em Williams (1974), o televisor, “enquanto tecnologia e enquanto forma cultural, distingue-se de outras indústrias culturais pelo fato de constituir-se não como uma mercadoria particular (um programa), mas como um fluxo de programação”. A revolução ocasionada por esse aparelho de comunicação é sintetizada por Williams:

A diferença da transmissão em relação a esses outros sistemas de comunicação não está apenas no fato de que esses eventos ou outros análogos são acessíveis de casa, no apertar de um botão; mas no fato de que o programa real oferecido consiste em uma sequência ou um conjunto de sequências alternativas desses ou de outros eventos semelhantes, utilizáveis na mesma unidade de espaço-tempo e por meio de uma única operação. (WILLIAMS, 1974, p. 106 apud Bolaño, 2010, p. 37, tradução nossa).

A especificidade da televisão enquanto meio de produção cooptado e inserido na indústria cultural provocou “uma alteração profunda na sociedade, a qual Debord conceituará como sociedade do espetáculo por apresentar relações sociais mediadas por imagens” (BORJA, 2020, p. 105). Debord apresenta uma crítica ao domínio da

imagem na sociedade capitalista. Parafraseando Marx, segundo o autor (1997, p. 13) “toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação”.

As teorias de Debord apresentaram um avanço no sentido de apontar o aprofundamento da lógica mercantil no campo cultural: “Debord, ao afirmar que a cultura estava se tornando a mercadoria vedete da sociedade espetacular ..., detectou de modo profético o definitivo imbricamento entre cultura e mercadoria” (FREDERICO, 2011, p. 184). Debord ressaltou a função ideológica da indústria cultural, enquadrando o espetáculo “como motor de uma forma de sociedade em que a vida real é pobre e fragmentária, na qual os indivíduos são obrigados a contemplar e a consumir passivamente as imagens de tudo que lhes falta” (DALPIAZ, 2002, p. 143). Dessa forma, esconde a essência do modo de produção imposto: “o mundo da mercadoria é assim mostrado como ele é, pois o seu movimento é idêntico ao afastamento dos homens entre si e face ao seu produto global” (DEBORD, 1997, p. 29).

Atualmente a base tecnológica da indústria cultural é múltipla, a internet aprimorou as funções desse fenômeno, em uma sociedade do espetáculo, fornecendo uma ampliação geográfica da propaganda capitalista, bem como amplificou o campo de observação de práticas culturais sujeitas à apropriação, e assim, sujeitas ao esvaziamento de seu componente cultural ligado às tradições estabelecidas que lhe dão sentidos, para serem multiplicadas e postas no mercado.

### **1.3. Prólogo: a repressão antes da apropriação**

Na transição para o capitalismo no Brasil, especialmente durante a Primeira República, a cultura negra urbana, agora livre, se sobressaiu na cidade do Rio de Janeiro principalmente na área conhecida como “Pequena África” (Moura, 1983). Foi nesse período que o samba urbano carioca, descendente de batuques africanos, consolidou-se. A cidade era marcada por múltiplas diásporas, de diferentes povos, que se estabeleceram naquela região. Para Carvalho (2019), populações em um mesmo território se co-influenciam ao misturarem suas distintas culturas neste espaço

geográfico. Além disso, reforça Simas (2016), no Rio de Janeiro não existiria apenas uma Pequena África, e sim várias, nas quais o surgimento do samba teria acompanhado o fluxo da população negra na ocupação dos territórios.

Desse modo, a cidade se caracterizava, apesar da segregação socioespacial e da desigual distribuição de recursos, por ser uma cidade porosa, na qual, uma das dimensões era a capacidade de incorporação de práticas de outras tradições (CARVALHO, 2019). Como vimos na sessão anterior, trata-se de uma das dimensões da cultura dominante – ou a cultura que se pretende hegemônica – incorporar certas práticas de outras tradições em prol de homogeneização da sociedade.

No Rio, com a ordem capitalista sendo introduzida no país, buscou-se desenvolver relações sociais que acompanhasse esse modo de produção. Além do imperativo do modo de vida urbano que acompanha o desenvolvimento capitalista<sup>8</sup>, buscava-se, então, construir uma cultura hegemônica através da eliminação de “todas as práticas consideradas incompatíveis com o novo padrão de civilidade burguesa, e ajustar a classe trabalhadora que se formava às novas exigências da ordem mundial capitalista” (VIEIRA, 2010, p. 2-3).

Além da imposição de outro modo de vida, que buscava a eliminação ou apaziguamento de práticas emergentes e/ou oriundas de culturas residuais, era perceptível que a liberdade da cultura negra era apenas pressuposta, pois ao examinarmos o contexto social, nota-se que o racismo e o preconceito ditavam o tratamento que era dado às tradições e aos valores que eram empregados e disseminados pela população negra na sociedade brasileira do início do século XX.

[...] a população negra e suas práticas culturais foram objeto de implacável repressão logo após a abolição e Proclamação da República. Com isso, cordões, capoeiras, danças, religiosidade e outras formas de presença cultural da comunidade negra foram duramente perseguidos – em um ataque antidemocrático à diversidade cultural da cidade. (DUARTE, BORJA, VILLARES, 2020, p. 117).

---

<sup>8</sup> O “bota abaixo” de Pereira Passos acabou com moradias populares no centro da cidade, sem a menor condescendência com as pessoas que moravam nos cortiços, para a construção da Avenida Rio Branco. Aqueles que moravam ali tiveram que procurar outras regiões da cidade sem auxílio do poder público. Anos depois parte daquela população regressou para o centro, se estabelecendo numa região próxima na Praça Onze, onde havia um conglomerado de sambistas vindo da Bahia, mas também vindo do interior do Rio de Janeiro.

Antes de ser visto como objeto passível de acomodação no mercado, o samba precisou resistir a outras apropriações e negociações. Não apenas por ser fruto de tradições africanas junto às matrizes indígena americana e europeia, mas por ser uma expressão que fazia parte da cultura da classe trabalhadora, conforme Vieira (2010;2012) apresenta:

Abarracando-se nas festas baianas, ou recebendo presentes de políticos importantes, o que todos [os sambistas] tinham em comum era o pertencimento a mesma classe social. Por isso, o samba é pensado ... como um elemento constitutivo da cultura da classe trabalhadora carioca em formação. [...] Entendemos que o samba carioca das três primeiras décadas do século XX se configurava como uma criação artística própria da classe trabalhadora, marcada por uma estética em que se misturavam os elementos culturais de diferentes grupos étnicos e nacionalidades, com o predomínio da herança afrobaiana sem dúvida, mas, que, ainda assim, expressava o modo de vida específico de uma classe. (VIEIRA, 2010, P. 8)

Como as demais práticas, o samba foi perseguido e combatido tanto por questões raciais, quanto por questões de classe que visavam alterar o modo de vida e transformar os hábitos e costumes da classe trabalhadora a fins de acompanhar o emergente modo de produção no país. Parte constituinte da cultura afro-brasileira, o samba vai acompanhando as transformações sociais impostas pela cultura dominante e a partir de suas práticas de resistência foi sofrendo variações rítmicas, tornando-se o moderno samba urbano carioca que começou a se associar com o carnaval nos anos de 1920<sup>9</sup>.

A fusão entre o carnaval e o samba nesse início caracterizou-se pela relação entre práticas de culturas emergentes da classe trabalhadora em luta contra a elite dominante que revia ano após ano a permanência de algumas tradições no carnaval. Do outro lado a classe trabalhadora deixava de exercer algumas práticas por serem contrárias às aspirações da elite dominante e, logo, alvo de repressões.

Na busca por tradições capazes de enraizar o carnaval na história, recorrendo às origens para torná-lo legítimo, conferindo-lhe um potencial regenerador, temos as tentativas de disciplinar os costumes da comunidade negra às restrições sociais impostas pelo Estado. [...] Trazida para dentro dos salões, essa cultura carnavalesca adquiriu um sentido diferente, com alusões exteriores às práticas populares ou mera incorporação de seus significados. A disputa girava em torno da questão racial, com mudanças no carnaval de rua, imprimindo-lhe um novo traço: uma festa de todos, mas sem ser acessível a todos. (DUARTE, BORJA, VILLARES, 2020, p. 11).

---

<sup>9</sup> Ao longo da década de 1920 as transformações no samba urbano carioca continuariam e levariam ao surgimento do ritmo adequado para os desfiles das Escolas de Samba, ver em Carlos Sandroni, Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro 1917-1933 (2001).

O carnaval, então, passou a exprimir o processo a qual a cultura e, assim, o modo de vida, estão submetidos: sua construção em um tribunal abstrato, onde práticas são criminalizadas e outras inocentadas com adaptações e apropriações. Dentro destas práticas absolvidas pela cultura hegemônica estão as escolas de samba. O seu processo de apropriação pela indústria cultural e sua subsequente transformação em produto mercadológico serão aprofundados nos próximos capítulos.

## CAPÍTULO II – ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO: APROPRIAÇÃO CAPITALISTA E SUA CADEIA PRODUTIVA

O samba urbano carioca é uma das diversas expressões culturais que emergiram a partir das instituições associativas<sup>10</sup> criadas desde a redefinição das culturas africanas no Brasil, após seu esfacelamento com a imigração forçada para fins escravagistas (SIMAS, 2016). Uma das histórias mais disseminadas, através da tradição transmitida oralmente, é a que conta que o primeiro samba gravado, “*Pelo telefone*” de Donga e Mauro de Almeida, foi criado na casa de Tia Ciata, cozinheira e mãe de santo, que era famosa por suas festas com muita batucada no final do século XIX e início do século XX. As festas eram clandestinas devido à repressão do Estado ao modo de vida e práticas da cultura negra e da classe trabalhadora. O objetivo do Estado era adequar a classe trabalhadora a um modo de vida mais adequado ao sistema capitalista.

As festas na casa de Tia Ciata ficaram famosas na Praça Onze (RJ). No fundo do quintal reinava o samba, com mote e partido alto, riscado nos pés, e que era constantemente perseguido pela polícia. Na sala da frente, o baile, o chá dançante, permitido pelas autoridades. (THEODORO, 2009, p. 224).

O lugar específico para as festas públicas do candomblé da casa de Tia Ciata, religião de matriz africana, chamava-se barracão. Local onde surgiu o samba, ou melhor dizendo, uma das múltiplas variações existentes do ritmo. De modo paralelo, o local de concentração dos trabalhos exercidos na produção dos desfiles das escolas de samba, ainda hoje, chama-se barracão, ainda que com uma função social distinta do barracão da religião (LOPES; SIMAS, 2015). Todavia, ainda são guardadas algumas características dos antigos barracões: no lugar de festas escondidas, há trabalhadores que parecem atuar na clandestinidade. Apesar da imagem vendida dos desfiles das escolas de samba como “o maior espetáculo da terra”, a produção efetiva destes desfiles é feita por trabalhadores que são expropriados de seus trabalhos e que não ganham o reconhecimento proporcional ao atingido pelo produto de seu trabalho.

---

<sup>10</sup> Instituições associativas consistem em uma organização voluntária de pessoas, sem fins lucrativos, que visam cooperar para atender às necessidades coletivas ou alcançar um objetivo em comum. O samba urbano é uma das invenções do associativismo negro.

Este capítulo busca traçar uma síntese histórica do desenvolvimento dos desfiles, sua apropriação pelo capitalismo e, conseqüentemente, sua mercadorização. A partir disso, apresenta-se sua forma organizada em etapas de produção e os efeitos multiplicadores associados aos desfiles.

## 2.1. Surgimento das escolas de samba

As escolas de samba do Rio de Janeiro, instituições associativas, surgiram ao longo dos anos 1920. Naquela época, o carnaval já demonstrava ser um campo de disputas em torno de práticas reprovadas pela cultura hegemônica e práticas apropriadas ou exportadas de países, onde o modo de produção capitalista era mais avançado, para dar contornos ‘civilizatórias’ à festa e retirar seu caráter transgressor. Cavalcanti (1994) destaca que havia uma perceptível estratificação social nas diversas práticas carnavalescas:

[...] a cada camada social, um grupo carnavalesco, uma forma particular de brincar o carnaval. As Grandes Sociedades, nascidas na segunda metade do século XIX, desfilavam com enredos de crítica social e política apresentados ao som de óperas, com luxuosas fantasias e carros alegóricos e eram organizadas pelas camadas sociais mais ricas. Os Ranchos, surgidos em fins do século XIX, desfilavam também com um enredo, fantasias e carros alegóricos ao som de sua marcha característica e eram organizados pela pequena burguesia urbana. Os Blocos, forma menos estruturada, abrigavam grupos cujas bases situavam-se nas áreas de moradia das camadas mais pobres da população, os morros e subúrbios cariocas. (CAVALCANTI, 1994, p. 23).

A partir dos blocos vão emergir as associações que passaram a serem denominadas escolas de samba<sup>11</sup>, situada em áreas de moradia de trabalhadores, majoritariamente negros, expulsos dos morros que ficavam ao redor do centro da cidade, e organizada por eles. Esses agrupamentos carnavalescos procuravam promover outra forma de brincar o carnaval através da competição entre os conjuntos, mesclando elementos de outras formas carnavalescas. Culturas emergentes, assim como a cultura dominante, podem realizar uma mescla de práticas de outras matrizes,

---

<sup>11</sup> “Deixa Falar, a primeira escola de samba, nunca foi uma escola de samba. Foi, na verdade, um bloco carnavalesco (e, mais tarde, um rancho), criado no dia 12 de agosto de 1928 [...], no bairro carioca do Estácio de Sá, e que, por ter sido fundado pelos sambistas considerados professores do novo tipo de samba, ganhou o título de escola de samba” (CABRAL, 1996, p. 46).

a cultura do samba, por exemplo, fez isso, os desfiles das escolas de samba também passaram a se apropriar de práticas de outras culturas.

Com o passar do tempo a distinção entre as formas de brincar o carnaval, no Rio de Janeiro, foi desorganizada pela força dos desfiles das escolas de samba, e os outros tipos de agrupamentos carnavalescos foram perdendo força em suas ocupações das ruas.

A escola criada por Ismael [Deixa Falar] deu forma definitiva aos blocos de samba que pipocavam pela cidade. Zé Espinguela, no quintal da sua casa no Engenho de Dentro, em 1929, já juntara as agremiações rivais numa espécie de concurso que premiava os melhores sambas apresentados pelas turmas da Mangueira, do Estácio e de Madureira. (LEMOS, 2015, p. 55).

O primeiro desfile das escolas de samba, no Rio de Janeiro, ocorreu em 1932, organizado e patrocinado pelo jornal O Mundo Sportivo, com o apoio de Mário Filho<sup>12</sup>. Nota-se, então, a importância dos meios de comunicação, desde o início, para catalisar a festa para a sua posterior espetacularização após a apropriação pela indústria cultural. No primeiro desfile organizado pelo jornal percebe-se o uso da festa para aumentar às vendas.

[...] Na redação de O Mundo Sportivo, a situação ia de mal a pior. Com a chegada do fim do ano e o término dos campeonatos de futebol, restava pouco para oferecer aos leitores. Foi então que Mário Filho, auxiliado por Carlos Pimentel, um frequentador das rodas de samba, decidiu criar o tal “campeonato de samba”. Vá lá que samba não era esporte – mas, com toda aquela torcida se enfrentando, era quase isso. A grande sacada de Mário Filho foi tirar as agremiações de dentro do quintal e fazê-las desfilar nas ruas. [...] Na sua cabeça, com um mínimo de organização, utilizando a cultura dos desfiles dos ranchos e das grandes sociedades e misturando aquilo ao autêntico samba carioca, não tinha como dar errado. E não deu. O Carnaval de 1932 assistia, no dia 7 de fevereiro, ao primeiro desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. (LEMOS, 2015, p. 55-56).

Na década de 1930, ocorreu o fortalecimento e a centralização do poder no governo federal, com isto o processo de incorporação da cultura dominante ganhou centralidade na busca por símbolos nacionais que passaram a permear as discussões em torno da construção de uma identidade nacional. Os desfiles das agremiações foram incorporados nesse processo. Os desfiles passaram a ter como tarefa apresentar enredos com temáticas nacionais. Ocorre a apropriação, não apenas pelos

---

<sup>12</sup> Mário Filho, foi um cronista esportivo, jornalista e escritor brasileiro. É considerado um dos maiores jornalistas esportivos brasileiros, tendo sido importante na construção do Maracanã, que leva seu nome.

meios de comunicação da época, mas também através do Estado. A festa é oficializada no calendário carnavalesco pela Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro.

O samba e o carnaval colocavam o problema das tradições e da sua legitimidade, e foram incorporados pelos intelectuais na criação de um projeto de carnaval cívico. A necessidade de forjar uma cultura brasileira, com a busca da originalidade nacional nas matrizes indígena e africana, porém sob comando da elite branca europeizada, levou à valorização do carnaval na política cultural. A legitimidade das práticas culturais que se encontravam nas ruas nos dias de folia se apoiava na disciplina do trabalho contra a “malandragem” popular e na criação de uma unidade nacional por meio de símbolos comuns. Assim, o carnaval foi transformado em uma festa socialmente generalizada, capaz de exprimir a identidade nacional. Os fundamentos da identidade carnavalesca puderam ser construídos com base na ideia de uma festa potencialmente democrática, difundida, contraditoriamente, nos anos da ditadura de Vargas. Ao analisar esse período da história, podemos perceber o que Hobsbawm e Ranger (2008) chamam de invenção das tradições, corroborando a construção do carnaval como símbolo nacional. (DUARTE, BORJA, VILLARES, 2020, p. 118).

Podemos analisar essa oficialização como uma elevação de status dos desfiles em relação às outras práticas carnavalescas. A festa passou a receber subvenção pública, passando a contar com o apoio do Estado para seu desenvolvimento (BARBOSA; SANTOS, 1980). Essa associação era algo de interesse das escolas de samba, tanto que já haviam criado a União das Escolas de Samba (UES), entidade que passou a representá-las perante o poder público e a organizar os festejos.

Além disso, houve também a atuação de sambistas, como Paulo da Portela, mediando a aproximação com o poder público e com a sociedade, adotando práticas, como vestimentas adequadas aos olhos da cultura hegemônica, em prol da permanência de expressões de sua cultura emergente (FARIAS, 1999). O que também colaborou para a incorporação e aceitação dos desfiles à cultura dominante. Enfim, a oficialização já era algo de interesse das agremiações, como conta Cabral:

A primeira reivindicação da UES junto à então Prefeitura do Distrito Federal foi a oficialização do desfile das escolas, o que garantiria uma subvenção oficial, como já ocorria com as grandes sociedades, os ranchos e os blocos. Não deveria ser uma aspiração de difícil atendimento porque a Diretoria Geral de Turismo da PDF, recentemente criada pelo prefeito Pedro Ernesto, incluía o desfile das escolas de samba entre as atrações turísticas da cidade, durante o carnaval. (CABRAL, 1996, p. 113).

A oficialização dos desfiles deu fim à chamada “fase heroica”, que vai do início dos desfiles até 1934. Nessa fase, os desfiles eram marcados por brigas entre grupos

rivais, que andavam armados<sup>13</sup> para resolverem seus problemas, o que dissolvia os desfiles e levava ao fim da festa de forma abrupta (BARBOSA; CACHAÇA; OLIVEIRA FILHO, 1980). Com a oficialização gerada pelo processo de incorporação da cultura dominante, as perseguições aos sambistas diminuíram e as escolas puderam se organizar melhor internamente como associações coletivas.

Por outro lado, ao mesmo tempo que houve o reconhecimento desse rito, ocorreu também uma forma disfarçada de controle sob a festa, pois as escolas de samba, que antes eram livres, sem controle de tempo para a festa acabar, a partir daquele momento passaram a ter que seguir um conjunto de regras impostas aos desfiles, como local predeterminado e hora para acabar. Afinal, o modo de vida na sociedade capitalista, apesar da indústria do entretenimento, procura diminuir, sempre que possível, o tempo dedicado ao lazer e aumentar o tempo gasto com o trabalho produtivo.

Ademais, o estímulo ao turismo na cidade, nas primeiras décadas do século XX, contribuiu para à incorporação de várias práticas da classe trabalhadora como uma manifestação cultural aceita pela sociedade capitalista, assim os desfiles tornaram-se uma atração turística. Segundo Almeida (2017), o carnaval na década de 1930 começou a aparecer nos panfletos turísticos do país:

Festas promovidas pelos sambistas em parceria com o *Touring Club*, se tornaram frequentes e incentivadas pela prefeitura. A aliança entre prefeitura do Rio de Janeiro, imprensa e sambistas utilizou o carnaval também como uma atração turística. [...] O governo aprofundou o projeto de tornar as escolas de samba atração turística. [...] No mesmo ano [1934], foram criados o Departamento de Turismo no Distrito Federal e a Comissão do Turismo da prefeitura do Rio de Janeiro. (ALMEIDA, 2017, p. 5).

Apropriada pelo Estado para incentivar e auxiliar na imposição de símbolos nacionais e gerar lucros para a cidade através do turismo, as escolas de samba ainda não eram vistas como geradoras de lucros próprios para seus organizadores – apenas para os meios de comunicação da época que cobriam os desfiles e alavancavam suas vendas e para a cidade através do turismo –, logo não havia uma racionalização da

---

<sup>13</sup> Homens desfilavam fantasiados de baianas com navalhas escondidas nas meias, pois se houvesse alguma briga, era função deles defender as pessoas que estavam participando dos desfiles. Essa prática, posteriormente seria reapropriada dando origem à ala das baianas, tornando uma tradição nos desfiles.

produção da festa. A própria subvenção da prefeitura auxiliava pouco no custo de produção.

O trabalho ainda era exercido de forma voluntária pelas pessoas que viviam em comunidades onde se localizavam a maioria das escolas, movido por valores e significados pregressos aos da imposição da busca por lucro. Assim, os modos alternativos permeavam o fazer cultural concomitantemente. Somado a isso, segundo Guimarães (2004), no limiar “todos os grupos que se associaram para produzir eventos carnavalescos sempre dispuseram de espaços improvisados para a execução de seus elementos visuais”. Daí o nome adaptado de barracão para o espaço que era utilizado para a produção. Conforme a autora:

[...] as primeiras alegorias das Agremiações seriam montadas em simples garagem ou quintais nos terreiros dos morros, e muitas vezes em terrenos baldios próximos à Praça Onze, com a devida segurança feita pelos próprios integrantes de suas comunidades, que se encarregava não só de criar, executar e decorar, mas também prover o material e as técnicas para acabamento dos elementos visuais. (GUIMARÃES, 2004).

Assim, permanecia como uma prática cultural ligada ao modo de vida de uma classe, ainda que já apropriada pelo Estado e pelos meios de comunicação, impulsionando lucros para esses. Essa intervenção do governo avançou nas agremiações ao longo dos anos 1940, que passaram “cada vez mais a ser vistas pelos manda-chuvas da política como canais de promoção de certa pedagogia da exaltação aos valores da pátria”, como afirmam Simas e Fabato (2015, p. 16). Ainda em 1940, a Praça Onze, lugar onde as escolas desfilaram durante toda a década de 1930, foi destruída para abrir passagem para a Avenida Presidente Vargas, sendo necessária a mudança dos desfiles para uma outra área da cidade. E, dada a dimensão que a festa havia alcançado, os desfiles foram deslocados para uma área central da cidade.

Esse deslocamento da prática para uma região central do Rio pode ser interpretado como um avanço da padronização dos desfiles, já iniciada quando as agremiações se associaram ao Estado, mas também como uma resposta ao aumento do turismo na cidade e a importância do festejo para o setor. Assim, atendendo a interesses tanto mercadológicos quanto disciplinados do Estado Novo (COUTINHO, 2003). A mudança de local ampliou o mercado consumidor da festa em virtude da aproximação com a classe média da cidade, fomentando sua apropriação pela indústria cultural no Brasil.

## 2.2. Os desfiles como mercadoria

É no período que começa nos anos 1950 e vai até o início da década de 1980 que o desenvolvimento da festa vai mudar de patamar, saindo de uma festa popular e familiar para sua incorporação à indústria cultural enquanto produto mercadológico. Como vimos, a prática dos desfiles não foi originada para ser lucrativa, mas, a partir do momento em que se reconheceu o potencial de ganho com ela – o que o Estado e os meios de comunicação já estavam explorando –, a festa é apropriada pelos mercados e o lucro se torna um imperativo, ainda mais levando em consideração que o rito estava sob os determinantes de uma sociedade sob o jugo do sistema capitalista.

Para isso, também contribuiu a ascensão da indústria cultural no país. A partir de sua introdução, “a cultura – feita em série, industrialmente, para o grande número – passa a ser vista não como instrumento de livre expressão, crítica e conhecimento, mas como produto trocável por dinheiro” (COELHO, 1980, p. 26). Nesse sentido, a modernização dos meios de comunicação cumpriu uma importante função para disseminar e potencializar determinadas práticas culturais e estimular a produção mercadológica dessas no país. Ainda assim, a indústria cultural brasileira demorou para se consolidar a partir da entrada do Rádio no país, como apresenta Ortiz:

Desde 1922 o rádio havia sido introduzido no Brasil; não obstante, até 1935 ele se organizava basicamente em termos não-comerciais, as emissoras se constituindo em sociedades e clubes cujas programações eram sobretudo de cunho erudito e lítero-musical. (ORTIZ, 1988, p. 39).

Segundo Facchini (2011), os entraves a consolidação da indústria ocorriam pela baixa demanda da sociedade brasileira por bens culturais no país devido à falta de renda da maioria da população para adquirir os aparelhos tecnológicos ou pela conjuntura desfavorável para se fomentar uma demanda que estimulasse o florescimento dessa indústria. Ainda assim, para o autor (2011, p. 13), enquanto meio de comunicação, o rádio influenciou os outros meios que o sucederam através de “seu estilo de apresentação, em suas variações nos programas, na organização dos horários, etc., sendo a televisão, que se torna no futuro peça chave nesta esfera, uma das mais influenciadas”.

Alguns fatores influenciaram o desenvolvimento da indústria radiofônica, como a mudança na legislação que passou a permitir a publicidade no meio de comunicação. A partir disso, segundo Ortiz (1988, p. 39) “as emissoras [de rádio] podiam agora contar com uma fonte de financiamento constante e estruturar sua programação em bases mais duradouras”. Dessa maneira, o rádio tornou-se cada vez mais um veículo adequado à lógica mercantil, como vimos anteriormente na análise de Brecht sobre o aparelho. Então, a publicidade e a propaganda se intensificaram com o desenvolvimento dessa indústria a partir de duas implicações: em primeiro lugar, através da necessidade da divulgação de produtos através dos meios de comunicação na competição com outros capitalistas; em segundo, devido ao entendimento da importância das mídias para influenciar o modo de vida (a cultura) ao disseminar práticas de interesses de grupos da classe dominante visando o florescimento de uma sociedade do consumo no país.

Desse modo, a partir dos anos 1950, com o crescimento da indústria radiofônica e a intensificação da propaganda, os desfiles passaram a ser alvo das ramificações da indústria cultural brasileira. Por exemplo, ainda durante essa década, ocorreu uma disputa entre as escolas promovida pela Coca-Cola, um dos marcos que abriu a porta para a invasão da classe média nos desfiles<sup>14</sup>. A festa passou a gerar lucros para terceiros através da propaganda de grandes empresas, somando-se ao poder público e aos meios de comunicação.

Não obstante, ao entendermos o setor turístico como um dos ramos da indústria cultural, podemos alocar essa apropriação da expressão das agremiações carnavalescas pela indústria cultural já nos anos 1930, pelo que vimos na seção anterior. As reflexões de Bezerra (2016) apontam que a montagem do carnaval passou a ser pensada como espetáculo para o consumo internacional. Este processo consolidou-se no início dos anos 1960, quando se iniciou a cobrança de ingressos ao público. Em paralelo a esse processo de mercantilização e espetacularização dos desfiles, avançou as etapas de produção dos desfiles, sendo essas centralizadas. As agremiações optaram por produzir carros alegóricos em “amplos galpões de sua propriedade ou cedidos por empresas ou pelo governo estadual ou municipal, situados

---

<sup>14</sup> Ver Danielle Kiffer e Felipe Ferreira, Isto Faz Um Bem! As escolas de samba, a coca-cola e a invasão da classe média no carnaval carioca dos anos 50 (2015).

preferencialmente em áreas próximas ao centro da cidade” (CAVALCANTI, 1994, p. 128). Todavia, a proximidade desses barracões com os locais onde ocorriam os desfiles “dependia muito das condições econômicas de cada agremiação, tendo em vista que o poder público destinava verbas para a elaboração do carnaval sem considerar os locais onde seria produzido” (GUIMARÃES, 2004).

Todavia, em relação à indústria cultura brasileira, é a partir dos anos 1960 que ocorreu sua consolidação. No período da ditadura houve repressões, censuras e perseguições a artistas e fazedores de cultura. Porém, o Estado autoritário atuou no sentido de fazer uma reconfiguração cultural no país, promovendo a instalação de uma infraestrutura de comunicações em prol do crescimento da indústria cultural, além de um controle sobre os meios materiais de produção da cultura (RUBIM, 2015). Somado a isso, entrou no debate a cultura como um meio de impor hábitos e valores, assim, durante a ditadura há a atuação no campo cultural em prol da construção de uma cultura dominante. Como salientado no capítulo anterior: ela se modifica sempre que necessário para o estabelecimento da ordem. Então, segundo Facchini (2011):

Com o decorrer do tempo e o desenvolver da economia, o Estado reconhece que a cultura envolve uma relação de poder, que pode agir para o mal ou para o bem de seus interesses, por isso, torna-se necessário atuar junto às esferas culturais, não deixando esta tomar um rumo por si só, pois no final isto poderia acabar prejudicando o próprio desempenho da política autoritária do período. Neste sentido, é necessário e interessante à ditadura entrar em um processo de gestão de uma política de cultura. (FACCHINI, 2011, p. 20).

Atrelado à procura pela hegemonia cultural, o governo reconheceu a importância dos meios de comunicação para o espraiamento de sua ideologia, tanto que favoreceu o desenvolvimento da televisão<sup>15</sup> no país. Como afirma Facchini (2011, p. 21) durante o período militar, além da criação de órgãos em benefício do desenvolvimento dos meios de comunicação, “iniciou-se a construção de um sistema de micro-ondas que interligou todo o território nacional, assim, a tele difusão teria seus problemas e dificuldades do período anterior diminuídos em grande porte”. O governo enquanto desenvolvia a indústria cultural contou também com a anuência dos grandes empresários da cultura, detentores dos meios materiais de produção (meios de comunicação), em relação à censura. Para Facchini (2011, p. 21), com o mercado de bens culturais expandido devido ao crescimento dos consumidores, “começam a

---

<sup>15</sup> A televisão já havia entrado no país antes do início da ditadura militar em 1964, porém o seu desenvolvimento ainda era incipiente até o favorecimento dado pelo governo militar.

surgir as grandes empresas e conglomerados que chegam a controlar todo o sistema de comunicação e de cultura popular de massa”.

Como salientado no primeiro capítulo, a televisão radicalizou a transmissão de significados, valores, expressões e hábitos ao se constituir de uma programação variada de diversos programas – mercadorias –, e levou ao predomínio da imagem na sociedade capitalista contribuindo para a ocultação das relações de produção e para a transformação em mercadoria de expressões da cultura advindas da classe trabalhadora. Os anos 1960 marcaram o início das transmissões dos desfiles pela TV, assinalando o momento em que ocorreu uma transformação visual na festa em consequência da maior interferência da indústria cultural, representada pelas redes televisivas. Como exemplo disso, Machado (2019) pensa a transformação visual da festa a partir da revolução salgueirense<sup>16</sup>:

Um dos aspectos marcantes desse processo pôde ser percebido quando Fernando Pamplona assumiu o carnaval do Salgueiro. Cenógrafo e professor da Escola de Belas Artes da UFRJ, Pamplona introduziu mudanças, principalmente estéticas, nos desfiles da escola, onde uma equipe de artistas da Escola de Belas Artes, liderada por Arlindo Rodrigues, acabou influenciando o modo de se fazer carnaval. (MACHADO, 2019, p. 39).

Disso decorreu um impulso à profissionalização de alguns cargos de trabalho da produção dos desfiles, como coreógrafos e carnavalescos, pois até então todos os trabalhadores empregados na produção eram voluntários. O trabalho do carnavalesco ganhou uma dimensão e centralidade maior na organização da produção dos desfiles das escolas de samba à medida em que o carnavalesco foi agregando à sua função de idealizador do enredo, a função de organizador das tarefas que compõe a produção, almejando uma maior racionalização desse processo produtivo das escolas, ainda que de maneira primitiva nesse limiar. Então, tornou-se uma espécie de gerente para o capital empregado pela indústria cultural nos desfiles. E mesmo com esse impulso à profissionalização de alguns trabalhadores, os ganhos financeiros ainda não chegavam, nesse momento, até os barracões das escolas, onde estavam situados os diferentes trabalhadores empregados na produção. Podemos ver evidências sobre as relações de trabalho nas escolas de samba a partir do caso entre o carnavalesco Arlindo Rodrigues e o Salgueiro na década de 1960:

---

<sup>16</sup> A Revolução Salgueirense é um capítulo importante da história da arte e da cultura brasileira no século XX. Ver Leonardo Antan, SAL 60: uma revolução em vermelho, branco e negro (2021).

Depois do título do Carnaval de 1963, Arlindo Rodrigues anunciou que deixaria a escola para descansar e “ganhar dinheiro”, já que não recebia um tostão do Salgueiro. Essa relação amadora entre carnavalesco e agremiação, que perdurou durante todo o período em que as equipes de Pamplona trabalharam na vermelho e branco, rendia momentos curiosos, como quando Arlindo saiu chateado de uma reunião com a diretoria porque queriam lhe dar Cr\$ 100 mil a título de prêmio pelo belo trabalho realizado. Em outra ocasião, levaram-no de surpresa para almoçar fora. Naquele dia, Arlindo até aceitou o jogo de caneta e lapiseira que o Salgueiro lhe ofereceu, mas muito a contragosto. Além de não serem remunerados, muitas vezes Pamplona e companhia tiravam do próprio bolso dinheiro para complementar o Carnaval. Depois que saiu do Salgueiro, Arlindo foi um dos responsáveis pela profissionalização da função de carnavalesco nos anos 1970. (BRUNO, 2013, p. 53-54).

Permeada por uma visão na qual a prática cultural dos desfiles eram apenas a expressão de um agrupamento carnavalesco sem finalidade lucrativa, Arlindo rejeitava o ganho advindo da atividade. Mas, como exposto, a festa já havia se tornado lucrativa para vários ramos da indústria cultural brasileira e para o poder público. Nos anos 1970, esse processo de profissionalização se aprofundou com a chegada da TV em cores, implicando em produção de alegorias maiores e adereços bem-acabados, além de fomento à comercialização de fantasias. Além disso, o desenvolvimento da indústria cultural brasileira propiciou o crescimento de suas ramificações, nesse sentido, o mercado fonográfico, por exemplo, passou por um grande desenvolvimento. Para Facchini (2011, p. 22) “este mercado se desenvolve com grande intensidade devido também a maior aquisição de aparelhos eletrônicos, por exemplo, de reprodução sonora por parte da população”. Dessa maneira, uma nova fonte de renda se agregaria ao produto das escolas de samba no final da década de 1960: a comercialização de discos com os sambas-enredos<sup>17</sup>.

Com o crescimento das alegorias e do número dos participantes desfilantes, devido ao aumento de turistas interessados em desfilarem, foi necessário um crescimento da produção de fantasias em termos quantitativos. Isso levou à necessidade de se ocupar espaços maiores para a produção. Nesse sentido, no final dos anos 1970, as escolas de samba passaram a ocupar o antigo Pavilhão de São Cristóvão. Dado o lucro advindo tanto para os ramos da indústria cultural quanto para o Estado, a ocupação foi ignorada pelo poder público que não a condenou.

Inaugurado em 1962, o Pavilhão era destinado a ser o centro de grandes exposições, porém acabou sendo ocupado pelas equipes de trabalho das escolas de

---

<sup>17</sup> O primeiro disco de samba-enredo foi lançado em 1968.

samba, as quais dividiram o espaço para transformá-lo em seus barracões. Guimarães (2004), em pesquisa de campo nos barracões estabelecidos dentro do pavilhão em 1991, observou que

[...] as divisões do espaço eram coerentes com o poder econômico de cada Escola, e estas eram separadas por tapumes de madeira e portões. Geralmente havia uma pequena sala que acumulava as funções de secretaria, ateliê do Carnavalesco e sala do Presidente. Os tapumes de madeira, que demarcavam cada barracão, formavam um intrincado labirinto provido de placas para orientação dos visitantes. (GUIMARÃES, 2004, p. 16 apud BARBIERI, 2009, p. 127).

Apesar da permissividade do poder público para com as escolas, o local de produção dos desfiles contava com uma estrutura deficiente, indo desde falhas físicas, como a fragilidade do teto, até questões de segurança do trabalho. Ainda assim, o Pavilhão podia ser visto como um verdadeiro parque industrial que centralizava a maiorias das escolas de samba, não apenas as de grande porte, como também as médias e pequenas (GUIMARÃES, 2004). Em paralelo à ocupação do Pavilhão, muitas escolas de samba também passaram a ocupar os galpões sem uso na região do Cais do Porto, no Rio de Janeiro, também com a anuência do Estado. Como relatado por Barbieri (2009, p. 126), “essa situação irregular era recorrente em boa parte das escolas de samba. Segundo a Companhia Docas, a ocupação desses armazéns e galpões se deu muitas vezes de maneira clandestina”.

Em resumo, as inovações nos desfiles foram pensadas como uma demanda de mercado para atender às mudanças advindas do crescimento da indústria cultural e na composição de classe do público que assistia e participava dos desfiles, como corroborado por Cabral (1996). A política cultural em torno da apropriação mercadológica da festa consolidou-se com a criação da Riotur (Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A.).

Em plena ditadura civil-militar ocorre a consolidação do carnaval-espetáculo como produto televisivo. “O maior espetáculo da Terra” foi seu mote comercial, generalizando a venda de fantasias para a classe média e turistas interessados em participar da festa popular. O viés mercadológico da política cultural do carnaval se consolida com a criação, em 1972, da Riotur – Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A., vinculada à Secretaria de Turismo e responsável pela gestão do carnaval carioca. (DUARTE, BORJA, VILLARES, 2020, p. 119).

Outra circunstância que podemos somar à apropriação dos desfiles enquanto mercadoria é a associação crescente entre as escolas de samba e o jogo do bicho<sup>18</sup> no último triênio do século XX, dando um maior poder de barganha para as escolas nas negociações com o poder público (CHINELLI; SILVA, 1993). Os bicheiros seriam responsáveis pela consolidação da aliança entre os desfiles com a indústria cultural, implantando nas escolas uma gestão que buscasse o lucro para os próprios agrupamentos e não apenas para os outros setores, que auferiam ganhos em cima dos desfiles. Como vimos, as escolas de samba não nasceram ligadas aos bicheiros<sup>19</sup>, mas foram usadas por eles para que ganhassem legitimidade perante a sociedade e nos locais onde atuavam. Por outro lado, os bicheiros cumpriram a função de acelerar a adequação dos desfiles aos prognósticos da indústria cultural brasileira. A generalização do vínculo dos bicheiros com as escolas data da década de 1970<sup>20</sup>.

Com o enriquecimento do bicheiro, essa confiança rapidamente se transformou em patronagem: ajuda pessoal e benfeitorias públicas em troca de lealdade da população. [...] A expansão da rede do jogo do bicho na cidade preencheu, dessa forma, os vazios administrativos deixados pelo poder público. Enraizando-se em seus territórios de ação, neles encontrou as agremiações locais. [...] muito mais do que os clubes de futebol, as escolas de samba, com o belo desfile anual, se prestaram à integração do bicheiro à sociedade metropolitana. De fato, o desfile mobiliza uma ampla rede de relações, e o dinheiro do bicheiro integra-o a essa rede de forma positiva. [...] O mecenato do jogo do bicho era assim fruto de uma generosidade interessada, tornando socialmente aceitável, e mesmo bem-vinda, a extraordinária riqueza do bicheiro; favorecendo simultaneamente o controle clandestino da organização do jogo do bicho sobre determinado território. (CAVALCANTI, 1994, p. 32-33).

Durante a década de 1980 os desfiles atingiram o ponto alto em sua espetacularização. Em 1984, ocorreram dois eventos fundamentais para o avanço da visão mercadológica dos desfiles: a inauguração do Sambódromo e a fundação da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA). Em relação ao Sambódromo, sua concepção resolveria o problema da montagem e desmontagem de arquibancadas metálicas para os desfiles das escolas de samba por empresas contratadas. E isso

---

<sup>18</sup> “Criado como inocente diversão popular ainda na época imperial, o jogo do bicho, depois de sucessivas campanhas por sua proibição, foi tipificado, em 1946, como contravenção penal. Na ilegalidade, em determinado momento, alguns dos seus exploradores adotaram a estratégia de patrocinar atividades de interesse popular, como o futebol e o samba” (LOPES; SIMAS, 2015, p. 166).

<sup>19</sup> Um dos enfrentamentos que as escolas de samba precisam encarar hoje é a narrativa de sua relação com o jogo do bicho que não vem dos primórdios, e no período recente houve um declínio nesta relação, porém há o risco de outro tipo de ator social ocupar o espaço deixado pelos bicheiros, no caso os milicianos.

<sup>20</sup> Ainda que isto tenha se generalizado na década de 70, Natal da Portela, famoso bicheiro e patrono da Portela, já participava das festas na agremiação décadas antes da generalização.

havia se tornado um grande problema porque as arquibancadas só acabavam de ser desmontadas em maio e logo em setembro já começava o processo de montagem para o carnaval seguinte. Ou seja, a cidade do Rio de Janeiro só ficava quatro meses livre do problema da montagem e desmontagem (CABRAL, 1996).

Procurando solucionar isso, além de solucionar também o problema do local incerto de realização dos desfiles a cada encerramento da festa, foi que se tomou a iniciativa de montar em definitivo as arquibancadas através do projeto de construção do Sambódromo. Conforme evidenciado por Cabral (1996, p. 259), “as obras [do Sambódromo] começaram no ritmo da construção de Brasília: 24 horas por dia de trabalho, com a participação de 2.690 operários.” O que, de fato, já ocorria no processo de montagem e desmontagem da arquibancada. Em suma, devido ao ritmo intenso de trabalho com jornada prolongada, em 4 meses estava pronta a Passarela do Samba às vésperas do carnaval de 1984, tanto para as escolas desfilarem, quanto para permitir um aumento extraordinário dos lucros para à indústria cultural brasileira.

Sobre o segundo evento importante, a fundação da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), as grandes escolas interessadas em aumentar os seus ganhos em cima dos desfiles, resolveram sair da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (AESCRJ)<sup>21</sup>, entidade que antigamente era responsável por administrar os desfiles de todos os grupos, e criar uma outra associação que as beneficiassem na tomada de decisão sobre os rumos da festa. Para Cabral, os objetivos dos criadores da LIESA eram bem claros:

Os criadores da Liga pretendiam dar à administração das escolas de samba um tratamento que imaginavam empresarial. Queriam maior poder de barganha nas suas negociações com a prefeitura carioca, tendo em vista a receita auferida com a venda de ingressos para as arquibancadas, a negociação com as emissoras de tevê, a publicidade no Sambódromo e outras fontes de renda proporcionadas pelo desfile. (CABRAL, 1996, p. 265).

A partir da criação da Liga, a relação entre o poder público e as grandes escolas passou a ser marcada por disputas pelo controle da festa que iriam se aprofundar nas próximas décadas, ao mesmo tempo em que avançava a busca por lucros para a

---

<sup>21</sup> Para um acompanhamento mais aprofundado do surgimento das instituições carnavalescas ver Gabriel da Costa Turano, UES, UGES, FBES, UGESB, CES, CBES e AESB! Que carnaval é esse? As instituições carnavalescas no processo de formação das escolas de samba entre os anos 1935 e 1953 (2017).

própria escola e não apenas para os demais setores associados. Segundo Jupiara e Otávio (2015),

[...] os bicheiros deflagravam um racha no carnaval. No dia 11 [de julho], liderados por Castor, Guimarães e Anísio, dez escolas informaram oficialmente o seu desligamento da Associação das Escolas de Samba e a criação de uma nova entidade. A Liga era apresentada como uma empresa cujo objetivo seria comercializar o desfile, o que incluía o direito de transmissão de imagens, então nas mãos da Riotur. A Liesa foi fruto da estratégia de bicheiros para seus negócios, inclusive políticos, não o resultado da organização de sambistas tradicionais em torno do interesse de suas comunidades e escolas. A criação da Liga tinha por trás de si o plano dos contraventores de privatizar o carnaval e se legitimar junto ao poder público. (JUPIARA; OTÁVIO, 2015, p. 225-227).

A disputa permaneceria até os anos 1990, quando em meados dessa década ocorreu a privatização dos desfiles e a LIESA conseguiu o controle total do carnaval, assumindo a maior parte dos lucros, negociando com os ramos da indústria cultural, porém, deixando os gastos mais pesados, como infraestrutura e reparos, para o poder público. Assim, os barracões das escolas de samba se tornaram verdadeiras fábricas gerando empregos anualmente, ainda que precários e com baixos salários. Essa precariedade é ilustrada pelo ambiente de trabalho, com ênfase nos barracões: pouco tempo antes da privatização da festa, em 1991, havia ocorrido um incêndio no Pavilhão de São Cristóvão, agravado pelo tipo de matéria-prima que as escolas utilizavam, provocando o desabamento de grandes trechos da cobertura do Pavilhão. Após o ocorrido, o espaço foi abandonado pelas escolas e interditado pela defesa civil. Diante disso, com o carnaval carioca já incorporado à indústria cultural, em 1995, a Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A. – Riotur – fez um acordo para regularizar a ocupação dos galpões do Cais do Porto pelas escolas de samba. No acordo ocorreu o abatimento das dívidas da Companhia de Docas e da Rede Ferroviária Federal com a Prefeitura do Rio. No entanto, o acordo durou apenas um ano e a Companhia das Docas voltou a tentar retomar a posse dos galpões.

No final do milênio, ao monopolizar a transmissão dos desfiles das escolas de samba, a Rede Globo consolidou a televisão como o principal ramo da indústria cultural atrelado aos desfiles das escolas de samba, agora produto mercadológico e televisivo, adequando-se ao fluxo de programação do meio de comunicação. O monopólio impactou diretamente no esgotamento do aspecto cultural da festa, negligenciado pela transmissão já que não era do interesse da rede televisiva. Além disso, o monopólio contribuiu para a falta de acesso à prática, já que a Rede Globo é

quem decide o que será exibido e como isso vai acontecer, assim, “a prática habitual é a de não mostrar os primeiros desfiles do dia..., além de privilegiar informações mais voltadas para o mundo das celebridades” (CEC, 2017, p. 47). Com a exclusividade da transmissão, o poder da emissora aumentou, construindo um estúdio para seu uso exclusivo dentro do sambódromo em 2001 e elevando continuamente seus investimentos, que geram elevados retornos em venda de contratos de publicidade. Assim, os desfiles das escolas de samba adentraram o século XXI completamente transformados em mercadoria, de onde variados ramos da indústria cultural brasileira conseguem extrair receitas. Ao longo da seção foi perceptível o caminho pelo qual a produção cultural ‘desfiles das escolas de samba’, sob o capitalismo, foi sendo esvaziado de significados culturais, apesar de ainda existirem, e adequado à produção e padronização mercadológica.

### **2.3. Espaço de produção**

Em meados da década de 2000, o processo produtivo das escolas de samba ganhou um novo estímulo com a inauguração da Cidade do Samba, instalada no bairro da Gamboa, lugar histórico do samba carioca na área portuária do Rio. A construção, realizada pela prefeitura do Rio de Janeiro, respondia 1) aos interesses da indústria cultural ao garantir a plena produção dos desfiles das grandes escolas anualmente e, assim, os ganhos advindos; 2) aos interesses do próprio governo, visto que os desfiles eram e são a principal atração turística do carnaval carioca; e 3) aos desejos dos gestores das grandes escolas de samba em ter onde abrigar permanentemente as oficinas de produção dos principais desfiles, ou seja, os barracões das escolas de samba do Grupo Especial.

A Cidade do Samba é resultado de um minucioso estudo desenvolvido ao longo de seis anos, cujo investimento chegou a R\$ 102,6 milhões. Divide-se em 14 galpões, abrigando os barracões das escolas de samba do Grupo Especial, com uma laje de cobertura a 12 metros de altura. No interior de cada barracão há um prédio administrativo de três andares, equipado com elevador de carga. (PRESTES FILHO, 2009, p. 10).

Para que a Cidade do Samba não levasse a uma mudança na organização do trabalho dentro do barracão, foram feitos estudos por arquitetos do trabalho nos

antigos barracões nos galpões. Não sendo um novo projeto de organização, de acordo com Blass, com a construção da Cidade do Samba

(...) o que já existia foi refeito com o uso de outros materiais e de recursos tecnológicos oferecidos pela construção civil. Não se trata de um “novo” projeto, pois o layout dos “antigos” barracões não é alterado. A área central com uma altura equivalente a três andares, onde são construídos os carros alegóricos, encontra-se, contudo, em ambiente fechado e, portanto, protegida das intempéries. (BLASS, 2008, p. 87).

Podemos afirmar, então, que a estrutura dos antigos galpões fora realocada com melhorias de infraestrutura. Privilegiando métodos de trabalho desenvolvidos em locais que se tornaram barracões a partir das ocupações pelas escolas, mas que eram impróprios para a produção, ao não optar pelo desenvolvimento de novas técnicas de trabalho teria contribuído para a precarização do trabalho nos barracões. Não houve desenvolvimento de outros modos de exercer os trabalhos porque as técnicas exercidas pelos trabalhadores dos barracões já haviam se adaptado ao ritmo industrial da construção de alegorias e fantasias impostas pelo crescimento da expressão enquanto passava pelo processo de mercadorização, em detrimento dos trabalhadores, sem que tivesse ocorrido um aumento de custos para as escolas.

A divisão dos barracões, segundo Barbieri (2009, p. 128), ocorreu através do “critério que levava em consideração a posição ocupada pelas escolas do Grupo Especial no ranking do desfile do ano carnavalesco de 2003, anterior à apresentação do projeto da Cidade do Samba”. Ficou decidido também que a escola que fosse campeã do grupo de acesso teria direito a um dos barracões, sendo este cedido pela escola rebaixada no Grupo Especial. Dessa forma, a permanência no espaço ficou atrelada ao resultado da escola após o julgamento dos desfiles no concurso anual. Isto é, as grandes escolas passaram a monopolizar os barracões da Cidade do Samba.

Além de ser um parque industrial, respondendo aos interesses de ramificações da indústria cultural, na Cidade do Samba também foram empreendidas áreas para shows e espetáculos, equipadas com infraestrutura de alimentação e serviços. Além de espaço para que cada escola comercialize seus produtos. Nessa perspectiva, podemos observar a Cidade do Samba como um complemento dos esforços do poder público para promover a expansão das atividades turísticas relacionadas à cultura do samba enquanto uma mercadoria, no Rio de Janeiro. Desse modo, a Cidade do Samba também se tornou uma atração turística, semelhante ao que ocorre com

fábricas de outros setores da economia com seus programas de visitação. Leila Blass narra algumas das atividades na Cidade do Samba para visitantes:

[...] as atividades incluem programas de entretenimento e uma visita aos barracões com acesso pela passarela externa que circunda todos eles e de onde se pode apreciar uma parcela dos processos de trabalho envolvidos na produção artística dos desfiles carnavalescos. A presença de turistas e visitantes não atinge, diretamente, a vida cotidiana das escolas, nem altera, de imediato, as formas de organização dos barracões. (BLASS, 2008, p. 83).

Após a finalização das obras, a administração da Cidade do Samba foi transferida para a Liesa, semelhante ao que aconteceu com o Sambódromo (BARBIERI, 2009). A diferença é que antes ocorreu uma disputa entre o poder público e a representante das grandes escolas de samba pelo controle do Sambódromo, no caso da Cidade do Samba isso não se verificou, mantendo-se a dinâmica de a Liesa assumir a maior parte dos lucros através do uso dos espaços, enquanto os gastos pesados de construção e manutenção são repassados para o poder público. No entanto, os demais espaços ocupados fora da Cidade do Samba não foram devolvidos para seus responsáveis legais. Os galpões na Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro, que estavam ocupados pelas escolas de samba do Grupo Especial, foram ocupados por outras escolas de divisões inferiores ou continuam auxiliando na produção da escola que se acomodou em um dos barracões da Cidade do Samba. Segundo Barbieri (2009, p. 140), “muitas das escolas não abriram mão de manter seus antigos barracões, [...] ao mesmo tempo em que resguardavam o espaço no caso de uma queda de grupo”. Assim, houve um incentivo à concentração de capital, além de mais poder de decisão, para as grandes escolas de samba com a construção da Cidade do Samba.

Desse modo, operando como uma empresa capitalista, as escolas promovem a divisão social do trabalho na busca do aumento da produtividade, onde ocorre intensificação do trabalho, na busca por maiores lucros. Apesar dos custos crescentes em sua produção devido à competitividade com as outras escolas, as escolas de samba buscam a redução dos custos através da precarização das relações trabalhistas em prol do prestígio gerado pela vitória, que se traduz em lucros tanto pelo recebimento de prêmios quanto pelo aumento de valor da marca da escola, gerando um crescimento no número de patrocinadores e nas oportunidades de apresentações da escola ao longo do ano.

Mesmo assim, com os desfiles transformados em mercadoria, ainda podemos pensar as escolas de samba como instituições associativas, com laços familiares e de comunidade vividos por seus integrantes. Apesar de muito desses laços terem sido deixado de lado com a profissionalização da gestão das grandes escolas, eles ainda existem, segundo Rosadas (2013, p. 5): “a direção da escola não possui membros da comunidade, portanto originários do grupo social produtor de cultura local, ... [porém, permanecem] os integrantes da ala dos compositores e da velha guarda”. Em suma, as escolas de samba não deixaram de ser espaços de sociabilidade, de lazer e de cultura de resistência da classe trabalhadora, todavia, como foram apropriadas pelo capital, necessitaram se adequar às regras institucionais para sobreviverem, e são obrigadas a produzir e obter algum rendimento, que é repartido para além das agremiações com os ramos da indústria cultural e o próprio poder público, para continuarem sobrevivendo, no caso, através de sua principal mercadoria: os desfiles.

Outro elemento digno de nota nessa análise das escolas de samba como empresas é que essa relação empresarial na gestão das escolas, na maioria das vezes, fica restrita às instituições carnavalescas que pertencem ao Grupo Especial, onde estão as escolas de “elite” do carnaval carioca. Ao analisar as escolas que pertencem ao grupo de acesso podem ser levantadas dúvidas sobre se situar as escolas de samba como empresas seria a melhor definição para estas. Durante a elaboração deste trabalho conversamos com membros da direção da Grêmio Recreativo Escola de Samba Arranco, popularmente conhecido como Arranco do Engenho de Dentro, onde ficou claro que as pessoas que dirigiam a escola tinham uma relação familiar com ela, ou com o bairro onde a escola fica localizada, não constituindo, então, uma relação almejando lucro, mantendo os desfiles como uma expressão da cultura da classe trabalhadora. Inclusive toda a renda gerada pela escola ia para a confecção do próximo desfile e algumas pessoas nos cargos administrativos faziam o trabalho apenas por ‘amor’, ou seja, sem ganho financeiro.

#### **2.4. Cronograma de tarefas e cadeia produtiva**

Observamos o avanço na profissionalização dos desfiles e o desenvolvimento de um espaço propício a produção desses enquanto mercadoria. A partir disso, vários

componentes dos desfiles tornaram-se comercializáveis e vistos como uma fonte geradora de renda, ocorrendo a transformação dos desfiles em uma mercadoria composta de várias mercadorias. Aquela que mais gerou impacto para a prática iniciou-se ainda na década de 1990: a mercantilização do samba-enredo, o que foi aprofundado durante os anos 2000 e teve seu auge em 2013<sup>22</sup>. A partir disso, empresas de grande porte, governos de países, estados e cidades patrocinaram escolas de samba buscando divulgação e propaganda através do enredo. Além de espaços para marcas serem vendidas dentro do Sambódromo. Enfim, todas essas mudanças e apropriações possibilitaram o surgimento e estabelecimento de uma cadeia produtiva<sup>23</sup> das escolas de samba. Podemos observar no quadro 1 a estrutura produtiva dos desfiles conforme sistematizado por Prestes Filho (2009).

QUADRO 1: CADEIA PRODUTIVA DOS DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO ESPECIAL E ATIVIDADES RELACIONADAS

<p>Atividades diretas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pré-produção</li> <li>• Produção – criatividade e execução.</li> <li>• Distribuição – divulgação e marketing.</li> <li>• Comercialização e consumo.</li> </ul>	<p>Atividades indiretas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Turismo.</li> <li>• Audiovisual.</li> <li>• Indústria fonográfica.</li> <li>• Indústria editorial e gráfica.</li> <li>• Indústria de bebidas.</li> <li>• Entretenimento.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Atividades sociais, culturais e profissionais</li> </ul>
--	---	---

Fonte: Elaboração própria com base em Prestes Filho (2009).

Vemos que um conjunto de atividades integra o processo produtivo dos desfiles do Grupo Especial, o principal produto carnavalesco do Rio de Janeiro. Além disso, como um produto da indústria cultural, há gerações de renda em outros setores da economia como o setor turístico, indústria fonográfica e de bebidas, sem falar do audiovisual representado e apropriado pelo Grupo Globo. Passemos por cada uma destas etapas de forma a apresentar uma visão geral destas, enquanto também

<sup>22</sup> Para um entendimento do impacto dos enredos patrocinados nas características e no caráter dos desfiles como manifestação popular ver Victor Mey Oliveira, Patrocínio, o enredo do meu samba: o caso do carnaval 2013 (2015).

<sup>23</sup> A cadeia produtiva representa o conjunto de etapas seguidas pelas quais as matérias-primas envolvidas no processo produtivo passam, se transformam e são transferidas ao longo desse.

falamos da ordem seguida pelos processos de trabalho que contribuem para o planejamento do desfile.

A produção dos desfiles das agremiações, apesar de seu esvaziamento de significados procurado pelo seu caráter mercadológico, ainda contém componentes simbólicos, por exemplo, no cronograma de sua produção carregado de costumes ligados à sazonalidade da festa. A ordem cronológica das tarefas começa imediatamente após o término do desfile anterior. A fim de estabelecer uma temporalidade, podemos dizer que, em um contexto normal, a preparação para o desfile começa em março do ano anterior ao desfile e termina um dia antes do festejo, comumente em fevereiro. Neste momento começa o processo de reorganização de membros nas escolas de samba, como pontua Mangabeira:

[...] carnavalescos, mestres-salas e porta-bandeiras, coreógrafos de comissões de frente, mestres de baterias, entre outros, todos podem ser demitidos ou pedir demissão, caso o resultado não tenha sido positivo, ou caso tenha havido alguma condição política e/ou econômica determinante para uma troca favorável para os artistas. Eles também podem ser recontratados para mais um ciclo. (MANGABEIRA, 2020, p. 60).

Com os membros definidos, o próximo passo é a elaboração do enredo pelo carnavalesco, “que, na escola de samba, liderando uma equipe de trabalho, é geralmente o responsável pela execução do enredo. [...] Ao carnavalesco cabe a responsabilidade pela concretização da ideia em espetáculo visual” (LOPES; SIMAS; 2015, p. 55). Desse modo, podemos ver o enredo como o fio condutor do processo de produção dos desfiles carnavalescos (BLASS, 2007). Os enredos podem ser uma criação coletiva do carnavalesco e sua equipe ou podem ser impostos pela direção da escola, seja por políticas internas da agremiação ou por ter algum patrocinador querendo impor sobre o que vai ser o desfile. O enredo é feito a partir de uma pesquisa bibliográfica ou pesquisa de campo para fundamentar o tema escolhido. Para tanto, são recolhidos “dados e informações que permitem narrar, de modo claro, um enredo durante o desenrolar desse desfile” (BLASS, 2004, p. 17).

Com o enredo pronto, o próximo passo é a apresentação de sua sinopse para a direção. Após o aceite, são iniciadas as conversas com os coordenadores das equipes referentes ao trabalho a ser feito no barracão com as alegorias, na produção do samba-enredo e das fantasias. “Escolhido o carnavalesco e definido o tema, o segundo passo do carnaval é a entrega aos compositores de uma sinopse, com a qual

eles vão fazendo os sambas e as fitas até chegar o dia da apresentação” (CAVALCANTI, 1999, p. 12-13).

No segundo semestre do ano, com os protótipos de fantasias e os projetos de carros alegóricos prontos, inicia-se o processo de confecção nos barracões. Contudo, durante este ciclo, as escolas partem de uma previsão orçamentária ideal, que varia ao decorrer da produção devido às restrições de recursos. Então, a busca por patrocínios e meios de obter rendas persiste até os últimos dias da produção do festejo.

Abordando a cadeia produtiva, a pré-produção é composta pela manufatura e o fornecimento de matérias-primas usadas na produção dos desfiles. As matérias-primas são provenientes de indústrias da economia nacional ou de seus fornecedores. Segundo Prestes Filho (2009), 70% da demanda é atendida pela indústria paulista. A demanda por bens eletrônicos também tem aumentado ao longo dos anos com a inserção de equipamentos eletrônicos na produção de alegorias.

Em relação ao elo da produção, por aglutinar, simultaneamente, o trabalho no barracão, a confecção de fantasias e a disputa dos sambas-enredos, a produção dos desfiles ocorre em diferentes locais, para além dos barracões, e utiliza-se de diferentes fazeres: na quadra das escolas, nas oficinas e no Sambódromo. Como destaca Blass (2007, p. 49.), “esses espaços localizam-se, de um modo geral, em diferentes bairros e regiões da cidade e correspondem, em certa medida, ao fazer dos três elementos, através dos quais um enredo é narrado”. Isto é, enquanto totalidade, o enredo precisa da letra e da música do samba-enredo feito na quadra, das fantasias desenvolvidas nas oficinas, que podem estar ou não situadas no barracão, e dos carros alegóricos, feitos nos barracões.

Em relação à quadra da escola de samba, ela também é o local no qual ocorrem as reuniões da direção, eleições, a escolha do enredo e do samba-enredo, ensaios, festas como shows, feijoadas etc. Ou seja, é o ponto de encontro, espaço de sociabilidade da comunidade na qual a agremiação está inserida. Também, trata-se de ser mais um ponto onde se pode angariar receitas para a agremiação.

Apesar dos variados cenários da produção, é no barracão que se concentra a principal fonte geradora de empregos na cadeia produtiva do carnaval carioca<sup>24</sup>. É no barracão que são planejadas as tarefas para a concepção do festejo e onde o material obtido na pré-produção é transformado das mais variadas formas para sua utilização nos desfiles, a depender do enredo elaborado pelo carnavalesco. Além disso, há uma miríade de trabalhos criativos que são feitos em diversos lugares não predeterminados.

Para além do trabalho exercido na produção das fantasias e alegorias, há o rascunho das “fantasias e adereços; a cenografia dos carros alegóricos e suas alegorias. A coreografia das alas e de assistas, e a criação da música integram, também, o conjunto de ações com conteúdo de criatividade” (PRESTES FILHO, 2009, p. 36). No barracão também estão localizadas as salas das áreas administrativas, onde ficam alocados os gerentes da produção das escolas.

No caso da distribuição do produto, distribui-se a marca da escola, por meio da divulgação midiática, do processo de escolha do samba e através da publicidade decorrente de um patrocinador ou dos meios de comunicação. Por fim, podemos ver no quadro 2 uma síntese das mercadorias que são produzidas pelas escolas de samba.

QUADRO 2: MERCADORIAS PRODUZIDAS PELAS ESCOLAS DE SAMBA

Produtos complementares à produção dos desfiles:	Produtos fornecidos ao final do ciclo produtivo:
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Eventos nas quadras</li> <li>• Oficinas de percussão</li> <li>• Venda de fantasias</li> <li>• Venda de produtos licenciados</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Os desfiles das escolas de samba</li> <li>• Exportação da imagem dos desfiles</li> <li>• Venda de camarotes</li> </ul>

Fonte: Elaboração própria.

Podemos dividir o produzido em produtos complementares à produção dos desfiles e produtos fornecidos após o final da cadeia produtiva. Em relação aos produtos que complementam a cadeia produtiva, os eventos nas quadras das escolas

<sup>24</sup> “Ainda que a quadra seja o espaço de socialização da escola por possibilitar, durante os ensaios, o entrosamento dos principais elementos do desfile, não é um espaço relevante de geração de emprego e renda”, disponível em Aguinaga e Lessa (2002, p. 148).

são complementares à produção porque é quando ocorre a escolha do samba que vai ser cantado na avenida através de uma competição, na qual os sambas-enredo são eliminados até restar apenas um, o que pode ocorrer durante várias semanas. Além disso, há os ensaios técnicos para os membros da comunidade que irão desfilar. Também, há eventos em gerais que ocorrem em uma escola de samba, como shows de artistas ou apresentações de escolas convidadas. Durante estes eventos são vendidas comidas e bebidas contribuindo para o financiamento da produção dos desfiles. Ainda existem oficinas de percussão nas escolas de samba fornecidas para qualquer pessoa que se matricular e pagar a mensalidade e venda de fantasias para aqueles que pretendem desfilar em alas comerciais da escola. Durante o ano todo há também a venda de produtos licenciados, como itens de vestuário e acessórios com a marca da agremiação, comercializados durante os eventos na quadra ou na loja online da escola.

A comercialização e o consumo ao final do processo produtivo ocorrem no Sambódromo, quando os desfiles passam na avenida. E, junto disso ocorre também nos camarotes das escolas de samba e nos camarotes vendidos às grandes empresas. Por fim a comercialização também ocorre através da TV, onde os desfiles são transmitidos e as imagens são exportadas para o exterior.

Somado a esta estrutura, está o fato de que a maioria das escolas mantêm atividades sociais e pedagógicas em suas comunidades, dando ênfase às atividades artísticas. Cada escola conta com uma quadra próxima à comunidade de onde surgiu a agremiação. Também formam mão de obra especializada capaz de assumir as funções para o contínuo desenvolvimento da festa. Essas atividades criativas passaram a ser reconhecidas como importantes para o desenvolvimento econômico e social pelo potencial de geração de emprego e renda.

No entanto, podemos observar que o que faz os desfiles, enquanto espetáculos artísticos e culturais produzidos para o consumo serem espetáculos únicos, feitos ano a ano, é o caráter inovativo da festa. Diferente do habitual, as escolas não competem entre si para vender seu produto para um determinado consumidor, até porque o consumidor paga pelo dia em que ocorrem os desfiles e não para ver apenas um. Segundo Matos et al. (2016), esse mecanismo é substituído pela competição formal entre as escolas, onde a inovação é vista como o elemento de atratividade para a festa e são estimuladas na busca de alcançar um maior destaque e, com isso, uma

maior possibilidade de gerar receitas por meio de convites para eventos, como já destacado. Também de acordo com Matos et al. (2016), observamos uma caracterização sistêmica dos desfiles, formada por uma rede de agentes econômicos, sociais e culturais que repartem o lucro gerado pelos desfiles. Com a crescente profissionalização, concorrência entre as escolas e a transformação da festa em espetáculo, as agremiações incorporam profissionais especializados em diversas áreas. Todavia, alguns problemas se apresentam para as escolas, como a falta de receita fixa e estável, gerando uma dificuldade no planejamento da festa e encarecendo os custos.

Apresentada a cadeia produtiva e seus produtos, podemos ver no Quadro 3 quais as fontes de receita que as escolas de samba utilizam para financiar a produção e contornar o problema dos altos custos, como a venda de direitos de transmissão televisiva, a subvenção do poder público, patrocínios privados, cobrança de ingressos, cessão da quadra, venda de fantasias, venda de produtos, recursos da Liesa, programa de sócio torcedor e o auxílio de algum benfeitor.

QUADRO 3: FONTES DE RECEITA PARA AS ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO ESPECIAL

Fontes	Características gerais
Venda dos direitos de transmissão televisiva	Sendo a receita mais estável das escolas de samba, a venda dos direitos de transmissão é um monopólio da Rede Globo, que detém poder de influência na festa. Para o carnaval de 2022, foram depositados nas contas das escolas de samba R\$ 1 milhão para cada uma delas <sup>25</sup> .
Subvenção do poder público	A subvenção pública é a fonte de receita mais antiga das escolas de samba, datando desde a oficialização dos desfiles pela Prefeitura do Rio na década de 30. Para o carnaval de 2022, cada uma das doze escolas receberam um subsídio de R\$ 1,5 milhão <sup>26</sup> .
Patrocínios privados	Os patrocínios nas agremiações podem ser apenas para estampar a marca, escolher o samba-enredo ou o enredo como um todo. Os patrocínios variam ano a ano. De 2016 para cá, foram ficando restritos devido à crise econômica do país. Para 2022, não há notícia de investidores privados patrocinando especificamente determinado desfile.

<sup>25</sup>Ver Globo paga R\$ 1 milhão para cada escola de samba do Rio. Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas/leo-dias/globo-paga-r-1-milhao-para-cada-escola-de-samba-do-rio>

<sup>26</sup> Ver Carnaval 2022: Prefeitura do Rio libera subsídio de R\$ 1,5 milhão para cada escola do Grupo Especial. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/carnaval-2022-prefeitura-do-rio-libera-subsidio-de-15-milhao-para-cada-escola-do-grupo-especial-25321276.html>

Cobrança de Ingressos	As escolas de samba arrecadam através da cobrança de ingressos em eventos nas quadras e durante os desfiles no Sambódromo. Não há dados sobre o arrecadado pelas escolas, pois não são obrigadas a divulgarem o valor. No entanto, nas arquibancadas o valor dos ingressos variou de R\$ 250 a R\$ 500 a inteira <sup>27</sup> .
Cessão da quadra	As escolas também conseguem receitas ao cederem suas quadras para shows e eventos.
Venda de fantasias	A venda de fantasias para os desfiles ocorre através dos chefes das alas comerciais sob a tutela das escolas. Os valores podem variar entre R\$ 700 a R\$ 3 mil, como no ano de 2019 <sup>28</sup> .
Venda de produtos	A venda de produtos licenciados com a marca das escolas ocorre o ano todo. Nos anos recentes a diversificação de produtos ofertados com a marca de agremiações cresceu.
Recursos da Liga das escolas	A Liesa, representante das escolas de samba do Grupo Especial, repassa recursos para as escolas de samba anualmente. Os recursos correspondem à venda de CDs com os samba-enredo, acrescido dos direitos de transmissão (quando repassados para a Liesa e não para as escolas) e premiação pela classificação anterior.
Programa de sócio torcedor	Na década de 2010, as escolas de samba passaram a adotar o modelo de sócio torcedor dos clubes de futebol, onde o aficionado paga uma quantia mensal para ter acesso à benefícios na sua escola de samba, o que varia de acordo com o plano assinado.
Auxílio de benfeitor	No início das escolas de samba, sem condições de colocarem os desfiles na rua, havia o Livro de Ouro que rodava a comunidade da agremiação arrecadando fundos, cedidos por comerciantes locais, para custear os desfiles. Depois os bicheiros, que dominaram as principais escolas, começaram a investir na associação, sem almejar retorno financeiro, mas buscando aumento de sua influência. Hoje ainda existem aqueles que usam da escola para se legitimar socialmente, porém há aqueles que doam por amor à agremiação.

Fonte: Elaboração própria.

Além disso, há os patrocínios privados no palco da festa, o Sambódromo. Para 2022, a Light (concessionária de energia) e o Grupo Petrópolis (empresa de bebidas) fecharam o patrocínio do espaço. Em suma, a mercadorização dos desfiles orientou o processo de profissionalização dos desfiles do Grupo Especial das escolas de

<sup>27</sup> Ver Carnaval: venda de ingressos para desfile na Sapucaí segue presencial. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2022-04/carnaval-venda-de-ingressos-para-desfile-na-sapucaí-segue-presencial>

<sup>28</sup> Ver Fantasias para desfilar no carnaval do Rio chegam a custar R\$ 3 mil; saiba como comprar. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/01/24/fantasias-para-desfilar-no-carnaval-do-rio-chegam-a-custar-r-3-mil-saiba-como-comprar.ghtml>

samba, que impôs a necessidade do funcionamento de uma fábrica sendo representada espacialmente pelos barracões, com diversas operações de produção formando uma cadeia produtiva posta em prática anualmente. Contando com um rigoroso controle de custos, os quais abordaremos no próximo capítulo dialogando com as relações e condições de trabalho.

## **2.5. Efeitos multiplicadores associados ao carnaval**

Conforme apresentado no primeiro capítulo, a cultura dominante conforma o sistema de significados e valores que auxiliam na dominação de uma classe sobre a outra e na estabilização da ordem capitalista. Nessa cultura estão concentrados os mecanismos de incorporação, pelo qual culturas que aspiram desestabilizar o sistema são incorporadas e reinterpretadas ou aniquiladas. Do mesmo modo ocorre no campo da produção cultural para o mercado. A indústria cultural, na maioria das vezes, expressa os interesses da cultura dominante no campo da produção de bens, para além dos valores, hábitos e símbolos que essa cultura hegemônica procura estabelecer. No entanto, essa relação se apresenta de forma contraditória quando a indústria cultural, em sua incorporação de práticas culturais para sua posterior transformação em produtos, muitas vezes agrega expressões que são indesejadas pelos valores e símbolos estabelecidos pela cultura dominante. Mas, devido ao seu potencial financeiro, essas expressões são cooptadas pelo capital e inseridas no mercado.

Esse desencontro entre as práticas aceitas pela cultura dominante e as práticas cooptadas pela indústria cultural sobressaíram-se em relação às expressões carnavalescas durante a década de 2010. Enquanto ramificações da indústria cultural – como a indústria audiovisual representada pela Rede Globo, a indústria do turismo, a indústria das bebidas, a indústria fonográfica, entre outras – incentivavam e lucravam com a prática, a gestão do Governo, do ex-prefeito Crivella, representando os anseios da classe dominante, e assim da cultura hegemônica, exerceu, além dos ataques às escolas de samba, uma rotina de abandono das manifestações culturais ligadas às matrizes africanas por meio de sua base fiscalista (ajuste fiscal a qualquer custo). Nesse quadro, com o agravamento da crise econômica, os investimentos e patrocínios

privados, que elevaram a competição na festa e, em contrapartida, aumentaram os custos de produção, minguaram. A partir de meados dessa década em diante, houve o aprofundamento da política neoliberal no Brasil, onde o ajuste fiscal foi o meio predominante de se fazer política econômica. A gestão Crivella foi marcada pela diminuição do Estado vendo o gasto no carnaval como não essencial, bem como do incentivo à iniciativa privada (OLIVEIRA JR, 2019). Assim, a subvenção pública foi sendo reduzida gradativamente até ser zerada, amplificando o efeito da crise nas escolas. No ano de 2019, foi anunciado o fim da subvenção pública para as escolas de samba com a justificativa de que a Prefeitura não estaria auferindo retornos com o investimento feito.

Entretanto, em 2018, segundo dados da Fundação Getúlio Vargas, a festa gerou um retorno de R\$ 179 milhões em impostos, dos quais R\$ 77 milhões eram de imposto sobre serviços (ISS) para a cidade do Rio de Janeiro (LIESA, 2019). O descaso da prefeitura é tamanho que em 2017 foi criada uma Comissão Especial do Carnaval na Câmara Municipal do Rio com o intuito de defender e garantir o direito ao carnaval. Somado a isso, no ano de 2019 o total gasto com a subvenção às escolas de samba de todos os grupos foi de R\$ 10.868.257,00 (CEC, 2019). Em relação apenas ao ISS sobre as vendas de ingressos para o festejo no Sambódromo em 2019, foram pagos para a prefeitura mais de R\$ 4 milhões, quase a metade da subvenção às agremiações, e isso relativo a um tipo de arrecadação (Idem).

Inseridos no mercado de bens culturais regido, em maioria, pela indústria cultural brasileira, os argumentos em defesa dos desfiles das escolas de samba contra os ataques proferidos por representantes da classe dominante e, assim, da cultura hegemônica, passam pela ênfase na geração dos efeitos multiplicadores associados ao período carnavalesco por aqueles interessados nos lucros provenientes, não só pelos desfiles, mas pela festa como um todo.

Apresentamos aqui dados no intuito de evidenciar o potencial financeiro atingido pela apropriação da festa feita pelos ramos que fazem parte da indústria cultural brasileira. Inicialmente, podemos fazer isso ao analisarmos o Carnaval de 2020, último antes da pandemia. A pandemia de Covid-19 fez com que a prefeitura da cidade determinasse isolamento e quarentena um mês após o carnaval de 2020, o que inviabilizou o início das atividades produtivas para o próximo desfile das escolas de samba, derrubou as receitas das escolas, levou a demissões de trabalhadores e

ao cancelamento de eventos em suas quadras, além dos shows pelo Brasil e exterior ao longo do ano.

A Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo (CNC), parte interessada na festa carnavalesca, lança notas técnicas anualmente sobre o festejo com ênfase no potencial volume de receitas atreladas ao setor turístico e de comércio, além de evidenciar o potencial de vagas de trabalho no período. A CNC estima os valores com base no Índice de Atividades Turísticas, apurado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Segundo o seu levantamento para 2020, a estimativa era que a festa faturaria R\$ 7,99 bilhões no ano de 2020 com atividades turísticas em todo o país. O Rio de Janeiro, com estimativa de faturar R\$ 2,68 bilhões, junto com os estados de São Paulo e Bahia, tenderia a concentrar  $\frac{2}{3}$  da movimentação financeira no período do carnaval. O levantamento da CNC também levou em consideração a maior desvalorização da taxa de câmbio, mostrando que isto poderia elevar os gastos com o turismo no país. Por fim, a CNC estimou a contratação de 25,4 mil trabalhadores temporários durante a folia. Os números superaram as expectativas para o ano de 2019 (24,7 mil trabalhadores).

Focando na cidade do Rio de Janeiro, restringindo ainda mais a análise, segundo o balanço divulgado pela Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro – RioTur, o carnaval de 2020 foi além do esperado, superando em vários aspectos o carnaval de 2019. O carnaval de 2020 recebeu mais turistas (2,1 milhões) em relação ao do ano anterior (1,6 milhão). Além disso, em 2020 o carnaval movimentou R\$ 4 bilhões – em 2019 a movimentação foi de R\$ 3,7 bilhões –, indo além das expectativas. Também, segundo a Prefeitura do Rio de Janeiro (2020), o Sindicato de Hotéis, Bares e Restaurantes do Rio de Janeiro (SINDRIO) obteve 5% de aumento no geral em seu faturamento, podendo chegar a 15% considerando os estabelecimentos da orla marítima. E a ocupação hoteleira em 2020 alcançou 93% em média. Em relação aos turistas hospedados na cidade, apenas 23% eram de origem estrangeira, enquanto 77% eram de origem nacional.

Destacando os desfiles das escolas de samba de 2020, 273.500 mil pessoas acompanharam os desfiles distribuídas nas arquibancadas e frisas durante os seis dias de desfiles, no Sambódromo. Na Estrada Intendente Magalhães, que concentra os desfiles dos grupos de acesso, os cinco dias de desfiles foram acompanhados por 170 mil pessoas, tendo sido destinados R\$ 3 milhões de subvenção para a festa. Os

Blocos de Rua reuniram mais de 7 milhões de pessoas. Enfim, contando com outros públicos, como do Terreirão do Samba, localizado ao lado do Sambódromo e onde ocorrem shows durante todos os dias de carnaval, de bailes populares, dos palcos populares e coretos, o número de foliões espalhados pela cidade superou a marca de 10 milhões (RIOTUR, 2020). Ou seja, o carnaval carioca de 2020 marcou um novo aumento de receitas geradas pela festa, uma tendência que já vinha ocorrendo gradualmente nos anos anteriores. Contudo, este aumento poderia ser maior se a gestão municipal anterior, como já citado, não tivesse retirado investimentos das escolas de samba do Grupo Especial, ano após anos, até zerar a subvenção para elas em 2020, travando os efeitos multiplicadores que poderiam impulsionar ainda mais as receitas geradas.

Todavia, com a nova gestão do prefeito Eduardo Paes assumindo em 2021, as escolas voltaram a contar com a subvenção pública e com o apoio da prefeitura. Ainda assim, devido à pandemia, as atividades para o carnaval de 2021 foram suspensas com o cancelamento dos desfiles na cidade do Rio de Janeiro. Em relação à queda das receitas da festa, segundo dados estimados pela FGV, o Rio de Janeiro poderia perder até 5,5 bilhões devido ao cancelamento, considerando o mesmo volume de turistas, o mesmo tempo de permanência na cidade e o equivalente gasto médio destes em 2018. Se não tivesse ocorrido uma pandemia, e o carnaval não tivesse sido cancelado, a pesquisa apresentou que a economia carioca movimentaria R\$ 4,4 bilhões derivados dos gastos dos turistas brasileiros e estrangeiros (PORTAL FGV, 2021).

O ano de 2022 marcou a retomada das festividades carnavalescas. Segundo a CNC (2022), o carnaval deveria movimentar neste ano R\$ 6,45 bilhões em receitas, o que representaria um aumento de 21,5% em relação ao ano de 2021, mas, ainda assim, inferior em 33% se comparado ao ano de 2020. Junto disso, atividades indiretas ligadas ao período carnavalesco deveriam movimentar mais de quatro bilhões de reais. Já sobre as vagas de trabalho, deveriam ser gerados 16,5 mil trabalhos temporários, representando quase o dobro do ano anterior, mas ainda menor 38% em relação ao carnaval de 2020. Apesar de nos últimos anos não ter contado com a subvenção do poder público, voltando apenas em 2022, as receitas geradas pela festa continuaram em crescimento.

Antes do carnaval de 2022, realizado em abril, o prefeito Eduardo Paes, apresentou alguns dados sobre a festa. Sobre o ISS do turismo no período carnavalesco são arrecadados, segundo a Prefeitura, R\$ 25,8 milhões, enquanto nos demais meses do ano, o arrecadado gira em torno de R\$ 20, 8 milhões (EXTRA, 2022). Ainda segundo o prefeito: 1) “a cada R\$ 1 investido pela Prefeitura no carnaval se reflete em R\$ 6 movimentados na economia carioca”; 2) “A cada R\$ 3 movimentados pelo carnaval no Brasil, R\$ 1 fica no Rio”; 3) “O ISS do turismo no carnaval é 16,8% maior do que no réveillon”.

A partir dos dados apresentados podemos observar a relação desarmoniosa que pode ocorrer entre os valores e significados estabelecidos por uma cultura dominante e as expressões apropriadas e mercadorizadas pela indústria cultural. Apesar de a gestão da Prefeitura do Rio de Janeiro buscar a deslegitimação da prática carnavalesca por meio da desinformação, tentando demonstrar que a festa não é essencial para a economia da cidade, ao observarmos os dados fica evidente a grande massa de ganhos financeiros associados aos eventos do período carnavalesco e o retorno que é gerado para a cidade do Rio de Janeiro. Isto é, uma enorme massa de lucro que é distribuída entre os vários ramos da indústria cultural ligados ao festejo, mas que, também, é apropriado pelo poder público, apesar de seu desprezo à festa em prol da manutenção de um sistema de valores e significados que rejeita a origem desse bem cultural e a disseminação dele.

Finalmente, ao longo deste capítulo foi feita uma síntese histórica do desenvolvimento dos desfiles, marcada pela apropriação capitalista, mercantilização e espetacularização da festa como parte dos bens culturais produzidos sob à indústria cultural. E, dessa maneira, traçou-se o percurso que permitiu a profissionalização da festa e o nascer da indústria do carnaval carioca, tendo como principais produtores as agremiações carnavalescas, com o lucro sendo extraído por variados agentes. Isto posto, também foi exposto como se estrutura a cadeia de produção dos festejos e vimos que existem efeitos multiplicadores associados ao carnaval.

### **CAPÍTULO III – OS DESFILES NAS MARGENS E O TRABALHO NO BARRACÃO**

Ao longo dos capítulos anteriores foi possível notar que a imposição do modo de produção capitalista não pode ser desassociada de uma mudança cultural. Observamos que os desfiles ao serem apropriados pelo capital foram modificados e alterados para se adequar, entre outras coisas, a cobertura televisiva, respondendo aos estímulos da indústria cultural. Entretanto, o produto “desfiles das escolas de samba” não leva em consideração todas as escolas de samba do Rio de Janeiro, mas apenas aquelas que frequentam a primeira divisão dos desfiles e, em menor grau, as agremiações da segunda divisão. Assim, considera às grandes escolas, aquelas que integram a mercadoria organizada e capitalizada, na qual a busca por valorização do capital nos espaços passíveis ligados aos desfiles tornou-se a norma. Dito de outra forma, leva em conta os agrupamentos carnavalescos que são passíveis de gerar retornos financeiros.

Então, existem agremiações carnavalescas que vivem à margem desse produto, que participam da competição organizada tentando chegar ao patamar de adentrar nas divisões superiores e compor essa mercadoria, enquanto enfrentam a concentração do capital e a monopolização da estrutura pelas grandes escolas de samba. Williams (1979) afirmou que o modo de produção capitalista, assim como outros modos de produção, não pode incluir ou exaurir toda a prática humana. Podemos ver isso no caso das escolas de samba e sua apropriação pela indústria cultural, pois a versão mercadológica da prática insere apenas um pequeno grupo de escolas, que não representam a maioria em termos quantitativos, como veremos neste capítulo.

Apesar disso, a midiaticização e os ganhos financeiros associados às grandes escolas de samba impactam às demais escolas, as quais são ditas pequenas por não fazerem parte desse processo de mercadorização que engloba àquelas escolas que fazem parte da primeira divisão. Esses impactos refletem-se na organização da escola e na cultura laboral delas, uma vez que estão inseridas na estrutura competitiva e se espelham nas grandes escolas no modo de gerir a produção de seus desfiles. Então, mesmo sem contar com a grande massa de capital dos ramos da indústria cultural que financia os desfiles das grandes escolas, as pequenas introduziram um modelo

de gestão com base na busca pela redução de custos, impactando na cultura laboral. Isto é, mesmo não inserindo todas as agremiações no mercado de bens culturais, a mudança cultural imposta na produção dos desfiles das grandes escolas espalhou-se para as demais escolas ao ser vista como o tipo ideal para aquelas que ambicionam integrar o circuito mercantilizado dos desfiles.

Desse modo, em contrapartida ao avanço da profissionalização, dada a mercadorização dos desfiles, e a descrição da cadeia produtiva apresentadas no capítulo anterior, iremos tratar neste capítulo do não avanço das relações de trabalho daqueles envolvidos na produção nos barracões das escolas de samba, a partir da imposição de uma outra cultura laboral em prol do aumento do lucro, contribuindo para a invisibilização daqueles que levam os desfiles para a avenida. Procuramos complementar a análise sobre a apropriação pela indústria cultural dos desfiles das escolas de samba com a apresentação da forma como ocorre o trabalho no barracão das escolas de samba.

A pesquisa sobre as condições e relações de trabalho na produção do carnaval ainda é um campo pouco explorado na economia política, assim como na história. E, depois de um período em que as escolas sofreram redução em sua subvenção, onde o financiamento às atividades evaporou-se e a pandemia inviabilizou suas atividades, explicar e repensar as relações e as condições de trabalho destes profissionais da folia se faz extremamente necessário, uma vez que todos esses fatores colaboraram para que os trabalhadores do carnaval ficassem na penúria. Fala-se muito na modernização da gestão das escolas em relação aos contornos empresariais que são adotados após o processo de mercantilização, pensa-se em políticas públicas de incentivo ao turismo e, em consequência, à indústria cultural, mas, também, é preciso pensar na modernização das relações de trabalho dos profissionais dos barracões das escolas, responsáveis por colocar o enredo na rua.

O capítulo está dividido em cinco seções: a primeira faz algumas considerações sobre a metodologia usada nesse capítulo, que contou com relatos de trabalhadores das escolas de samba. A segunda faz uma breve exposição da estrutura competitiva dos desfiles e apresenta o número de escolas que levaram seus desfiles para a avenida durante o ano de 2022, evidenciando algumas nuances entre as escolas dos diferentes grupos. Isso nos dá liberdade para abordar, a partir da terceira seção, o tipo de emprego e as relações de trabalho tanto nas escolas da primeira divisão quanto

nas demais, visto que as escolas ditas pequenas se espelham nas grandes para produzirem seus desfiles. A quarta seção complementa a seção anterior ao apresentar os locais de produção das escolas, assim essas duas seções pretendem evidenciar às alterações nos processos de trabalho e a precarização das condições nas quais os trabalhadores estão inseridos na produção da festa, perante uma cultura laboral estabelecida quando da apropriação da prática pelo capital, funcional para auferir altos lucros. Na quinta seção, pensamos sobre como a pandemia de COVID-19 evidenciou a invisibilidade pelas quais passam estes trabalhadores e a tentativa de organização em meio ao abandono e desemprego durante as paralisações.

### **3.1. Aspectos metodológicos**

A partir de referências bibliográficas com relatos de diversos pesquisadores dos mais variados campos que tangenciaram o tema das condições de trabalho, apesar de não o tratar como temática central, foi possível coletar informações e situações que foram e são vivenciadas pelos fazedores dos desfiles. A informalidade que impera nesse setor do mercado de trabalho reflete-se na falta de documentos que ajudem a presente pesquisa a elucidar as condições e relações de trabalho nos barracões das escolas. Visando suprir essa lacuna, a pesquisa adotou a história oral como metodologia de pesquisa. Sendo um método interdisciplinar, consiste na realização de entrevistas com pessoas que participam ou participaram do cotidiano de um determinado objeto de estudo. Nesse sentido, podemos pensar a história transmitida através da fala como produção de uma cultura enquanto modo de vida por meio da propagação de costumes e hábitos adotados. Williams (1992) apresenta a fala como um meio material de produção na medida em que contribui para a propagação de um estilo de vida e como um meio de comunicação que serve para a produção de cultura, por exemplo, através do ato de cantar. Aqui, procuramos utilizar a história transmitida através da fala pelo motivo de conter memórias, impressões, vivências, permitindo um conhecimento das situações experimentadas.

O interessante seria entrevistar os trabalhadores dos barracões, no entanto, durante a pandemia, o contato que poderia ser feito para entrevistá-los era restrito, pois estavam procurando alguma atividade alternativa para exercer durante a

pandemia e/ou estava atrás de auxílio para sustentarem suas famílias. Essas questões foram levantadas por dois trabalhadores de barracões como impeditivos quando da tentativa de marcar uma entrevista ainda que em formato online. Pensou-se em abordar os gestores das escolas de modo a dar uma visão geral da produção dos desfiles, deste modo poderíamos nos atentar para quanto emprego é gerado ao longo da cadeia produtiva. Porém, estes estavam ocupados demais se posicionando na mídia e em reuniões sobre o que fazer durante a pandemia já que não poderiam produzir os desfiles. Então, pensamos em uma profissão específica, os carnavalescos, que talvez poderiam fornecer uma visão geral da produção dado o cargo que ocupam. Os questionários foram enviados para três carnavalescos, no entanto, estavam ocupados durante a pandemia e não responderam.

Contudo, o momento pandêmico impediu possíveis entrevistas diretamente para esta dissertação, sendo necessário pensar em outras possibilidades. Desse modo, foram usadas como fontes de pesquisa as entrevistas de carnavalescos ao canal da revista eletrônica *Ouro de Tolo*<sup>29</sup> no youtube. A revista eletrônica *Ouro de Tolo*, editada pelo jornalista Pedro Migão, registra e documenta o carnaval do Rio de Janeiro há mais de doze anos. Com a pandemia da COVID-19, a revista iniciou um projeto de registrar as memórias de profissionais envolvidos com o mundo do samba através de entrevistas ao vivo em seu canal no Youtube. Segundo Migão, a ideia era fazer o registro destes documentos de maneira que servissem de fontes de pesquisa para o futuro. Dessa maneira, para a dissertação foram vistas mais de 15 horas de entrevistas (exatamente 932 minutos) com os fazedores dos desfiles, com o intuito de extrair registros sobre a situação de trabalho nos barracões das escolas de samba.

A pesquisa focou nos relatos de três carnavalescos: Leandro Vieira, João Vitor e Jorge Silveira. O foco nessa profissão responde ao fato de os carnavalescos atuarem como mediadores culturais em meio a este espaço, “operam com informações e elementos, além de (inter)mediar indivíduos provenientes de diferentes origens e latitudes” (SANTOS, 2009, p. 153). Além disso, como mencionado anteriormente, com a profissionalização da função, o carnavalesco tornou-se o responsável pela organização da produção e pelo que é produzido pelas diversas

---

<sup>29</sup> Ouro de tolo é uma expressão que se refere a algo que aparenta ter valor, mas não tem. O nome associado ao carnaval é uma ironia aos ataques à festa que afirmam que ela não possui valor nenhum, se tratando de um ouro de tolo.

equipes de trabalho que habitam os barracões, assim tornou-se um dos administradores do capital investido na escola. Mas, seu poder é limitado pelos diretores administrativos e financeiros das escolas. Assim, vive a dualidade de possuir uma posição de comando sob o processo e ao mesmo tempo ter seu trabalho explorado em busca do lucro, que é repartido para os agentes econômicos envolvidos na produção, como visto no capítulo 2. Desse modo, estão por dentro de tudo que circunda a produção de um desfile, sendo o projetor e o responsável pelo que irá para o Sambódromo. Para o carnavalesco Leandro Vieira – pensando sobre as escolas do Grupo Especial –, “no carnaval do Rio de Janeiro só existem doze pessoas que não são trabalhadores do carnaval, nem classe operária. E são os doze dirigentes. Os outros todos são operários” (MIGÃO, 2021A). Assim, o carnavalesco se posiciona como apenas mais um trabalhador que vende sua força de trabalho para os agrupamentos carnavalescos.

Em relação aos carnavalescos específicos que foram escolhidos, isso se deveu ao fato de serem três profissionais que despontaram como carnavalescos na década passada, com experiência tanto no Grupo Especial (primeira divisão), quanto na Série Ouro (segunda divisão). Leandro Vieira, antes de ser carnavalesco, trabalhou como figurinista na produção dos desfiles. Em 2015 assinou seu primeiro trabalho como carnavalesco na Caprichosos de Pilares, depois passou por Mangueira, Império Serrano e Imperatriz Leopoldinense, onde é o atual carnavalesco para o carnaval de 2023. João Vitor iniciou os trabalhos como carnavalesco em 2014 na Unidos do Viradouro, porém já conta com mais de vinte anos de experiência de barracão, passando pelas mais diversas áreas da produção. Passou pela escola Novo Império, Acadêmicos da Rocinha, Unidos do Cabuçu, Unidos de Padre Miguel, Acadêmicos do Cubango e Paraíso do Tuiuti, onde é o atual carnavalesco para o carnaval de 2023. Por último, Jorge Silveira, professor de artes, ingressou na cadeia produtiva do carnaval em 2011 como desenhador de projetos de figurinos e alegorias. Sua atuação como carnavalesco começou em 2015 na Dragões da Real, no carnaval de São Paulo, foi carnavalesco posteriormente na Unidos do Viradouro e São Clemente, no Rio de Janeiro. Atualmente, é carnavalesco da São Clemente para o carnaval de 2023 no Rio, e carnavalesco da Mocidade Alegre em São Paulo para o carnaval de 2023. Apenas apresentar o histórico de trabalho destes carnavalescos já nos revela indícios da alta rotatividade que permeia esta profissão. Portanto, o capítulo contará nas

demais seções com relatos extraídos das entrevistas destes carnavalescos, quando necessário, para evidenciar as dificuldades inerentes ao trabalho no barracão.

### **3.2. Estrutura competitiva dos desfiles para o carnaval de 2022**

A partir da apresentação de como se encontra estruturada a competição entre as escolas pretendemos mostrar quantas agremiações ocupam tanto o sambódromo, quanto as ruas durante o período carnavalesco na cidade. Para tanto, peguemos o último desfile das escolas de samba realizado até o momento dessa pesquisa.

Importante para a organização dos desfiles é o conjunto de regras a serem seguidas pelas escolas, que são expostas no regulamento lançado anualmente pelas entidades representativas dos grupos de desfiles. Cada grupo segue um conjunto de normas parecidas, com poucas mudanças. Usaremos o regulamento do Grupo Especial para apresentar uma noção geral: o tempo máximo de duração dos desfiles é 70 minutos e o mínimo é 60 minutos (caso ultrapasse o tempo máximo há penalizações na nota); o número mínimo de alegorias foi estipulado entre quatro e o máximo seis; os desfiles devem contar obrigatoriamente com o mínimo de 2500 componentes (desfilantes) e no máximo 3200, além de outras obrigatoriedades para ritmistas (mínimo de 200) e baianas (mínimo de 60); há 45 jurados para julgar os nove quesitos (bateria, samba-enredo, harmonia, evolução, enredo, alegorias e adereços, fantasias, comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira); as notas variam de nove a dez, sendo que a escola com a maior nota se torna a campeã. Essas regras são gerais para todos os grupos, variando apenas as grandezas de tempo, quantidade de componentes e de alegorias. Aquelas que são vencedoras em grupos inferiores sobem para o grupo superior, junto com outra escola que também foi bem no desfile (o número de escolas que ascendem varia de grupo para grupo).

No ano de 2022, os desfiles de todos os grupos ocorreram entre os dias 20 de abril e 03 de maio. No quadro 4 podemos observar a hierarquia competitiva dos desfiles<sup>30</sup>. Neste ano, estavam previstas para desfilarem 89 escolas de samba

---

<sup>30</sup> Optou-se por excluir do quadro as escolas de samba mirins, que seria o último grupo da hierarquia, por serem escolas associadas à outras escolas e não fazerem parte do sistema de acesso e descenso,

espalhadas entre seis grupos. Podemos notar que o número de escolas que desfilam na Estrada Intendente Magalhães é superior as escolas que desfilam no Sambódromo: enquanto na primeira apresentam-se 62 escolas de samba, na última apresentam-se 27 escolas, o que representa mais de dois terços em relação às grandes. Já podemos apontar aqui uma primeira diferença entre estas escolas, qual seja o controle das estruturas de produção por um número pequeno de escolas, ao mesmo tempo que a maioria das escolas estão distantes de aproveitar estes espaços ou terem acesso à espaços semelhantes.

QUADRO 4: HIERARQUIA COMPETITIVA DOS DESFILES PARA O ANO DE 2022

Grupo	Entidade representativa	Local do desfile	Escolas participantes	Classificação
Grupo Especial	LIESA	Sambódromo	12	1º divisão
Série Ouro	LIGA RJ	Sambódromo	15	2º divisão
Série Prata	Superliga	Intendente Magalhães	28	3º divisão
Série Bronze	Superliga	Intendente Magalhães	13	4º divisão
Grupo de Avaliação	Superliga	Intendente Magalhães	21	5º divisão

Fonte: Elaboração própria.

Os desfiles que ocorrem na Estrada Intendente Magalhães, situada em Madureira – subúrbio do Rio de Janeiro, são abertos para o público, não há cobrança de ingresso, o que lhe rendeu o apelido de “Carnaval do Povo”. Enquanto, com o encarecimento ano a ano dos ingressos, os desfiles no Sambódromo acabam sendo vistos como o carnaval para turistas<sup>31</sup>. Outro ponto importante é a concentração de recursos nas escolas que desfilam nas divisões superiores, com acesso a mais benesses do poder público. Isto pode ser visto no caso dos barracões situados na Cidade do Samba. Não por acaso, quando escolas que desfilam na Intendente sobem para uma divisão superior, frequentemente, a tendência é serem rebaixadas no ano seguinte, enquanto as grandes possuem mais probabilidades de fazerem investimentos na produção do desfile, reduzindo, assim, a chance de sua queda para divisões inferiores.

---

ou seja, não estão envolvidas na busca por lucros através de seus desfiles. No entanto, servem de aprendizado para àqueles que desfilam, tornando possível mão de obra qualificada para a agremiação.  
<sup>31</sup> Ainda assim, há a destinação de ingressos para as escolas distribuírem em suas comunidades, o problema é que os setores reservados para estas pessoas possuem a visão dos desfiles prejudicada se comparada aos outros setores.

Em conclusão, os desfiles das escolas de samba é o produto de 89 polos de produção de cultura, que geram emprego na cidade, alimentando com ganhos financeiros outras atividades envolvidas diretamente ou indiretamente a forma anual. Algumas destas agremiações se sobressaem ao contar com melhores estruturas e mais formas de financiamento para a produção, enquanto outras não possuem acesso e nem capital para fazer frente. Segundo o Relatório da Comissão Especial do Carnaval (CEC) na Câmara Municipal do Rio:

as agremiações do grupo especial, por sua visibilidade, têm muito mais facilidade em obter recursos na iniciativa privada, aumentando ainda mais as desigualdades entre elas e as dos demais grupos. Entender o carnaval pela lógica do turismo, mais do que pela da cultura, é acirrar essas disparidades. (CEC, 2017, p. 50).

A falta de estrutura na maioria das escolas impacta diretamente nos trabalhadores empregados, como veremos na próxima seção.

### **3.3. Emprego, condições e relações de trabalho nos barracões**

As escolas de samba buscam a redução dos custos através da manutenção de uma precarização nos processos de produção dos desfiles, visando o aumento dos ganhos financeiros. Já evidenciamos ao longo do trabalho que a produção em série de fantasias e alegorias, feita anualmente pelos trabalhadores, foi adaptada, ao longo da apropriação pela qual passou os desfiles, em conjunto com uma precarização estrutural das relações e das condições de trabalho nos barracões das escolas. Sob o domínio do capital, os desfiles visam a geração de lucro para si e para as várias indústrias que compõe a chamada indústria cultural, desse modo, tornar-se fundamental a redução dos valores gastos na produção, seja com a força de trabalho ou com os instrumentos de trabalho.

A partir da análise do cronograma financeiro para o ano de 2010 da G.R.E.S. São Clemente, cedido pela direção da escola para Victorio (2010), podemos extrair informações acerca dos empregos gerados no barracão e dos custos de produção com os desfiles. A autora relata em seu trabalho a dificuldade de ter acesso às escolas da primeira divisão para conseguir levantar os dados já naquela época, de modo que

o jeito foi contar com o auxílio da São Clemente, escola de samba de porte médio, que disputava a segunda divisão naquela época<sup>32</sup>.

A São Clemente, no Grupo de Acesso, contou com R\$ 1.435.000,00 para sua produção daquele ano, enquanto as escolas do Grupo Especial gastaram em torno de oito milhões de reais para o ano de 2010 (HUECK, 2010). Por Exemplo, a G.R.E.S. Beija Flor de Nilópolis, escola tradicional da Baixada Fluminense, gastou oito milhões de reais, dos quais três milhões foram patrocinados pelo Governo do Distrito Federal<sup>33</sup>.

Segundo o carnavalesco Leandro Vieira, em entrevista à *Ouro de Tolo*, uma escola do Grupo Especial para “brigar lá em cima” atualmente, isto é, poder eventualmente vir a ser campeã da competição, precisa ter em caixa pouco mais de R\$ 5 milhões, contando com o dinheiro dos direitos de transmissão, a venda de ingressos para os desfiles e a subvenção pública (MIGÃO, 2021A). A fala do carnavalesco reflete às políticas de cortes de subvenção que a festa enfrentou durante a gestão do ex-prefeito Crivella, antes de seu governo os gastos com a produção dos desfiles apresentavam uma tendência de crescimento ano após ano devido à competitividade entre as escolas. Com os cortes nas verbas para o financiamento dos gastos, as escolas tiveram que impor um controle maior dos custos para conseguir levar os desfiles à avenida.

Nas tabelas a seguir, podemos acompanhar o controle dos custos de produção com base nos dados de seu cronograma financeiro para o ano de 2010, no qual é apresentado os gastos totais com materiais para a produção e com os trabalhadores envolvidos na produção. Conforme apresentamos as tabelas podemos fazer considerações acerca do emprego nos barracões, das condições e relações de trabalho neles.

TABELA 1: GASTOS COM O PLANEJAMENTO – SÃO CLEMENTE – 2010

<b>Planejamento</b>	<b>Valor (R\$ 105.000,00)</b>
Carnavalesco	R\$ 42.000,00
Assistente	R\$ 14.000,00
Secretaria	R\$ 7.000,00

<sup>32</sup> A escola foi campeã do Grupo de Acesso (2ª divisão) e subiu para o Grupo Especial. Voltou a ser rebaixada no carnaval de 2022.

<sup>33</sup> A escola homenageou os 50 anos de Brasília em seu enredo.

Arquiteto projetista	R\$ 30.000,00
Arte visual	R\$ 9.000,00
Material de desenho	R\$ 3.000,00

Fonte: Elaboração própria com base em Victório (2010).

Na tabela 1, referente aos gastos com o planejamento dos desfiles, observamos que 97,14% dos gastos são com a remuneração de profissionais. Também vemos o profissional com quem mais se gasta entre todos os outros: o carnavalesco, que seria remunerado com R\$ 42.000,00 por todo seu trabalho. Se esse valor fosse distribuindo durante os 12 meses de seu trabalho, sua remuneração seria de R\$ 3.500,00, algo em torno de sete salários mínimos no ano de 2010<sup>34</sup>. O alto valor corresponderia à posição ocupada na produção do desfile, como já mencionado, trata-se do responsável pela organização da produção, profissional autônomo, e, portanto, bem remunerado. Araújo (2002, p. 177), ao descrever a função desse profissional nas escolas de samba, sintetiza que ele “trabalha e organiza diversas equipes, cada qual responsável por uma etapa da produção dos carros e fantasias, além de contar com uma equipe relacionada diretamente a ele”.

Os dados são extraídos da São Clemente, escola que naquele momento estava no Grupo de Acesso, pensando em um carnavalesco no Grupo Especial no início dos anos 2000, Aguinaga e Lessa (2002, p. 155) apontam que “o contrato do carnavalesco era estimado em US\$ 100 mil. Um carnavalesco bem-sucedido converte-se em consultor para escolas de outras cidades”. Mas, isto é desmitificado pelo depoimento do carnavalesco Jorge Silveira. Segundo ele, a assinatura de contratos não é algo comum no ambiente das escolas de samba: “se alguém no carnaval assina contrato, me apresenta porque eu ainda não fui apresentado. Nesses dez anos que trabalho com carnaval, eu ainda não vi esse documento chamado contrato. Desconheço!” (MIGÃO, 2022B). Os carnavalescos são trabalhadores exteriores às escolas de samba, fazem parte dela transitoriamente, apenas quando vendem sua força de trabalho, dessa maneira, a cada ano podem ocorrer mudanças de profissionais que exercem a função. Ainda na tabela 1 podemos ver que o Arquiteto projetista é outra profissão bem remunerada nas agremiações, distribuindo seu custo total em 12 meses, esse trabalhador ganhava em torno de 5 salários mínimos naquele ano (R\$ 2.500,00). A profissão representa o avanço tecnológico nas etapas de produção,

<sup>34</sup> O salário mínimo nesse ano era R\$ 510,00.

fazendo uso de tecnologias para projetar o tamanho das alegorias de modo a passar sem causar acidentes na passarela.

O carnaval é feito em diversos espaços, apesar da concentração no barracão, então também há gastos com a manutenção do patrimônio (Tabela 2), onde se incluem os gastos com a quadra, barracão e o centro cultural. Gastos que estão relacionados à contratação de serviços gerais, preservação do espaço e de segurança.

TABELA 2: GASTOS COM MANUTENÇÃO PATRIMONIAL – SÃO CLEMENTE – 2010

<b>Manutenção patrimonial</b>	<b>Valor (R\$ 42.000,00)</b>
Quadra	R\$ 14.000,00
Barracão	R\$ 14.000,00
Centro cultural	R\$ 14.000,00

Fonte: Elaboração própria com base em Victório (2010).

Assim, como o carnavalesco, outras profissões bem remuneradas são os sambistas especializados, onde estão trabalhadores que atuam como intérpretes, mestre-sala, porta-bandeira, instrumentistas e coreógrafos, conforme pode ser visto na tabela 3. Entre esses, o Intérprete é o artista que possui o maior cachê. Dividindo o pagamento recebido na São Clemente por 12 meses, ele corresponderia à salários mínimos no ano de 2010. Porém, os instrumentistas, mestre-sala e porta-bandeira possuem pagamento de R\$ 10.000,00, equivalente a R\$ 833,33, se distribuídos em doze meses, abaixo de dois salários mínimos na época. Por isso, além do trabalho que realizam durante os desfiles, dedicam-se à outras atividades ao longo do ano.

TABELA 3: GASTOS COM MÚSICOS E COREÓGRAFOS – SÃO CLEMENTE – 2010

<b>Músicos e coreógrafos</b>	<b>Valor (R\$ 125.000,00)</b>
Intérpretes	R\$ 60.000,00
Mestre-sala	R\$ 10.000,00
Porta-bandeira	R\$ 10.000,00
Cavaquinho	R\$ 10.000,00
Violão	R\$ 5.000,00
Coreógrafo CF	R\$ 30.000,00

Fonte: Elaboração própria com base em Victório (2010).

Analisando a tabela 4, sobre os gastos com os protótipos de fantasias, podemos ver que 62,5% dos gastos são com materiais para a produção. Essa ainda é uma etapa inicial, porque, após o desenvolvimento dos protótipos, estes são

entregues aos chefes de ala, que irão contratar oficinas de costura de fora do barracão. Os valores representam o pagamento por um trabalho anterior à produção em massa que começa após a aprovação desses protótipos.

TABELA 4: GASTOS COM PROTÓTIPOS DE FANTASIAS – SÃO CLEMENTE – 2010

<b>Protótipos de fantasias</b>	<b>Valor (40.000,00)</b>
Costureiras	R\$ 3.000,00
Aderecistas	R\$ 8.000,00
Arameiro	R\$ 3.000,00
Material	R\$ 25.000,00
Sapateiro	R\$ 1.000,00

Fonte: Elaboração própria com base em Victorio (2010).

Os chefes de ala ficam responsáveis por comercializar as fantasias para que determinada ala se apresente no desfile. Os preços destas fantasias variaram entre R\$ 700,00 e R\$ 1500,00 para o carnaval de 2022 em uma escola do grupo especial. O chefe de ala cumpre uma função importante na produção carnavalesca ao diminuir os custos da escola de samba e ajudar na divulgação do desfile. Podemos observar esse processo como uma terceirização das atividades da escola, como ressaltado por Aguinaga e Lessa:

[...] no carnaval existe um “profissional” importante para a comercialização da participação no desfile: o chefe de ala é o organizador dessa molécula essencial para o desfile, e “remunera-se” cobrando uma margem de contribuição de 100% sobre os custos de produção da fantasia. Ele compra os materiais e os serviços para a produção da fantasia. [...] existem chefes de ala “promotores” de quatro ou cinco alas em diversas escolas, por ala haveria uma “remuneração” pelas tarefas de mobilização e organização. (AGUINAGA; LESSA, 2002, p. 154-155).

Já na tabela 5, temos os gastos com o ateliê de fantasias (R\$ 460.000,00), aqui percebe-se o impacto da terceirização da produção de fantasias, pois os custos poderiam ser maiores se todas as fantasias tivessem que ser confeccionadas pela escola de samba. Apenas é de responsabilidade das escolas a confecção das fantasias das alas da comissão de frente, da bateria, das baianas, dos assistas e da comunidade. A ala da comunidade é referente aos membros que comparecem aos ensaios religiosamente, matriculam-se e ganham a fantasia para desfilar, não precisando ser compostas necessariamente por pessoas que moram na região, onde se situa a sede da agremiação. É possível ver na tabela que os gastos com os trabalhadores (R\$ 235.000,00) são maiores do que com os materiais neste setor. O ateliê de fantasias representa o segundo maior setor com o qual se gasta na produção

do carnaval. Interessante notar que o valor gasto no total com costureiras, aderecistas, arameiros e sapateiros é referente ao pagamento para a equipe e não apenas para um trabalhador.

TABELA 5: GASTOS COM ATELIÊ DE FANTASIAS – SÃO CLEMENTE – 2010

<b>Ateliê de fantasias</b>	<b>Valor (460.000,00)</b>
Gerente de produção	R\$ 10.000,00
Costureiras	R\$ 40.000,00
Modelista	R\$ 15.000,00
Aderecistas	R\$ 80.000,00
Arameiro	R\$ 45.000,00
Sapateiro	R\$ 45.000,00
Material de fantasias	R\$ 225.000,00

Fonte: Elaboração própria com base em Victorio (2010).

O setor de alegorias (Tabela 6) é o que concentra a maior parte dos custos de produção (R\$ 606.000,00). Também é neste setor que está centrada a maior parte dos trabalhadores. As alegorias, como já mencionado no capítulo anterior, são produzidas nos barracões. A administração do barracão é formada por uma equipe administrativa básica composta por uma secretaria, tesouraria, almoxarifado, equipe de cozinha e as equipes de trabalho especializado. Ademais, outros componentes que integram a escola fazem parte da estrutura organizacional geral da escola de samba. Matos esboça este corpo organizacional, sendo formado:

[...] por um presidente e um presidente de honra, e um corpo de diretores distribuídos por diferentes áreas de atribuição (diretoria ou departamento administrativo, financeiro, jurídico, de carnaval, de barracão, de harmonia, assessoria de comunicação, bateria, cultural, social etc.). (MATOS, 2007, p. 56).

TABELA 6: GASTOS COM ALEGORIAS – SÃO CLEMENTE – 2010

<b>Alegorias</b>	<b>Valor (R\$ 606.000,00)</b>
Desmonte	R\$ 8.000,00
Ferreiro	R\$ 42.000,00
Material ferreiro	R\$ 60.000,00
Carpinteiro	R\$ 42.000,00
Material carpinteiro	R\$ 30.000,00
Escultor	R\$ 30.000,00
Material escultor	R\$ 20.000,00
Mecânico	R\$ 12.000,00
Material mecânico	R\$ 10.000,00
Laminador de fibra	R\$ 20.000,00

Material de fibra	R\$ 20.000,00
Pintura de arte	R\$ 18.000,00
Material de pintura	R\$ 20.000,00
Iluminação	R\$ 30.000,00
Material de iluminação	R\$ 15.000,00
Artesão em espuma	R\$ 5.000,00
Material de espuma	R\$ 10.000,00
Decoração	R\$ 36.000,00
Material de decoração	R\$ 120.000,00
Vidraceiro	R\$ 12.000,00
Material vidraceiro	R\$ 20.000,00
Costureiras	R\$ 6.000,00
Serviços gerais	R\$ 20.000,00

Fonte: Elaboração própria com base em Victório (2010).

É nos barracões que se concentram, como podemos ver na tabela 6, as equipes de trabalho de ferreiros, carpinteiros, escultores, mecânicos, laminadores, pintores, eletricitistas, artesãos, entre outros. E assim como no caso do ateliê, o valor apresentado na tabela 6 é o valor total pago, distribuído entre os membros de cada equipe. Esses profissionais são especializados em suas áreas correspondentes. Essas equipes, que trabalham para o carnavalesco, podem ser divididas em dois grupos: os especialistas e a mão de obra menor (CAVALCANTI, 1999). Os especialistas são o ferreiro, o carpinteiro, o escultor e o decorador; a mão-de-obra menor, seus respectivos ajudantes (numa média de oito para cada especialista).

O chefe de equipe é responsável por estabelecer o “contrato de trabalho” com a escola de samba e montar uma equipe para executar o trabalho. Ele responde pelo resultado do trabalho e pela administração da mão de obra, inclusive no que se refere à remuneração. Os chefes de equipe do barracão, entretanto, estão longe da imagem clássica do supervisor que apenas observa o trabalho; a maioria deles trabalha junto aos demais companheiros, sendo impossível distingui-los no grupo com um simples olhar. (VALENÇA, 2006, p. 5).

Como visto acima, a contratação destes trabalhadores ocorre, na maioria das vezes, através do regime de empreitada: onde é combinado o serviço, o tempo de trabalho e a duração do contrato entre o chefe da equipe e a escola, sendo o chefe responsável pela remuneração e pela escolha dos membros da equipe. Isto é, os especialistas ficam responsáveis pela realização do trabalho, no caso o fazer da obra de arte, contando com o auxílio de seus ajudantes. Por exemplo, o ferreiro e o carpinteiro que, de acordo com a tabela 6, auferiram R\$ 42.000,00 cada, não ficaram

com este valor todo para si. Diferente do carnavalesco, este valor foi distribuído para o chefe da equipe e seus contratados, como no ateliê de fantasias.

Enfim, o trabalho no barracão é composto por dezenas de pessoas, e este número tende a crescer conforme aproxima-se os meses finais do ano, gerando uma mudança na organização espacial do barracão, conforme vão sendo realizadas as etapas de produção. Segundo Matos (2007, p. 59), “o pico do trabalho ocorre nos meses de janeiro e fevereiro, com cerca de 300 pessoas ocupadas”.

O barracão, designado por alguns como oficina dos sonhos, constitui o local da criação e da produção das alegorias e fantasias e, portanto, das atividades do carnavalesco e dos seus auxiliares diretos e outros profissionais. Essas atividades são invisíveis para o conjunto dos membros de uma escola de samba e desenrolam-se sob o controle direto dos membros da diretoria. (BLASS, 2004, p. 18).

Os carros alegóricos, produzidos nos barracões da Cidade do Samba, “são formas de arte coletiva que envolvem em sua confecção o carnavalesco e suas equipes de especialistas e ajudantes” (Cavalcanti, 2006, apud Barbieri 2009, p. 126). Esse processo inicia-se através da reciclagem do material usado no desfile anterior, uma das estratégias para se reduzir os custos. Caso não seja reciclado, o material é doado para as escolas dos grupos inferiores. Segundo Matos (2007), nos dias próximos aos desfiles, são contratadas temporariamente cerca de 40 pessoas para fazer a segurança dos carros na concentração e cerca de 200 empurradores dos carros. Esses gastos com despesas no dia do desfile podem ser vistos na tabela 7. Diferente dos demais setores, este trabalho realiza-se apenas em um dia. As demais despesas trata-se dos aluguéis de equipamentos necessários para os desfiles.

TABELA 7: GASTOS COM DESPESAS DE AVENIDA – SÃO CLEMENTE – 2010

<b>Despesas da avenida</b>	<b>Valor (57.000,00)</b>
Empurradores	18.000,00
Geradores aluguel	30.000,00
Caminhão frete	4.000,00
Fogos	5.000,00

Fonte: Elaboração própria com base em Victorio (2010).

Voltando para a análise da tabela 6, é na confecção dos carros que várias especializações contratadas se misturam em um processo feito por etapas, como apresenta Blass:

A concepção visual e estética dos carros alegóricos são projetadas em conjunto pelo carnavalesco, aderecistas e figurinistas. Na sua construção, as

várias especializações articulam-se porque os carros alegóricos constituem a unidade básica para a qual as práticas de trabalho dos artesãos confluem, seguindo etapas sequenciais para sua confecção [...] No entanto, os processos de trabalho são sincrônicos e as várias atividades são simultâneas, além de sequenciais. (BLASS, 1998, p. 8).

Pelo caráter sazonal percebe-se que as contratações temporárias são comuns nos vínculos estabelecidos entre os trabalhadores dos barracões e as escolas de samba (ARAÚJO, 2002). Aguinaga e Lessa (2002, p. 147) afirma que a produção dos desfiles “mobiliza um crescente conjunto de profissionais assalariados temporária e precariamente, bem como convoca uma série de autônomos prestadores de serviço”. Nesse sentido, Matos (2007) pensa que o fato de os contratos serem temporários, levariam os profissionais a atuarem em outros ramos produtivos da economia durante o restante do ano. No entanto, Valença (2006) destaca que os trabalhadores, ainda que envolvidos em relações precárias, não enxergam o barracão apenas como um trabalho de viração ou intermitente:

[...] para muitos, os meses que se seguem ao carnaval são dedicados à execução de outras atividades remuneradas até que o barracão, espaço principal de trabalho, retome suas atividades. De fato, o barracão é entendido pela maioria do grupo como o espaço de um exercício profissional que lhes confere identidade e respeito na sociedade. E é nessa perspectiva que se pode afirmar que apesar do tipo de vínculo de trabalho precário, caracterizado pelos trabalhadores a partir de expressões como “verbal”, “de boca” ou “palavra de honra”, em nenhum momento sua atividade pode ser encarada como “bico” ou “viração”. (VALENÇA, 2006, p. 11).

Desse modo, apesar de prevalecer a rotatividade nas equipes de trabalho após os desfiles das escolas de samba, em decorrência do resultado alcançado, há uma alienação do trabalhador ao espírito da empresa, isto é, ocorre uma intensificação do trabalho em prol do sucesso da escola de samba na avenida. Além disso, como forma de aumentar o ganho com o trabalho, é comum profissionais trabalharem para mais de uma escola no mesmo ano e ao mesmo tempo, como é relatado pelo carnavalesco Jorge Silveira:

[...] eu acabei fazendo uma migração na minha carreira de desenhista de carnaval para carnavalesco. Então, eu desenhava no começo do meu trabalho para muitas escolas simultaneamente. Eu já cheguei a desenhar para nove escolas no mesmo ano. E nem sou recordista não, o Guilherme Estevão, carnavalesco do Império da Tijuca, já chegou a fazer doze, uma vez. Então, assim, acabava para poder conseguir um dinheirinho, para poder defender o carnaval, pegava um monte de trabalho e saía devorando. (MIGÃO, 2022A).

O trabalho flexibilizado é a forma predominante na produção das escolas de samba. Para Matos (2007, p. 74), “a remuneração média por trabalhador no barracão

variava entre três salários mínimos no grupo de acesso e quatro salários mínimos no grupo especial. O tempo médio de ocupação varia entre quatro e cinco meses”. Os poucos profissionais que possuem emprego fixo estão ligados ao setor administrativo da escola. Em relação ao mercado de trabalho, segundo a Secretaria Estadual de Trabalho do Estado do Rio de Janeiro (2009 apud Lopes; Malaia; Vinhais, 2010), cerca de 80% dos postos de trabalho gerados pelas Escolas de Samba são de caráter temporário e informal. Em relação à produção de fantasias e alegorias, esta porcentagem seria de 62%. Além disso, conforme os dados levantados por Matos:

[...] em termos gerais, cerca de 54% das ocupações geradas direta ou indiretamente pelo carnaval são informais e se estendem por menos de um mês. Mesmo nas atividades que se beneficiam de forma indireta do carnaval, relacionadas ao turismo e entretenimento, as ocupações informais representam mais de 40% do total, com exceção do segmento transportes. Considerando as ocupações geradas diretamente pelas escolas de samba, o tempo médio de ocupação gira em torno de 3,4 meses e as ocupações sem nenhum vínculo formal representam mais de 80% do total. (MATOS, 2007, p. 85).

Como vimos no primeiro capítulo, a apropriação de uma prática cultural pelo capital leva à perda de autonomia do trabalhador artístico/cultural através de sua subsunção real ao capital. O trabalhador que exercia sua arte ao fazer os carros alegóricos antes da mercantilização da expressão cultural foi perdendo o saber completo da produção – e assim o controle dessa – se transformando em um trabalhador parcial. Isso colaborou com a diminuição dos custos da produção, ao baratear o custo de formação da mão de obra e com a distribuição do pagamento para vários trabalhadores. Assim, o trabalhador foi moldado para integrar o trabalho coletivo, sendo expropriado de sua cultura laboral e adotando a cultura de produção do capital, ampliando sua exploração. No entanto, a cultura laboral pregressa à apropriação persiste, não é eliminada de uma vez, trata-se de um processo. Por isso, para Blass (1998, p. 13) “o modo popular de organizar o trabalho no barracão faz lembrar, nas suas diretrizes básicas, as corporações de ofício<sup>35</sup>”, relações de produção anteriores às impostas pelo modo de produção capitalista. Isto corrobora com aspectos notados por Valença (2006):

A maioria dos trabalhadores do barracão aprendeu a sua profissão no próprio ambiente de trabalho e, para muitos deles, ambiente de trabalho é sinônimo de barracão. [...] A educação profissional [...] não desempenha um papel relevante na formação desses trabalhadores; somente três frequentaram

---

<sup>35</sup> Associações que regulamentavam profissões e as etapas de produção artesanais em cidades. Precederam o modo de produção industrial.

cursos de educação profissional vinculados à atividade que desempenham no barracão. [...] A ideia de uma formação que se dá ao longo do tempo no ambiente de trabalho é tão arraigada que mesmo aqueles trabalhadores que tiveram acesso à formação escolar e/ou profissional ressaltam a sua importância. [...] A forma de ingresso mais comum no barracão é por meio do convite de amigos e familiares. Boa parte do pessoal hoje em atividade chegou ao barracão ainda jovem, e muitos deles tiveram a oportunidade de “progressão” a partir da aprendizagem no trabalho. [...] Na análise do processo de aprendizagem no barracão, os chefes de equipe emergem como mestres. (VALENÇA, 2006, p. 5-7).

A divisão do trabalho no barracão é baseada na fragmentação de tarefas que leva ao trabalho coletivo materializado na realização dos desfiles, herança do método taylorista/fordista de produção. Mas, apesar do processo fabril de produção, a produção em massa, como no taylorismo/fordismo, não é possível devido ao fato de anualmente ocorrerem alterações no que será produzido. Por outro lado, o método de produção também apresenta características do padrão de produção flexível, como o toyotismo. Por exemplo, resoluções de problemas que se apresentam ao longo da produção dependem da exploração do caráter polivalente do trabalhador do barracão para contornar o rígido controle dos custos de produção e ‘inovar’ diante da precariedade.

Ainda que constantemente ameaçados pelas relações de trabalho a que estão envolvidos, os trabalhadores dos barracões não se inibem em fazer greves. Segundo Blass (1998, p. 10) “as paralisações no processo de trabalho podem relacionar-se com o atraso nos salários ou pela qualidade do material oferecido”. E a falta de recursos para o pagamento do trabalho dos profissionais com o fim da produção é algo comum no universo do carnaval. A partir do relato dos carnavalescos entrevistados pela Ouro de Tolo podemos ter o registro de algumas destas situações a que estão sujeitos. Leandro Vieira relata que durante seu trabalho na Caprichosos de Pilares ele não recebeu e nem os funcionários (MIGÃO, 2021A). Mesma situação vivenciada em um dos carnavais assinados por João Vitor: “fiquei chateado pela questão financeira de chegar no final, a escola [Acadêmicos da Rocinha] não ter honrado o que havia combinado nem comigo e nem com os profissionais que eu levei para a escola” (MIGÃO, 2021B). Já Jorge Silveira relata que em seu trabalho na São Clemente, todos os profissionais receberam rigorosamente, sendo que pagar tudo em dia era uma questão de orgulho para a escola (MIGÃO, 2022A). Porém, em seu trabalho na Unidos do Viradouro a situação de atrasos nos pagamentos se repetiu durante a produção:

[...] recebi, mas foi um sufoco para receber porque tive que falar “olha, se não pagar, não vou aparecer mais porque não está dando, aí acabou pingando. [...] Minha sorte é que naquela época eu estava fazendo trezentas escolas para poder me manter, porque se eu tivesse só dependendo da Viradouro não ia rolar não. (MIGÃO, 2022A).

A falta de recursos também se alastrava para o orçamento da escola, o que conseqüentemente levava à escassez de dinheiro para a compra dos materiais necessários para a confecção de fantasias e alegorias e, por vezes, atrasava a produção dos desfiles. Leandro Vieira relata que já precisou fazer carros com caixotes recolhidos em feiras e pintar coisas à mão por falta de matéria-prima (MIGÃO, 2021A). João Vitor conta sobre a situação da Portela para o carnaval de 2016:

[...] a Portela, você sabe muito bem, não estava muito bem financeiramente aquele ano, tanto que a gente aproveitou da águia cristo [material de sobra de 2015], a gente aproveitou a estrutura do carro “central do brasil”, a gente aproveitou aquele carro inteiro. [...] Chegamos a ficar com o barracão parado um mês e meio, por falta de grana mesmo, por falta de recursos. (MIGÃO, 2021B).

João Vitor também cita um outro carnaval que precisou cortar um carro alegórico do planejamento por falta de recursos. As situações são comuns aos três carnavalescos, Jorge Silveira expõe que precisou usar lixo para terminar uma fantasia:

[...] não tinha coisas para bordar, para fazer, para forrar, estava tudo do jeito que a gente conseguiu fazer, até porque não ia ter mais material, a gente acabou com tudo que tinha [o material reaproveitado]. A roupa da segunda porta-bandeira foi feita com resto de placa que tinha sido recortada do último carro. Foi cortada lá na hora e o costureiro conseguiu fazer e montou a roupa da menina com o lixo do chão do barracão. (MIGÃO, 2022A).

Os meios de resolver essas situações, como já dito passam pela exploração do caráter polivalente e pela experiência do carnavalesco que precisa inovar diante da precariedade imposta pelo capital, através de sua cultura de produção, nos desfiles. Leandro Vieira, por exemplo, desenvolveu meios plásticos de economizar na produção:

A Mangueira tem um problema seríssimo com negócio de acender e apagar carro que é simplesmente falta de grana. [...] Na Mangueira eu tenho desenvolvido uma questão plástica que passa pela escassez de recursos, que passa pela busca de soluções que me garantam beleza e competitividade para poder realizar carnaval competitivo. E aí você tem que explorar determinadas demandas que acabou virando recursos comum em outras escolas. Escolas da Série A, mas escolas, também, do Grupo Especial. (MIGÃO, 2021A).

Outra maneira era contar com toda a rede de sociabilidade que permeia as escolas de samba, João Vítor menciona duas situações em que precisou contar com o apoio das demais agremiações:

A escola não tinha nada. Enquanto todas as escolas se movimentavam, a Viradouro estava parada por falta de recursos. [...] O Salgueiro fez algumas esculturas para a gente. Lembro que fui ao barracão com o Gustavo, a gente conseguiu algumas esculturas para o carro abre-alas. E assim, foi a última escola a começar [a produção].

[...] Então, a Imperatriz [outra escola de samba] ajudou muito. [...] graças a Imperatriz que conseguiu colocar aquele carnaval, que a gente conseguiu botar bastante peça da [escola] Imperatriz para jogo para poder fazer aquilo acontecer. E a boa vontade das pessoas que eu levei para dentro do barracão para levantarem aquele carnaval. Eu lembro que eles ganhavam um valor muito inferior do que eles estavam acostumados a ganhar em outras escolas. A escola também teve muita boa vontade. [...] Pessoas da comunidade, da diretoria da escola iam para dentro do barracão. (MIGÃO, 2021B).

Como afirmado antes, culturas emergentes não desaparecem de uma vez diante da imposição da cultura do capital por meio da mercantilização da prática. Porém, esse trabalho feito através da rede de sociabilidade ganha contornos de trabalho não pago, exploração através de uma relação que não é a estabelecida pelo capital, mas sim através de laços para além dos estabelecidos pela cultura das relações de produção capitalista. Contudo, o resultado contribui para o produto, o desfile, ir para a avenida e, assim ser consumido, traduzindo-se em lucro para as escolas e, majoritariamente, para as ramificações da indústria cultural. Jorge Silveira, relata o caso de um dono de ateliê que trabalhou por amor à escola por trinta dias para que o desfile da Unidos do Viradouro de 2016 acontecesse:

[...] se o ateliê não pertencesse a uma pessoa que era Viradouro de coração não ia rolar. O Tiago Matias que há muitos anos sempre fez ala na Viradouro, um amigo de longa data que tem ateliê em Niterói, ele tinha ala, fazia um monte de coisa. A escola o chamou para fazer, eu me lembro que ele estava meio chateado na época, a escola devia dinheiro para ele. Mas aí ele foi no barracão e viu o que a gente estava fazendo, ele viu a entrega, sabe. Aí ele falou: “cara, não tem jeito, o coração bate mais forte, tem que fazer, tem que fazer se não, não vai ter”. Ele não concebia a ideia de a Viradouro passar sem fantasia, ele foi lá e fez [duas mil fantasias em 30 dias]. (MIGÃO, 2022A).

Por último, mas não menos importante, também há relatos das marcas da opressão racial durante o trabalho no barracão. João Vítor, carnavalesco negro, menciona uma situação recorrente nos barracões:

[...] eu vejo [o racismo] a partir do momento que você tá dentro do seu barracão tocando suas alegorias, as suas fantasias e os repórteres aparecem para conversar com o carnavalesco e olham para você e perguntam: “posso falar com o carnavalesco?” Já passei por isso diversas vezes, mesmo com a tua cara estampada na página da escola, mesmo com tua cara estampada

nos jornais. É sempre assim. Todos os anos esses equívocos acontecem. (MIGÃO, 2022B).

João Vitor era o único carnavalesco negro, em uma escola do Grupo Especial, durante os preparativos para o carnaval de 2021, que acabou não ocorrendo. Contudo, ele foi demitido sem uma explicação aparente no Dia da Consciência Negra, ainda em 2020.

### 3.4. Condições dos barracões

A partir de revisões bibliográficas foi possível até aqui traçar o caminho percorrido pelas grandes escolas de samba e discorrermos sobre o tipo de trabalho e as relações de trabalho nessas. Todavia, o mesmo não se pode dizer sobre as escolas de samba dos outros grupos, para além do grupo especial (primeira divisão), onde a produção bibliográfica dedicada não é tão variada como as publicações com o recorte restrito às grandes escolas. Importante destacar, como vimos, que a maioria das escolas de samba do Rio de Janeiro são as de porte médio e pequenas, onde o processo de mercantilização não é tão intenso, mas, dado os lucros e a visibilidade atrelado ao processo, é desejado por estas escolas, que assumem isso ao participarem da competição<sup>36</sup>. Nesse sentido, faremos alguns comentários sobre os locais de produção das escolas menores a fim de mostrar a falta de estrutura enfrentada pela maioria dos trabalhadores das escolas de samba, visto que grande parte das agremiações não estão na primeira divisão, conforme vimos no quadro 4, e a maioria dos agrupamentos não contam com a estrutura da Cidade do Samba, como já apresentado.

As escolas de samba que não conseguiram ter acesso aos barracões localizados na Cidade do Samba e nem aos galpões situados na Zona Portuária, viram como alternativa o “Carandiru<sup>37</sup>” em meados da década de 2000. Localizando-se perto da Rodoviária Novo Rio, no bairro do Santo Cristo, o terreno construído pela extinta

---

<sup>36</sup> Existem escolas que prezam por uma pureza nessa prática cultural e não se submetem à competição organizada, procurando desfilar apenas por tradição cultural sem almejar o lucro.

<sup>37</sup> O nome é inspirado no filme Carandiru, lançado em 2003, época de início da ocupação do terreno, fazendo referência ao seu estado precário semelhante ao estado da antiga casa de detenção de São Paulo apresentada no filme.

Rede Ferroviária Federal (RFFSA) foi ocupado pelas escolas menores alijadas da Zona Portuária e do espaço para o Grupo Especial (BALDAN, 2010).

[...] essas pequenas escolas encontraram abrigo em outro terreno da RFFSA, que servia de oficina de trens, bem próximo da já desativada gare da Leopoldina. A quantidade de lixo e sucata abandonados no local e a estrutura bastante depreciada do prédio levaram àqueles que ocuparam o espaço a chamá-lo de “Carandiru”. (BARBIERI, 2010, p. 38).

Como vimos, nem todas as escolas de samba do Rio de Janeiro desfilam no Sambódromo, os desfiles das divisões inferiores ocorrem na Estrada Intendente Magalhães, em Madureira. Desse modo, outras escolas de samba pequenas buscaram fazer seus barracões em um terreno perto desta região, para facilitar o deslocamento dos carros alegóricos para a pista do desfile:

[...] um antigo depósito de bebidas da Antártica, na esquina da Carlos Xavier com a Henrique Braga em Campinho, que logo foi apelidado de “Carandiru 2”. As condições de ocupação neste espaço são parecidas com a do “Carandiru” da Zona Portuária, mas a grande vantagem é a proximidade desse espaço da pista de desfiles da Intendente Magalhães. (BARBIERI, 2010, p. 39).

Com o projeto de revitalização do Porto do Rio de Janeiro para a realização dos Jogos Olímpicos em 2016, galpões da Zona Portuária da Companhia das Docas foram sendo desocupados pelas escolas através de ações judiciais para que estes espaços pudessem ser usados. Este processo de desocupação de galpões na região da Zona Portuária, ocupados por agremiações aspirantes ao grupo especial, ocorreu ao longo de toda a década de 2010. Em 2018, diante dos despejos em série que ocorreram durante o ano, a Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIERJ) divulgou uma nota em suas redes sociais criticando a forma como procedeu a prefeitura na desocupação dos imóveis, não oferecendo alternativas de espaço para as escolas.

É extremamente preocupante observar que as desocupações vêm ocorrendo sem qualquer tipo de planejamento por parte do poder público e da Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto, responsável pela maior parte das ações de despejo. Até o momento, o que vem sendo notado é que as escolas estão sendo removidas e jogadas ao relento, sem que haja a indicação de outros espaços para que os carros alegóricos e os materiais possam ser preservados e transferidos, de forma que os trabalhos continuem sem prejuízo ao Carnaval da Série A do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, aos artistas que vivem dessa manifestação cultural. (LIERJ, 2018).

Desta maneira, as escolas que ocupavam estes galpões precisaram procurar e se deslocar para outros espaços perto da Avenida Brasil, próximo ao local dos

desfiles, ou espalhados pela cidade do Rio de Janeiro. O mesmo destino aconteceu primeiro com as agremiações que ocupavam o Carandiru. O terreno da antiga Rede Ferroviária Federal, pertencente à União, passou por um processo de reintegração de posse em 2011 devido à ocupação irregular feita pelas agremiações pequenas. As escolas foram deslocadas para o Caju, outro bairro da Zona Portuária.

Portanto, enquanto as escolas de samba do Grupo Especial consolidaram seu espaço de produção nos barracões da Cidade do Samba, as demais escolas dos grupos inferiores produzem em espaços sem estrutura adequada e espalhados pela cidade. Tais escolas possuem esperança de que em algum dia a antiga promessa do atual prefeito Eduardo Paes, a construção da Cidade do Samba 2, se torne realidade<sup>38</sup>.

Contudo, a Cidade do Samba também apresenta situações insalubres de trabalho, não tão pior quanto a dos barracões das escolas de porte médio e pequeno, mas apresentam. Barbieri (2009), em visita ao barracão da Unidos da Tijuca, na Cidade do Samba, explana um relato onde é possível notar uma divisão do espaço para o trabalho e algumas indicações sobre as condições de trabalho no local:

[...] os funcionários do primeiro piso, onde eram preparados os carros alegóricos, os marceneiros, os serralheiros, escultores e pintores eram, em sua maioria, profissionais que trabalhavam em várias outras escolas de diversos grupos. [...] onde funcionava um pequeno ateliê da escola, boa parte dos funcionários era engajada e desfilava na escola. Nesse setor, pude observar a maior carga de tensão nos dias que antecederam os desfiles. Curiosamente, no período mais distante do carnaval, era o setor mais descontraído. (BARBIERI, 2009, 130-131).

[...] Conforme o carnaval se aproximava, as máquinas de costura funcionavam cada vez mais nervosamente. O calor que chegava obrigava a todos o uso de roupas leves e muitos dos homens do ateliê trabalhavam sem camisa. Diferente do que acontecia no primeiro piso com os decoradores. Um cheiro de produto químico forte dominava todo esse andar [o primeiro], vindo da área de preparação de esculturas. (BARBIERI, 2009, p. 136-137).

O aspecto do calor também foi notado por Machado (2019) e ocorreu devido à pouca ventilação nos barracões situados na Cidade do Samba. Desta maneira, os barracões utilizados pelas escolas do Grupo Especial possuem aspectos negativo, mas, o relato do carnavalesco João Vitor, tendo vivido e ainda vivendo a experiência com barracões espalhados pela cidade, transparece uma sensação de alívio ao

---

<sup>38</sup> Prefeito do Rio planeja Cidade do Samba 2 batizada com o nome de Laíla. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/06/19/prefeito-do-rio-planeja-cidade-do-samba-2-batizada-com-o-nome-de-laila.ghtml>.

trabalhar numa escola com barracão na Cidade do Samba, apesar de o local não estar suportando mais a dimensão da produção:

[...] é outra história, cara, dignidade, é espaço, é salubridade. [...] é a chuva cair lá fora e você estar tranquilo com seu trabalho, com suas alegorias secas do lado de dentro, é uma outra atmosfera. Não há o que comparar. Embora hoje a Cidade do Samba tenha ficado pequena para o tamanho do carnaval. [...] Temos carros alegóricos poderosos, gigantescos, que já não tão mais cabendo ali dentro. (MIGÃO, 2021B).

Para se ter uma ideia das estruturas de trabalho nas escolas dos grupos inferiores, excluído o Grupo Especial, um universo de 62 escolas de samba, é importante apresentar alguns aspectos dos barracões destas escolas. Fazemos isso através das entrevistas dos carnavalescos realizadas pela *Ouro de Tolo*. Leandro Vieira cita o fato da Caprichosos de Pilares, escola que o contratou para seu primeiro trabalho como carnavalesco, não ter funcionários para a produção do desfile e o estado do barracão acabava afastando profissionais, logo o trabalho foi feito através de apoio de amigos e familiares que fizeram trabalho voluntário.

Então, conhecia, conheci e conheço todos os trabalhadores do carnaval com amizade, e chamei vários, vários aderecistas, que trabalhavam comigo anos [...] e eu chamei: cara, olha, preciso fazer a decoração de um carro na [Escola de Samba] Caprichosos de Pilares, você pode tirar uma horinha para vir aqui dar um orçamento? As pessoas entravam no barracão da Caprichosos e não conseguiam disfarçar, assim, no corpo e na expressão de espanto aquele ambiente que não tinha luz, que não tinha água, quer dizer, que não tinha água encanada, né, porque tinha água para tudo quanto é lado, de poça d'água, de vazamento, de esgoto, de banheiro que era esgoto, o banheiro não tinha vaso, era buraco. E as pessoas falavam assim: “ah, o carro é esse aqui? Está legal, vou ver aqui direitinho o orçamento pra te falar e te procuro”. E nunca me procuraram, e nunca voltaram para poder dizer se fariam ou se não fariam aquele tipo de trabalho. (MIGÃO, 2021A).

Relato parecido é feito por João Vitor sobre as condições de trabalho no barracão da Viradouro em um dos anos que trabalhou lá: “A gente não tinha banheiro, e eu não tinha sala. [...] O banheiro era no posto de gasolina do outro lado da rua. A minha sala era o chassi do carro alegórico” (MIGÃO, 2021B). Em outro trabalho, o carnavalesco relata que não havia nem barracão:

Para tu ter noção, a gente não tinha barracão, a gente fez o protótipo na subida do morro da Providência, num ateliê ali. [...] o bom é que a gente só tinha as alegorias para se preocupar. [...] o problema é que a gente teve que começar do zero porque as alegorias ficaram meses no tempo, todo aquele processo de reestruturação, muito tempo no sol, muito tempo na chuva. Três delas eu tive que colocar abaixo porque já estavam condenadas. Gasta com ferro, o tempo vai embora, tem tudo isso. (MIGÃO, 2021B).

Além de todas essas dificuldades a própria cidade, isto é, o poder público, um dos agentes que se apropria do valor gerado pelos desfiles não fornece estrutura logística básica, através de vias urbanas, para o deslocamento dos carros alegóricos dos barracões até o local dos desfiles. Conforme evidencia o carnavalesco Jorge Silveira: “os carros alegóricos se deslocam tendo que desviar de galho de árvore, desviar de poste, desviar de sinal de trânsito, sendo que a cidade não é preparada ao longo do ano para receber a maior festa do planeta” (MIGÃO, 2022B). Outra reclamação do carnavalesco é referente a falta de uma oficina de ensino de artes carnavalescas na Cidade do Samba:

[...] a gente não tem no carnaval uma oficina multiplicadora de talento de arte de carnaval. A cidade do samba, cada um produz o seu trabalho, mas não tem, por exemplo, um local onde a gente possa aprender ou guardar essas técnicas, ou multiplicar de maneira profissional essas técnicas, porque isso é mercado, isso é trabalho, é mão de obra. Poderia se ganhar muito mais dinheiro com isso, fazer uma escola de formação desses profissionais de forma técnica. (MIGÃO, 2022B).

Observa-se que entre as escolas dos grupos superiores e os grupos inferiores há um desequilíbrio de forças econômicas pelo motivo de as escolas dos grupos de acesso serem privadas da estrutura e da enorme massa de lucro que é gerada no setor. Porém seus trabalhadores são explorados tal como os trabalhadores das grandes escolas e estão submetidos às condições insalubres do local de trabalho assim como os profissionais das grandes. Essa falta de acesso à massa de lucro gerada reflete diretamente no trabalho e na geração de emprego, acabando por essas agremiações menores, em sua maioria, necessitarem do trabalho voluntário de membros da comunidade por não terem nem dinheiro e nem a estrutura adequada para a produção, impactando ainda mais no reconhecimento das escolas como importantes locais de produção de cultura e ampliando a precarização das relações de trabalho. Isto é, apesar de procurar estabelecer a cultura laboral do modo de produção capitalista, o capital recorre à cultura laboral movida pelos laços de tradições com a prática cultural para levar o produto, desfiles, para a avenida e poder obter o seu lucro no final.

Em suma, com a profissionalização da gestão das escolas de samba ocorreu uma busca maior pela diminuição dos custos, uma cultura laboral materializada nas relações de produção, sob o controle do capital, em prol do aumento de produtividade, mercantilização de aspectos ligados aos desfiles e, assim, a ampliação dos lucros.

Em contrapartida, houve uma precarização do trabalho disseminada nesse ramo, sendo um aspecto constituinte do processo de mercantilização dos desfiles das agremiações. Os meios pelos quais essa precarização tornou-se parte integrante e necessária da apropriação dessa produção cultural decorra da incorporação dos costumes e hábitos da cultura laboral utilizadas na elaboração dos desfiles quando ainda não haviam sido inseridos no mercado de bens culturais sob a direção de ramos da indústria cultural. Exemplificando esses hábitos e costumes, como já visto nos relatos apresentados, temos o trabalho voluntário, com base na tradição e nos laços de sociabilidade estabelecidos com as escolas de samba, que são utilizados, por vezes, na produção dos desfiles e, dessa forma, na geração do lucro. Como Valença (2006, p. 2-3) explica o dia a dia dos trabalhadores dos barracões são marcados pela “instabilidade e a precariedade de emprego e de remuneração, o desamparo com relação aos direitos trabalhistas, a ausência de representação sindical e de garantias mínimas por parte do Estado”.

Essa precarização do setor carnavalesco também se expressa no local da produção: o barracão. Façamos considerações sobre a Cidade do Samba, considerado para a maioria das escolas, a melhor estrutura para se produzir os desfiles. Apesar de seu impacto positivo, o local faz parte do problema na medida em que foi construída de modo a não alterar a organização do trabalho nos antigos barracões, que, como exposto, não eram próprios para a produção, as escolas que se adaptaram. Como vimos, a Cidade do Samba não se tratava de um novo projeto, pois todo o layout dos antigos barracões permaneceu. Ao reproduzir a organização das ocupações anteriores perpetuou-se algumas mazelas para os trabalhadores na Cidade do Samba. Como destaca Guimarães:

[...] utilizá-los como barracões não os transformou necessariamente em edificações para esta finalidade, mas aproveitaram-se as condições físicas adequadas às proporções cada vez maiores das alegorias e elementos escultóricos, bem como a necessidade de se agrupar num mesmo espaço atividades simultâneas. Divididos em dois andares, com pé direito de grandes dimensões e a possibilidade do uso de guindastes que movem para a área externa gigantescos cavalos, demônios ou arcanjos, os armazéns fervilham durante o ano inteiro de atividades. (GUIMARÃES, 2004).

Portanto, não é à toa que os barracões vivem sendo interditados, por exemplo, segundo a CEC (2019, p. 67) “em 2011, após um incêndio que atingiu quatro barracões no complexo, constatou-se que a Cidade do Samba não possuía estrutura adequada para o enfrentamento de incêndio. Em 2017 voltaram a ser interditados, por

fiscais do Ministério do Trabalho, devido às faltas de condições, e em 2021, pelo Ministério Público, por conta de risco de incêndios. Então, ao não ser pensada em conjunto com os trabalhadores, a construção da Cidade do Samba corroborou para a precarização das condições de trabalho.

Visando apenas a continuidade da produção, replicou-se a organização de trabalho que era insalubre e quando há problemas, apenas faz-se remediações, interdições. A mesma situação ocorre no Sambódromo, o palco da festa estava interditado até fevereiro de 2019, segundo a CEC (2019, p. 56): “foi apenas após uma ação judicial do Ministério Público, exigindo uma vistoria emergencial, que o local foi liberado na véspera da festa para sediar os desfiles do carnaval de 2019”.

Finalmente, a partir dos imperativos das relações de produção capitalistas nos barracões, com a adequação da prática para o mercado, os trabalhadores sofrem com o descaso, enfrentando condições e relações precárias de trabalho, insalubridades e desapropriações nos locais de trabalho, e são invisibilizados pela espetacularização da festa que gera altos lucros para as indústrias turismo, da comunicação, de bebidas, fonográfica, enfim, aos setores que conformam a indústria cultural brasileira.

### **3.5. Epílogo: impactos da Covid-19 aos trabalhadores dos barracões**

Contratações temporárias, alta rotatividade relacionada à performance das alegorias e fantasias na avenida, alienação e intensificação do trabalho em prol do melhor para escola, ausência de representação sindical e desproteção com relação aos direitos trabalhistas, tudo isso faz parte do convívio dos trabalhadores dos barracões, enquanto a produção dos desfiles responde aos interesses de setores da indústria cultural. Em 2020, mais uma dificuldade foi imposta a estes trabalhadores. A pandemia de Covid-19 fez com que a prefeitura do Rio de Janeiro estabelecesse isolamento e quarentena um mês após os desfiles de 2020, o que impediu que as escolas dessem início às atividades de produção para o próximo carnaval. Isto acabou por reduzir o faturamento das escolas, levou a demissões de trabalhadores e o cancelamento de eventos nas quadras, além de shows pelo país e no exterior ao longo do ano.

Em meados de junho de 2020, as agremiações já davam sinal de falta de verba para continuar mantendo seus trabalhadores, e, com a incerteza sobre a possível retomada das atividades para o carnaval de 2021, que mais na frente viraria certeza com o seu cancelamento, as escolas de samba começaram as ondas de demissão. A Estação Primeira de Mangueira, escola do Grupo Especial, sem receita havia quatro meses em junho de 2020, iniciou este movimento demitindo 50 funcionários que trabalhavam tanto no barracão quanto na quadra (GUIMARÃES, 2020). Sua despesa mensal era de R\$ 117 mil, fora o salário do carnavalesco na época. Segundo o presidente da escola, não havia plano B como outras empresas tradicionais do comércio, pois “tudo numa escola de samba é aglomeração”. Contribuiu para esta decisão a suspensão do pagamento dos direitos de transmissão às escolas pela Rede Globo, devido à incerteza sobre a realização dos desfiles em 2021, que de fato acabou não ocorrendo.

Além da Mangueira, a campeã dos desfiles em 2020 a Unidos do Viradouro, também anunciou uma onda de demissões. Tirando os funcionários que estavam trabalhando na recuperação do barracão da escola, que foi atingido por um incêndio em abril de 2020, os demais funcionários foram demitidos. No entanto, estes poderiam se manter através das verbas rescisórias e/ou seguro-desemprego por alguns meses, e possuir tais direitos se tratava de uma exceção no universo das escolas de samba. Além disso, profissionais que já haviam renovado para o carnaval de 2021 tiveram uma redução de 50% em seus salários (CARNAVALESCO, 2020).

Na Unidos de Vila Isabel, só foram pagos salários até abril de 2020, não havia recursos com a parada das atividades. A escola estava pagando apenas os sete funcionários que possuíam carteira assinada. Enquanto isso, o presidente da Unidos da Tijuca tentava pagar o que podia aos colaboradores mesmo sem receitas para tanto, os dezoito funcionários de carteira assinada tiveram seus salários reduzidos. A Grande Rio, também do Grupo Especial, era uma das únicas agremiações que não reduziu e nem atrasou os salários (DANDARA, 2020).

Em 2020, inicialmente os desfiles das escolas de samba e o carnaval como um todo na cidade do Rio de Janeiro foram adiados para o meio do ano de 2021. Porém, em janeiro de 2021 o prefeito Eduardo Paes anunciou o cancelamento definitivo do festejo para aquele ano (PINCER, 2021). Dessa maneira, a situação para os trabalhadores dos barracões ficou ainda mais dramática. Até aquele momento, as

escolas já haviam se reinventado em meio às paralisações e isolamento visando obter receitas. O que foi possível através de lives de concurso de samba-enredo ou shows, venda de feijoadas ou venda de camisas. Entretanto, a renda auferida não era suficiente para manter os trabalhadores dos barracões, ainda mais com a festa cancelada para o ano. A Mocidade Independente de Padre Miguel fechou o barracão, suspendendo qualquer expediente de trabalho. Outras, que estavam pagando como podiam, demitiram suas equipes, como a Beija-Flor e Grande Rio.

Portanto, com a pandemia, os trabalhadores dos barracões precisaram lidar com o desemprego, a falta de renda e a falta de apoio do Estado. No entanto, assim como o capital utiliza costumes da cultura pregressa dessa prática cultural para auxiliar na sua reprodução, essas práticas também pregressas ainda fazem parte do cotidiano da classe trabalhadora, pois, mesmo com a imposição de outra cultura, os valores perduram e demoram a se perder. Prova disso, foram as movimentações, procurando amenizar a situação, da rede de sociabilidade que cerca a expressão da cultura emergente que são as escolas de samba, ainda que agora apropriadas pelo capital e voltadas para o lucro. Casais de mestre-sala e porta-bandeira, intérpretes, passistas, baianas, velha guarda, funcionários de barracão, diretoria, todos viram a possibilidade de fomentar a sobrevivência do povo do samba, através de shows online no formato de lives para se levantar verbas para pagamento das despesas básicas dos mais necessitados, por meio de depósitos em contas especiais ou de vaquinhas virtuais.

Também houve diversas iniciativas de arrecadação de mantimentos e de produtos de higiene para serem distribuídos a esses trabalhadores. Profissionais em posições hierárquicas que auferem um maior salário, como o carnavalesco, contribuíram para amenizar essa falta de renda. Este é o caso de Leandro Vieira, até então carnavalesco da Mangueira, que pagou R\$ 600,00 desde agosto de 2020 até novembro do mesmo ano aos 60 artesãos de sua equipe. Quando não possuía mais renda para tal empreitada, em dezembro, procurou realizar uma vaquinha para continuar o auxílio (COSTA, 2020).

Outro movimento nesse sentido foi a produção da live Barracão Solidário, idealizada pelo carnavalesco da Estácio de Sá Wagner Gonçalves e promovida pelas escolas de samba do Grupo Especial. Uma transmissão ao vivo direto do barracão da Beija-Flor de Nilópolis com duração de 5 horas movida por apresentações de

cantores, intérpretes das escolas, acompanhados de mestres de bateria, além de outros músicos ligados ao mundo do carnaval. A intenção do projeto era arrecadar doações que foram revertidas na compra de cestas básicas para os trabalhadores das escolas de samba. Ao todo, no auge da pandemia, 350 famílias de trabalhadores de barracões foram contempladas com cestas básicas. Ainda naquele ano, 200 cestas básicas foram entregues posteriormente. Segue o relato de Sheila Batista, aderecista de carros alegóricos, uma das beneficiárias do movimento: “Sem trabalho, tive que contar com a ajuda da minha mãe. Quem vê o desfile na Avenida não imagina a quantidade de trabalhadores que dependem do espetáculo para sobreviver” (COSTA, 2020).

A pandemia mobilizou os envolvidos na cadeia produtiva dos desfiles a se unirem e formarem o movimento “Não É Só Folia” com o objetivo de dar visibilidade aos trabalhadores que fazem os desfiles e pressionar o poder público e o ente representativo das escolas a darem uma resposta concreta para a situação dos profissionais. Um problema que se coloca é que essas lives e outros movimentos análogos eram temporários e se entre março e maio somaram cerca de 70 iniciativas (BÁRTOLO e SOUSA, 2020), foram perdendo o fôlego nos meses de outubro e novembro de 2020, ocorrendo com frequência bem menor. Além disso, conseguiram ajudar parte dos sambistas de forma pontual. Diante dessa urgência, questionou-se o papel do poder público quanto ao futuro dos fazedores da festa, no que tange ao amparo e sobrevivência.

Acerca do Estado, ainda em março de 2020 começou as formulações para um projeto de lei emergencial que auxiliasse os trabalhadores da cultura. Até a sua regulamentação, em agosto, passaram-se cinco meses. A Lei 14.017/2020, Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc, foi criada com o intuito de promover renda emergencial para os profissionais do setor cultural. A Lei foi dividida em três áreas distintas: 1) renda emergencial para os trabalhadores da cultura; 2) subsídio para a manutenção de espaços e artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais comunitárias que tiveram as suas atividades interrompidas; e 3) editais, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos destinados à manutenção de agentes e de espaços de desenvolvimento de atividades e de manifestações culturais (BRASIL, 2020). As escolas de samba e os trabalhadores eram passíveis de receber

os benefícios, escolas poderiam receber de R\$ 3.000,00 até R\$ 10.000,00 mensais para manutenção das instalações e pagamento de custos internos, e os profissionais da indústria podendo se cadastrar e receber até 3 parcelas de R\$ 600 reais, mães com filhos menores teriam direito a R\$ 1,200 reais na mesma quantidade de parcelas.

No entanto, havia uma dificuldade a mais para os fazedores da festa. Aqueles que já haviam recebido o auxílio emergencial não poderiam receber outro auxílio. Também era necessário comprovar que era um fazedor de cultura ou que desenvolvia atividade cultural antes da pandemia, e como vidraceiros, mecânicos, carpinteiros, laminadores, costureiros, sapateiros, entre outros, poderiam comprovar se não havia vínculo formal com os barracões? Tratava-se de um reflexo do impacto da transformação desses trabalhadores artísticos em trabalhadores parciais alocados na divisão do trabalho imposta na produção dos desfiles através do controle pelo capital. Então, mesmo com a Lei Aldir Blanc já atuando, ainda existiam dificuldades para os trabalhadores dos barracões serem reconhecidos como parte daquele trabalho.

Apesar disso, cabe destacar o posicionamento das escolas de samba, desde o início da pandemia, resultando em sua atuação social no enfrentamento à covid-19. O trabalho da mão de obra das costureiras de ateliês, nos barracões da Cidade do Samba, foi usado para fabricar insumos necessários para o combate à pandemia. Com as máquinas paradas pela inexistência da demanda por confecção de fantasias, pensou-se que a necessidade de costura de máscaras e aventais para os profissionais da linha de frente do combate à pandemia poderia ser um meio de empregar e pagar as costureiras ociosas (JOÃO, 2020). Esta alternativa de proteção imediata da população com a fabricação de máscaras nos barracões das escolas de samba, em vez de produzirem adereços para a festa, mostrou a capacidade de adaptação da indústria criativa do carnaval para responder rapidamente a demanda de novas tarefas e, mais do que isso, demarcou a visão dos envolvidos na produção do espetáculo de cautela e responsabilidade social acima dos interesses pelos lucros advindos da realização do espetáculo.

No entanto, não se pode dizer que a pressão dos profissionais do carnaval e da Comissão Especial de Carnaval da Câmara Municipal do Rio de Janeiro — a comissão chegou a elaborar um plano que englobasse esses profissionais — não surtiram efeito sobre o poder público. Apesar da demora do Estado, as escolas de samba do Grupo Especial, receberam entre fevereiro e março de 2021, apoio do

governo estadual por meio de financiamentos advindos da Lei Aldir Blanc e do Fundo Estadual de Cultura (GALDO, 2021). Os recursos foram utilizados para custear as lives das escolas de samba durante os meses citados e remunerar seus trabalhadores. Se o estado durante a pandemia não fez algo específico para os profissionais empregados nestas escolas além de promessas, ao menos fez para que as escolas pudessem remunerá-los, em um contexto de falta de receitas.

Com a retomada das atividades e a volta aos trabalhos para o carnaval de 2022, a situação dos trabalhadores aparenta não ter mudado após a pandemia, a luta por direitos seguiu sendo colocada em segundo plano em prol do melhor para a escola, a ausência de uma organização sindical que os represente e a desproteção trabalhista continua sendo a realidade para os operários da folia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação procurou analisar a cultura como modo de vida e como produção de bens culturais a partir do estudo sobre a apropriação capitalista dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. A partir disso, observamos os impactos desse processo de mercadorização nas relações e condições de trabalho, nas quais se inserem os operários dos barracões das agremiações.

Com a dominação global do modo de produção capitalista há uma tendência à uniformização do modo de vida. O capital não revolucionou apenas o processo de produção de bens, revolucionou também o processo de produção da vida material através de mecanismos de incorporação que amparam uma cultura que pretende ser dominante impondo valores, significados, costumes e práticas que favorecem a reprodução do sistema e a manutenção da ordem, seja apropriando-se de significados e valores de culturas emergentes ou residuais, ou aniquilando-os quando necessário. O que não ocorre sem a resistência e a luta da classe dominada, que está sempre refazendo sua cultura nesse embate pelo modo de vida. Uma das vias de mudança do modo de vida ocorre por meio de alterações nos processos de trabalho, no qual alterando a cultura laboral busca-se uma redução constante do valor da força de trabalho e, conseqüente, aumento da extração de mais-valor.

A busca por domínio estende-se para o campo da produção cultural a partir da emergência da indústria do entretenimento que, com a revolução tecnológica nos aparelhos de comunicação, apropriados para o uso mercadológico, engendraria a indústria cultural e acarretaria transformação da cultura laboral dos trabalhadores artísticos/culturais, onde esses passariam por uma subsunção ao capital e seria expropriados de seus saberes produtivos, tornando-se peças da organização do trabalho sob o comando de donos, que não precisam estar relacionados à produção cultural, porém possuem os meios de produção específicos. Assim, como na imposição de uma cultura hegemônica, se faz presente no campo da produção de bens culturais o processo de incorporação. Apropria-se de práticas de culturas emergentes para que sejam inseridas no mercado e fomentem os ganhos dos ramos da indústria cultural. Nesse processo procura-se esvaziar a expressão

artística/cultural de seu conteúdo ligado aos modos de vida específicos, portanto, de seu conteúdo cultural, aquilo que lhe dá sentido.

Acompanhamos que ao mesmo tempo que havia repressão ao modo de vida da cultura negra no Rio de Janeiro ocorria um processo de apropriação de suas produções culturais e adequação ao mercado. Focamos nos desfiles das escolas de samba, onde foi apresentado o processo de profissionalização dos agrupamentos carnavalescos e sua inserção no mercado de bens culturais brasileiro sob o comando das ramificações que corporificam à indústria cultural brasileira. Com seus lucros sendo repartidos entre o poder público e pelas diversas indústrias patrocinadoras da festa. Desse modo, foi ocorrendo o desenvolvimento do festejo até o estabelecimento de uma cadeia produtiva que funciona o ano inteiro gerando efeitos multiplicadores para a cidade.

As consequências da mercadorização da prática foram sentidas até pelas escolas que estão alheias aos altos ganhos associados ao festejo, mas que por procurarem participar se adequam e adotam a cultura laboral vista como a funcional para auferir lucros. Isso exprime a invisibilização dos trabalhadores e seus afazeres dentro dos barracões seja nas grandes escolas ou nas pequenas. Profissionais que, como apresentado, trabalham o ano inteiro sem um acordo ou vínculo formal de trabalho, convivem em um ambiente de alta rotatividade, com intensificação do trabalho, exercendo atividades, por vezes, em mais de uma escola para complementar a renda. Trabalham com condições insalubres, o que é regra na maioria dos barracões das escolas do Rio de Janeiro, considerando todo o universo de agremiações carnavalescas.

Operários que, algumas vezes, acabam nem sendo pagos pelos serviços prestados devido à situação em que a escola empregadora pode se encontrar: sem dinheiro. Sem falar na pressão exercida para terminar a produção em tempo de colocar as alegorias e fantasias na avenida. Trabalho, que em meio a esta cadeia produtiva que alimenta gestores, detentores de direitos de imagem, e outros setores integrantes da indústria cultural, ocasionalmente é feito por membros da comunidade em que a escola está localizada por “amor” à agremiação.

Esta situação dos trabalhadores ficou visível durante a pandemia de COVID-19, quando os trabalhadores saíram de sua invisibilidade devido à falta de renda e a

situação de necessidade em que estavam vivendo. Precisando contar com a rede de apoio de outros trabalhadores do mundo do samba para terem como sobreviver.

Enfim, a partir da pesquisa pôde-se observar como o desenvolvimento capitalista e o conseqüente estabelecimento de uma cultura dominante e de uma indústria cultural, que a tudo procura mercadorizar, contribuíram para a situação de precarização dos trabalhadores por meio da imposição de uma cultura laboral útil ao capital. No caso aqui estudado, revelou-se a situação vivenciada pelos trabalhadores dos barracões das escolas de samba do Rio de Janeiro, fruto de alterações nas técnicas de trabalho advindas do processo de mercadorização da produção cultural “desfiles das escolas de samba” e o seu domínio pelo capital.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGUINAGA, R; LESSA, C. **O carnaval carioca: uma reestimativa do emprego e renda relacionados ao espetáculo.** In: EARP, Fábio Sá (org.) Pão e circo: fronteiras e perspectivas da economia do entretenimento. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, p. 143-163, 2002.

ANTAN, Leonardo [curador]. **SAL 60:** uma revolução em vermelho, branco e negro. Nova Iguaçu: Carnavalize: 2021.

ARAÚJO, Pedro Quaresma. **Escola de samba e relações de trabalho: entre a passarela e o barracão.** In: EARP, Fábio Sá (org.) Pão e circo: fronteiras e perspectivas da economia do entretenimento. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, p. 165-207, 2002.

BALDAN, Luiza Peixoto. **Carandiru, 2009.** Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 245-257, 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12042/9428>. Acesso em: 15/07/2021.

BARBIERI, Ricardo. **Cidade do Samba:** do barracão de escola às fábricas de carnaval. In: Cavalcanti, Maria Laura; Gonçalves, Renata (Org.). Carnaval em múltiplos planos. Rio de Janeiro: Aeroplano, p. 125-144, 2009.

BARBIERI, Ricardo. **Conflito e sociabilidade em uma pequena escola de samba:** o Acadêmicos do Dendê da Ilha do Governador. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

BARBOSA, Marília; SANTOS, Lúgia. **Paulo da Portela:** Traço de união entre duas culturas. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

BARBOSA, Marília; CACHAÇA, Carlos; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. **Fala Mangueira.** Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1980

BÁRTOLO, Lucas. e SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. **Notas sobre as escolas de samba e a pandemia do novo coronavírus.** Cadernos de Campo. USP. vol. 29, (suplemento), p. 194-203. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/170236/162985>. Acesso em: 15/07/2022.

BERLINCK, Fernanda; ALMEIDA, Mateus. **Fantasia para desfilarm no carnaval do Rio chegam a custar R\$ 3 mil; saiba como comprar.** G1: Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/01/24/fantasia-para-desfilarm-no-carnaval-do-rio-chegam-a-custar-r-3-mil-saiba-como-comprar.ghtml>. Acesso em: 15/07/2022.

BEZERRA, D. A. **A trajetória da Internacionalização dos Carnavais do Rio de Janeiro: as escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas (1946-1963)**. 2016. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual Paulista.

BLASS, Leila. Maria da Silva. **Trabalho no barracão, desfile na avenida: a dupla face do carnaval**. Oficina do CES, n. 129: Coimbra, 1998. Disponível em: <https://issuu.com/marcelooreilly/docs/0797-leilamariadasilvablass>. Acesso em: 15/07/2021.

BLASS, Leila. Maria da Silva. **Trabalho: lugares e significados**. Revista da ABET, v. IV, p. 7-24, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/abet/article/download/15844/9068/>. Acesso em: 15/07/2021.

BLASS, Leila. Maria da Silva. **Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do carnaval**. São Paulo: Annablume, 2007.

BLASS, Leila. Maria da Silva. **Rompendo fronteiras: a cidade do samba no Rio de Janeiro**. Revista Brasileira de Ciências Sociais [online]. 2008, v. 23, n. 66, pp. 79-92. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092008000100005>. Acesso em 15/07/2021.

BOLAÑO, César. **Indústria Cultural: informação e capitalismo**. São Paulo: Hucitec/Polis, 2000.

BOLAÑO, César. **Economia Política da Comunicação e da Cultura**. Breve genealogia do campo e das taxonomias das indústrias culturais. In: BOLAÑO, C.; GOLIN, C.; BRITTOS, V. (Org.) Economia da Arte e da Cultura. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

BORJA, Bruno. **O capital e a cultura: elementos de economia política da cultura em Marx**. Revista da Sociedade Brasileira de Economia Política, v. 56, p. 83-109, 2020.

BORJA, Bruno. **Cultura e capitalismo dependente: notas para uma teoria marxista da dependência cultural**. Germinal: Marxismo e Educação em Debate, 14, 238–259. 2022.

BRASIL. **Lei nº 14.017**, de 29 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628>. Acesso em: 29/08/2021.

BRUNO, Leonardo. **Explode Coração: Histórias do Salgueiro**. Rio de Janeiro: Editora Verso Brasil, 2013.

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

CARNAVALESCO. **Devido à pandemia da Covid-19, Viradouro anuncia demissões de alguns funcionários e redução de 50% dos salários**. Carnavalesco, Rio de Janeiro, 17 ago. 2020. Disponível em:

<https://www.carnavalesco.com.br/devido-a-pandemia-da-covid-19-viradouro-anuncia-demissoes-de-alguns-funcionarios-e-reducao-de-50-dos-salarios/> Acesso em: 29/08/2021.

CARVALHO, B. **Cidade porosa**: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

CAVALCANTI, Maria Laura. **Carnaval carioca**: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

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

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHINELLI, Filipina; SILVA, Luiz Antônio Machado da. da. **O vazio da ordem**: relações políticas e organizacionais entre escola de samba e jogo do bicho. Revista do Rio de Janeiro nº 1. Rio de Janeiro: UERJ/CEP- Rio, 1993.

CNC (Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo). **CNC estima que Turismo vai movimentar R\$ 8 bilhões no carnaval 2020**. CNC, 2020. Disponível em: <http://www.cnc.org.br/editorias/economia/noticias/cnc-estima-que-turismo-vai-movimentar-r-8-bilhoes-no-carnaval-2020>. Acesso em: 10/11/2021.

CNC (Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo). **Carnaval de 2022 deve movimentar 33,7% menos em serviços do que antes da pandemia**. CNC, 2022. Disponível em: <https://www.portaldocomercio.org.br/noticias/carnaval-de-2022-deve-movimentar-337-menos-em-servicos-do-que-antes-da-pandemia/414038>. Acesso em: 10/07/2022.

CEC (Comissão Especial Do Carnaval). **Carnaval é direito: Relatório 2017**. Rio de Janeiro: Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 2017.

CEC (Comissão Especial Do Carnaval). **Carnaval é direito: Relatório 2019**. Rio de Janeiro: Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 2019.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. Editora Brasiliense: São Paulo, 1980.

COSTA, Célia. **Carnavalescos criam ações para ajudar trabalhadores dos barracões das escolas**. Extra, Rio de Janeiro, 21 nov. 2020. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/carnavalescos-criam-acoes-para-ajudar-trabalhadores-dos-barracoes-das-escolas-24758266.html> Acesso em: 23/04/2022.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas Histórias, Memórias** Futuras: o Sentido da Tradição na Obra de Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: Uerj, 2003.

DANDARA, Luana. **Escolas de samba do Rio suspendem pagamentos de funcionários devido à crise**. O Dia, Rio de Janeiro, 23 jul. 2020. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2020/07/5956764-escolas-de-samba-do-rio-suspendem-pagamentos-de-funcionarios-devido-a-crise.html>. Acesso em: 29/08/2021.

DALPIAZ, Jamile. **Os caminhos e os (des)caminhos apontados em A Sociedade do Espetáculo para se pensar o futebol brasileiro**. In: Revista FAMECOS, n° 17, Porto Alegre, abril/2002.

DIAS, Marcia Tosta. **Indústria Cultural**. In: WILLIAMS, R. Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo e comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUARTE, Bruno; BORJA, Bruno; VILLARES, Luise. **Resistência e neoliberalismo: política cultural do carnaval carioca**. In: Boletim Observatório da Diversidade Cultural: Diversidade cultural e democracia, v. 91, 116-122, out/nov. 2020. Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/wp-content/uploads/2020/12/BoletimV91N05Novembro2020.pdf>. Acesso em: 02/11/2020.

DUARTE, Rodrigo. **Indústria Cultural e meio de comunicação**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

EXTRA. **Paes revela que carnaval arrecada R\$ 25,8 milhões com ISS do turismo no Rio**. Grupo Globo: Rio de Janeiro, 20 de abril de 2022. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/paes-revela-que-carnaval-arrecada-258-milhoes-com-iss-do-turismo-no-rio-25481863.html>. Acesso em: 26/03/2021.

FACCHINI, Leonardo Dell Antonio. **A indústria cultural brasileira: crescimento e influências**. Monografia (graduação) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Ciências Econômicas: Araraquara, 2011.

FARIAS, Edson. **Paulo da Portela, um herói civilizador**. Salvador, CADERNO CRH, Salvador, n. 30/31, jan./dez. 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/crh/article/download/18707/12080/63320>. Acesso em 14/06/2020.

FREDERICO, Celso. **Brecht e a "Teoria do rádio"**. Estudos Avançados, [S. l.], v. 21, n. 60, p. 217-226, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10249>. Acesso em: 4 out. 2022.

FREDERICO, Celso. **Debord: do espetáculo ao simulacro**. MATRIZES, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 179-191, 2011. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v4i1p179-191. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38283>. Acesso em: 4 out. 2022.

G1 Rio. **Prefeito do Rio planeja Cidade do Samba 2 batizada com o nome de Laíla.** G1, Rio de Janeiro, 16 de junho de 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/06/19/prefeito-do-rio-planeja-cidade-do-samba-2-batizada-com-o-nome-de-laila.ghtml>. Acesso em 26/03/2021.

GALDO, Rafael. **Escolas de samba e blocos receberão ajuda do estado para enfrentar o ano sem carnaval no Rio.** O Globo, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/escolas-de-samba-blocos-receberao-ajuda-do-estado-para-enfrentar-ano-sem-carnaval-no-rio-24886519>. Acesso em 26/03/2021.

GRAMSCI, Antonio. **Americanismo e fordismo.** In: GRAMSCI, A. Cadernos do cárcere, v.4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1934] 2001.

GRANOU, André. **Capitalismo y modo de vida.** Madri: Alberto Corazón, 1974.

GUIMARÃES, Cleo. **Demissões na Mangueira: 'Fiquei três noites sem dormir', diz presidente.** Veja Rio, Rio de Janeiro, 22 jul. 2020. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/beira-mar/demissoes-mangueira-crise-carnaval-presidente/> Acesso em: 29 ago. 2021.

GUIMARÃES, Helenise. **A Cidade do Samba: na paisagem da Gamboa as novas fábricas de sonhos para o carnaval carioca.** Academia do Samba. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-181.htm> Acesso em: 20/08/2020.

HALL, Stuart. **Estudos Culturais: dois paradigmas.** In: Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais. Liv Sovik (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

Higgins, John. **Raymond Williams: Literature, Marxism and Cultural Materialism.** London and New York: Routledge, 1999.

HOBBSAWM, Eric.; RANGER, Terence. **A invenção das tradições.** São Paulo: Paz e Terra, 2008 [1983].

HUECK, Karin. **Ziriguidum esquindô.** In: Superinteressante. São Paulo: edição 275, fevereiro, p. 28, 2010

JOÃO, Alberto. **Liesa coordena ação com escolas de samba para produção de máscaras para comunidades e aventais para rede de saúde.** Carnavalesco, Rio de Janeiro, 4 abr. 2020. Disponível em: <https://www.carnavalesco.com.br/liesa-coordena-acao-com-escolas-de-samba-para-producao-de-mascaras-para-comunidades-e-aventais-para-rede-de-saude/> Acesso em: 29 ago. 2021.

JUPIARA, Aloy; OTÁVIO, Chico. **Os porões da contravenção: jogo do bicho e ditadura militar: a história da aliança que profissionalizou o crime organizado.** Rio de Janeiro: Record, 2015.

KIFFER, Danielle; FERREIRA, Felipe. **Isto faz um bem! As escolas de samba, a Coca-Cola e a “invasão da classe média” no carnaval carioca dos anos 50.** Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.12, n.2, p. 55-72, nov. 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/16470>, Acesso em 17/06/2020.

LEMOS, Carlos. **Inventores do carnaval.** Rio de Janeiro: Editora Verso Brasil, 2015.

DIAS, Leo. **Globo paga R\$ 1 milhão para cada escola de samba do Rio.** Metrôpoles: Brasil, 05 de outubro de 2010. Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas/leo-dias/globo-paga-r-1-milhao-para-cada-escola-de-samba-do-rio>. Acesso em: 23/04/2022.

LIERJ (Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro). **Nota oficial – escolas da Série A estão sendo desalojadas.** Rio de Janeiro, 03 ago. 2018. Facebook: Lierj. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/Lierj/posts/1615906228539233/>. Acesso em: 15 jul. 2021.

LIESA. **Revista Ensaio Geral.** Rio de Janeiro: edição 39, Fev/2019. Ver em: [https://liesa.globo.com/2020/por/17-ensaiogeral/17-ensaiogeral\\_principal.html](https://liesa.globo.com/2020/por/17-ensaiogeral/17-ensaiogeral_principal.html). Acesso em: 20/08/2020.

LOPES, Carla; MALAIA, Maria Cecília; VINHAIS, José. **Administração em escolas de samba: os bastidores do sucesso do carnaval carioca.** Anais do Simpósio de Excelência em Gestão de Tecnologia, 2010.

LOPES, Nei.; SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da História Social do Samba.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MACHADO, Marcos Aurélio. **2013, os magos e suas cavernas encantadas onde a realidade se transforma em fantasia.** In: ERTHAL, A.; DE SOUZA, A. T.; FORMIGA, E. L. (Orgs.). E o samba, sambou? Retrospectiva do carnaval da última década. Rio de Janeiro: ESPM/Riotur, p. 38-48, 2019.

MAGALHÃES, Luiz Ernesto. **Carnaval 2022.** Extra; Grupo Globo: Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 2021. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/carnaval-2022-prefeitura-do-rio-libera-subsidio-de-15-milhao-para-cada-escola-do-grupo-especial-25321276.html>. Acesso em 17/06/2022.

MANGABEIRA, Clark. **Carnaval não tem memória? Os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro em três tempos.** Synthesis: Cadernos do Centro de Ciências Sociais Vol. 13, nº 3 – Rio de Janeiro: UERJ, CCS, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/synthesis/article/view/63163>. Acesso em 17/06/2021.

MARTINS, Angela Maria Souza.; NEVES, Lúcia Maria Wanderley. **Cultura, educação, dominação:** Gramsci, Thompson, Williams. Revista HISTEDBR On-line, Campinas, SP, v. 14, n. 55, p. 73–93, 2014. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8640462>. Acesso em: 5 dez. 2022.

MARX, Karl. **Maquinaria e trabalho vivo (os efeitos da mecanização sobre o trabalhador)**. Crítica Marxista, São Paulo, Brasiliense, v.1, n.1, 1994, p.103-110.

MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl. **O Capital - Livro I** – crítica da economia política: O processo de produção do capital. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013 [1867].

MATOS, Marcelo. **O sistema produtivo e inovativo local do carnaval carioca**. Dissertação (Mestrado em Economia) - Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2007.

MATOS, Marcelo. et al. **O Sistema Produtivo e Inovativo do Carnaval Carioca: construção de competências e políticas sistêmicas para seu desenvolvimento sustentável**. Santa Fé: Pymes, Innovación y Desarrollo, v. 4, n. 1, 2016. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6353897>. Acesso em 17/06/2020.

MATTOS, Marcelo Badaró. **A classe trabalhadora: de Marx ao nosso tempo**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

MIGÃO, Pedro. **Memória do Carnaval: Leandro Vieira**. Blog Ouro de Tolo (YouTube), 1 vídeo (321 min), 21 jan. 2021A. Disponível em: <https://youtu.be/PlIHM6EC1dQ>. Acesso em 01 jul. 2022.

MIGÃO, Pedro. **Memória do Carnaval: João Vitor Araújo**. Blog Ouro de Tolo (YouTube), 1 vídeo (258 min), 31 mai. 2021B. Disponível em: [https://youtu.be/16E\\_os9rTdA](https://youtu.be/16E_os9rTdA). Acesso em 01 jul. 2022.

MIGÃO, Pedro. **Memória do Carnaval: Jorge Silveira**. Blog Ouro de Tolo (YouTube), 1 vídeo (153 min), 07 fev. 2022A. Disponível em: <https://youtu.be/HqwmjttXCWc>. Acesso em 01 jul. 2022

MIGÃO, Pedro. **Memória do Carnaval: Jorge Silveira (II)**. Blog Ouro de Tolo (YouTube), 1 vídeo (200 min), 15 fev. 2022B. Disponível em: <https://youtu.be/rjdgnuHKnvl>. Acesso em 01 jul. 2022.

MILNER, Andrew. **Re-imaginig cultural studies: the promise of cultural materialism**. SAGE Publications Ltd: London, 2002.

MOURA, R. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983

NITAHARA, Akemi. **Carnaval: venda de ingressos para desfile na Sapucaí segue presencial**. Agência Brasil: Brasil, 11 de abril de 2022. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2022-04/carnaval-venda-de-ingressos-para-desfile-na-sapucaí-segue-presencial>. Acesso em: 29 ago. 2022.

OLIVEIRA JR., Mauro Cordeiro. **Carnaval e poderes no Rio de Janeiro: as escolas de samba entre a LIESA e Crivella**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCIS), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.

OLIVEIRA, Victor Mey. **Patrocínio, o enredo do meu samba: o caso do carnaval 2013**. Monografia (graduação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Habilitação Publicidade e Propaganda. Rio de Janeiro, 2015.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: Cultura Brasileira e a Indústria Cultural**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.

PINCER, Pedro. **Carnaval do Rio de Janeiro ocorrerá apenas em 2022**. Rádio Senado, Brasil, 21 jan. 2021. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/2021/01/21/carnaval-do-rio-de-janeiro-ocorrera-apenas-em-2022> Acesso em: 29 ago. 2021.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. **Melhor carnaval de todos os tempos no Rio: mais de 10 milhões de foliões e alto índice de aprovação por turistas**. Rio de Janeiro: 2020. Disponível em: <https://prefeitura.rio/rio-acontece/melhor-carnaval-de-todos-os-tempos-no-rio-mais-de-10-milhoes-de-folios-e-alto-indice-de-aprovacao-por-turistas/>. Acesso em: 10/11/2021.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos (Coord.). **Cadeia produtiva da economia do carnaval**. Rio de Janeiro: E- papers, 2009.

PORTAL FGV. **Rio de Janeiro perde R\$ 5,5 bilhões sem carnaval**. 12 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://portal.fgv.br/noticias/rio-janeiro-perde-r-55-bilhoes-sem-carnaval>. Acesso em: 26/03/2021.

RIOTUR. **Coletiva Carnaval 2020 Rio**. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, 2020.

ROSADAS, Michel dos Santos. **A relevância da mercantilização do samba e do carnaval do rio de janeiro no processo de (re)significação simbólico-identitária do bairro de Vila Isabel**. In: X Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Geografia, Anais do X-ENANPEGE, 2013.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917–1933**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Nilton Silva dos. **Entre a precariedade e a profissionalização: apontamentos sobre o lugar do carnavalesco no Rio de Janeiro**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.6, n.1, p. 151-158, 2009. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12163>. Acesso em 17/06/2020.

SAWAYA, R.R. Dependência Cultural e Desenvolvimento, Revista Princípios, nº 165, set/dez 2022.

SIMAS, Luiz Antônio; FABATO, Fábio. **Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos.** Rio de Janeiro: Mórula, 2015

SIMAS, Luiz Antônio. **Dos arredores da Praça Onze aos terreiros de Oswaldo Cruz: uma cidade de Pequenas Áfricas.** Revista Z Cultural, Rio de Janeiro, ano XI, n. 1, 2016. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/dos-arredores-da-praca-onze-aos-terreiros-de-oswaldo-cruz-uma-cidade-de-pequenas-africanas>. Acesso em: 15/07/2021.

THEODORO, Helena. **Guerreiras do samba.** Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.6, n.1, p. 223-236, 2009. Disponível em: <http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/viewFile/12169/9484>. Acesso em: 15/07/2021.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, Edward Palmer. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos.** Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2001.

TUMOLO, Paulo Sergio. **Trabalho, vida social e capital na virada do milênio: apontamentos de interpretação.** Educação & Sociedade [online], v. 24, n. 82, p 159-178, 2003. Acesso em 5 de outubro de 2022.

TURANO, Gabriel da Costa. **UES, UGES, FBES, UGESB, CES, CBES e AESB! Que carnaval é esse? As instituições carnavalescas no processo de formação das escolas de samba entre os anos 1935 e 1953.** Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes. Rio de Janeiro, 2017.

VALENÇA, Máslova Teixeira. **Trabalho e educação nos barracões escolas de samba: entre a conformação e resistência.** In: Anais da 29 Reunião Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação v. 1. p. 1-16. Rio de Janeiro: ANPED, 2006. Disponível em: <https://www.anped.org.br/biblioteca/item/trabalho-e-educacao-nos-barracoes-escolas-de-samba-entre-conformacao-e-resistencia>. Acesso em 17/06/2020.

VICTORIO, Larissa de Souza Oliveira. **Carnaval e trabalho no Rio de Janeiro: estudos de caso.** Dissertação (Mestrado em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais) - Escola Nacional de Ciências Estatísticas/IBGE, 2010.

VIEIRA, Juliana Lessa. **A formação da classe trabalhadora e o surgimento do samba carioca (1900-1930).** In: XIV Encontro Regional da Anpuh-Rio: Memória e patrimônio. Rio de Janeiro, 2010.

VIEIRA, Juliana Lessa. **O Samba e Cultura da Classe Trabalhadora no Rio de Janeiro (1900-1930).** Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Televisione**. Tecnologia e forma culturale. Milão: Editori Riuniti, 2000 (traduzido da versão inglesa de 1990, revista por Ederyn Williams), 1974.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Williams, Raymond. **Notes on marxism in Britain since 1945**. In: Problems in Materialism and Culture: Selected Essays. London: New Left Books, 1980

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Base e superestrutura na teoria da cultura marxista**. In: WILLIAMS, Raymond. Cultura e Materialismo. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 43- 68.