



Universidade de Brasília

Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Comunicação Social - habilitação Publicidade e Propaganda

RAINHA DE BATERIA: ENTRE A MÍDIA E A COMUNIDADE

Uma análise na agremiação Acadêmicos do Salgueiro

ALICE ROBERTE DE OLIVEIRA

10/0090877

Prof.^a Orientadora: Fernanda Martinelli

Brasília-DF, junho de 2014



Universidade de Brasília

Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Comunicação Social - habilitação Publicidade e Propaganda

RAINHA DE BATERIA: ENTRE A MÍDIA E A COMUNIDADE
Uma análise na agremiação Acadêmicos do Salgueiro

ALICE ROBERTE DE OLIVEIRA

10/0090877

Monografia apresentada ao curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social.

Prof.^a Orientadora: Fernanda Martinelli

Brasília-DF, junho de 2014



Universidade de Brasília

Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Comunicação Social

Trabalho de Conclusão de Curso

ALICE ROBERTE DE OLIVEIRA
10/0090877

RAINHA DE BATERIA: ENTRE A MÍDIA E A COMUNIDADE
Uma análise na agremiação Acadêmicos do Salgueiro

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Fernanda Martinelli
Orientadora

Prof.^a Dra. Liziane Guazina
Membro

Prof.^a Dra. Selma Oliveira
Membro

Prof.^a Dra. Tânia Montoro
Suplente

Brasília, _____ de junho de 2014.

OLIVEIRA, Alice Roberte.

Rainha de bateria: entre a mídia e a comunidade. Uma análise na agremiação Acadêmicos do Salgueiro/ Alice Roberte de Oliveira - Brasília: 2014. 112 f.

Orientadora: Fernanda Martinelli

Projeto Final em Publicidade e Propaganda – Departamento de Audiovisuais e Publicidade – Faculdade de Comunicação – Universidade de Brasília.

1. Rainha de bateria. 2. Comunidade. 3. Mídia. 4. Cultura.
5. Identidade cultural.

Aos meus pais, que me apresentaram a
alegria do samba e a beleza do carnaval.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por iluminar meus pensamentos e acalmar meu coração nos momentos de desespero. E à Maria, por estar sempre à frente desta pesquisa.

Agradeço aos meus pais, Júlio Cezar e Rosaneile, por me apresentarem o samba e o carnaval. Obrigada por todo amor e carinho.

Agradeço à minha irmã, Carolina, companheira de todas as horas, pela compreensão.

Agradeço ao Thyago, meu amor, pelo companheirismo e pela paciência.

Agradeço aos meus familiares, de Mimoso, de Vitória, de Domingos Martins e de outras partes deste Brasil e do mundo, verdadeiros tesouros e que têm o samba no sangue.

Agradeço à Analice pelo carinho.

Agradeço aos velhos amigos e aos mais novos, pelo apoio, pelas orações, abraços e pela motivação.

Agradeço à professora Gisele Santoro pelas aulas de balé, sem as quais eu teria entrado em parafuso.

Agradeço à comunidade Salgueirense pela acolhida, especialmente ao Paulo Barros pela paciência e boa vontade em abrir as portas da escola. Sem sua ciceroneada nada seria possível. Agradeço também aos informantes: Viviane Araújo, Bianca Salgueiro, Mestre Marcão, Renato Lage, Belisário Cunha, Vitor, Marcelo, Leila, Carlinhos do Salgueiro, Rafaela Dias, Nathália; que me mostrarem os horizontes desta pesquisa.

Agradeço ao Maurício Mattos, um apaixonado pelo samba, por abrir as portas de seu escritório, de seu empreendimento e de sua vida à pesquisa.

Agradeço ao André, meu companheiro de aventuras no Rio de Janeiro. E à Glória pelos inúmeros favores e atenção.

Agradeço aos professores da FAC que muito contribuíram para o meu crescimento pessoal e profissional. Agradeço especialmente a Wagner Rizzo, Celia Matsunaga, Selma Oliveira, Liziane Guazina, Fernando Paulino, Edmundo Brandão, Fabíola Calazans, Luiz Martins. Aos funcionários Rogério, Edson e seu Isaias, minha gratidão pela simpatia e boa vontade de todos os dias.

Por último, agradeço à minha orientadora, professora Fernanda Martinelli, que me desafiou e instigou para extrair o meu melhor, sempre muito atenciosa e paciente. Sem você este parto não seria possível.

"Ofereceram-lhe a fantasia de uma das alas, a Ala das Moças, mas ela desculpou-se e disse que gostaria de sambar livremente. Então o Diretor de Harmonia a levou para a roda de passistas: ela sambou, se destacou e foi apresentada ao Diretor de Bateria que, como um maestro, regia seus músicos - dois surdos grandes de primeira, quatro de segunda, repiques, caixas, taróis, tamborins, pandeiros, cuícas, chocalhos, reco-recos, xequerês... E Maria Luisa, sambando com muita graça, encantou os batedores. Foi aclamada: - Rainha! Rainha! Rainha! Atualmente, ela desfila na frente dos ritmistas como Rainha da Bateria e fotos dela são publicadas em jornais, para orgulho da sua mãe"

A Rainha da Bateria, Martinho da Vila.

RESUMO

O trabalho a seguir analisa a posição da rainha de bateria no contexto do desfile de carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro. Considera-se aqui o carnaval como um fenômeno complexo e multidimensional, partindo da perspectiva de *fato social total* de Marcel Mauss (2003), a fim de estabelecer uma compreensão sobre os significados e representações da imagem da rainha de bateria. Mesmo não sendo um quesito julgado oficialmente durante o desfile - e que, portanto, não influencia na nota final que define a classificação das escolas de samba - a posição tem grande destaque no carnaval por conferir *status* à mulher que o ocupa e influenciar a produção de conteúdos midiáticos sobre a escola. A pesquisa de campo que constitui esta monografia foi realizada na agremiação Acadêmicos do Salgueiro, tradicional escola do grupo especial do carnaval carioca. A investigação se concentra em analisar a rainha de bateria no contexto da agremiação, sua relação com a comunidade da escola e a repercussão de sua atuação nos meios de comunicação. A metodologia se completa com entrevistas realizadas com diferentes atores sociais no Rio de Janeiro, no carnaval de 2014, além de uma análise das narrativas de dois veículos de comunicação específicos: o portal de notícias Ego e o jornal O Dia. Ambos, com linhas editoriais distintas, reorganizam seus espaços de notícias e abrem editoriais direcionadas à cobertura da festa carnavalesca. A pesquisa se caracteriza por uma abordagem cultural, e compreende o carnaval e, mais especificamente, a rainha de bateria, como emblemáticos para discutir as dimensões de identidade cultural (em especial a brasileira e a carioca), de raça, de gênero, além dos sentidos muito específicos de “comunidade” e cultura “popular”, que demarcam esses lugares como esferas de disputa política, de construção de hierarquias e de representações sociais.

Palavras-chave: Rainha de Bateria. Comunidade. Mídia. Cultura. Identidade cultural.

RESUMEN

Este trabajo analiza la posición de la reina de la batería en el contexto del desfile de carnaval de las escuelas de samba de Rio de Janeiro. A partir de la perspectiva de fato social total de Marcel Mauss (2003), consideramos el carnaval como un fenómeno complejo y multidimensional que nos permitirá comprender los significados y las representaciones de la imagen de la reina de batería. Aunque no sea un requisito oficial del desfile - y que, por esta razón, no influya en la puntuación final que clasifica las escuelas de samba - el puesto tiene una gran importancia por conferir *status* a la mujer que lo ocupa e influir en la producción de contenidos mediáticos que se hagan sobre la escuela. La labor de campo que constituye esta monografía fue realizada en la asociación Académicos do Salgueiro, tradicional escuela del carnaval carioca. La investigación se centra en analizarla la figura de la reina de batería en el contexto de los gremios, su relación con la comunidad de la escuela y la repercusión de su actuación en los medios de comunicación. La metodología se completa con entrevistas realizadas durante el labor de campo con diferentes actores sociales de la festividad carnavalesca, importantes para entender el objetivo de la investigación; además de un análisis de las narrativas de dos vehículos de comunicación distintos: el portal de noticias Ego y el periódico O Dia. Ambos reorganizan sus espacios noticiosos y crean editoriales direccionados a la cobertura de la fiesta carnavalesca. La investigación se caracteriza por un enfoque cultural y comprende el carnaval y, más específicamente, la reina de la batería, cómo emblemáticos para discutir las dimensiones de identidad cultural (en especial la brasileña y *carioca*), de raza y de género, además de los sentidos muy específicos de "comunidad" y cultura "popular", que demarcan esos hogares como esferas de disputas políticas, de construcción de jerarquías y de representaciones sociales.

Palabras-clave: Reina de la batería. Comunidad. Mídia. Cultura. Identidad Cultural.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Monique Evans em seu primeiro desfile como madrinha de bateria	19
Figura 2 - Sambódromo	21
Figura 3 - Arquibancadas, camarotes e frisas	22
Figura 4 - "Cena de carnaval"	40
Figura 5 - Fantasia de Viviane Araújo	82
Figura 6 - Viviane Araújo tocando tamborim	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 PERSPECTIVA TEÓRICA E METODOLÓGICA	19
1.1 UMA PESQUISA EM COMUNICAÇÃO	23
1.2 O RECORTE DA PESQUISA: ACADÊMICOS DO SALGUEIRO	30
2 CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIOCULTURAL DO CARNAVAL CARIOCA	39
2.1 A CIDADE DO RIO DE JANEIRO	46
2.2 SAMBA E IDENTIDADE	50
3 O CARNAVAL COMO INDÚSTRIA	56
3.1 A INAUGURAÇÃO DA PASSARELA DO SAMBA	57
3.2 VER E SER VISTO	61
4 AS ESCOLAS DE SAMBA COMO EMPRESAS	65
4.1 ACADÊMICOS DO SALGUEIRO	67
4.2 A ESCOLA QUE DESFILA	73
4.3 A ESTÉTICA DO CARNAVAL	78
5 A RAINHA DE BATERIA	87
5.1 UMA MULHER À FRENTE DA BATERIA	87
5.2 A RAINHA E A COMUNIDADE	91
5.3 JOGO POLÍTICO, COBERTURA DA MÍDIA E ASSOCIAÇÃO À ESCOLA	96
5.4 O PADRÃO DE CORPO BRONZEADO, MALHADO E SILICONADO	99
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110

INTRODUÇÃO

Toda menina que nasce no carnaval e frequenta desde pequena tem o sonho de ser passista, porta bandeira ou rainha de bateria. Todas as passistas tem o sonho de ser a rainha de bateria. Pra mulher é o topo ser rainha de bateria, é o momento mais esperado da menina que convive com o carnaval desde pequena.

Bianca Salgueiro

Bianca Salgueiro, tataraneta de Domingos Salgueiro - o português que emprestou o sobrenome ao morro do Salgueiro e, posteriormente, à escola de samba - tem extenso currículo como sambista e já chegou ao "topo" ao ser musa e rainha de bateria de duas agremiações cariocas. Para ela, ser rainha é a maior realização das sambistas, das mulheres que crescem no carnaval. Ser rainha de bateria também é, nas palavras de alguns informantes entrevistados ao longo da pesquisa, um "investimento" que poderá render bons frutos depois do desfile, com contratos e convites profissionais; uma posição de destaque e de *status*. Consequência da ampla cobertura midiática, o posto também desperta o interesse de mulheres de fora das agremiações - sem raízes no samba - que, muitas vezes, enxergam nele uma chance de levá-las à fama, ou de reforçar sua figura pública. E assim é um campo de batalhas políticas e simbólicas entre mulheres de origens socioculturais distintas. A rainha de bateria, por estar à frente do "coração da escola" - a bateria, que dá ritmo ao canto e à dança do desfile - e muitas vezes representar as agremiações na mídia, é uma posição que pode gerar conflito de interesses: entre os das mulheres, os da mídia e os da comunidade.

Este trabalho investiga as múltiplas dimensões da rainha de bateria, ícone do desfile de carnaval carioca, que mesmo sem influência direta na pontuação que define a escola campeã, ocupa posições de destaque - espacial e simbólica - no desfile, na agremiação e na mídia; sendo transpassada pelas diferentes frentes de poder da festividade. Por isto, na tentativa de problematizar a rainha de bateria dentro de um contexto, de um sistema de forças; e não de modo isolado, este trabalho parte da perspectiva de Marcel Mauss (2003) do objeto enquanto *fato social total*, e considera as dimensões simbólicas que emergem do fenômeno, complexo e multidimensional; ainda que esta pesquisa não dê conta de todo o emaranhado de inter-relações que perpassam o objeto. Para tanto, analisamos a rainha de bateria no contexto de uma agremiação, sua relação com a comunidade da escola e como sua atuação durante o período do reinado repercute nos meios de comunicação.

O ponto de partida deste trabalho foi a repercussão que o carnaval carioca tem na mídia nacional, que frequentemente enquadra a festa como representação da identidade brasileira, generalizando, muitas vezes, o que é regional, ainda que esse modelo de carnaval – com escolas de samba e desfiles - seja reproduzido e ressignificado em outras cidades brasileiras e até estrangeiras. Florianópolis, São Paulo e Vitória, por exemplo, incorporaram grande parte da estrutura do desfile de carnaval carioca para reproduzir um produto cultural com adaptações regionais. Diferente do samba, que ainda gera discordância quanto a sua origem, o samba-enredo - estilo musical que dá o ritmo dos desfiles - e o próprio desfile de carnaval são produtos que estão fortemente relacionados ao Rio de Janeiro, o que faz da cidade um lugar emblemático para este estudo.

Minha vivência no samba desde muito nova, de onde emergiram minha curiosidade e meu encantamento pelos desfiles de carnaval e mais precisamente pela rainha de bateria, também foi determinante para empreender esta pesquisa. Mulheres que encantavam e conduziam os olhares da plateia por onde passavam, que evoluíam com a bateria e vestiam fantasias luxuosas. Que despertavam a expectativa de vê-las passar na avenida e que eu julgava segundo meus quesitos. Este foi meu primeiro acesso ao tema. No entanto, em direção à uma perspectiva crítico-analítica, para proceder a presente pesquisa eu deveria me aproximar do objeto, ir a campo e descobrir outras dimensões que a familiaridade e o encantamento de foliã não me permitiam enxergar. Esse processo exigiu o exercício da relativização, de modo que as incursões em campo foram marcadas por uma atitude de estranhamento do familiar e fabricação da distância, exercícios propostos por Gilberto Velho (1978) e Grant McCracken (1988), respectivamente. Com estas práticas seria possível transformar minhas impressões, naturalizadas enquanto foliã, em uma investigação acadêmica, sistemática e metodológica, a fim de apreender as dimensões mais profundas do objeto.

Pela necessidade de uma rede de relacionamentos que me possibilitaria adentrar em uma comunidade durante um breve período de tempo, mas de maneira intensa; e com a sorte de tê-la formado anteriormente à pesquisa, a agremiação Acadêmicos do Salgueiro foi escolhida enquanto recorte da pesquisa. A escola é considerada, no meio carnavalesco, carioca, uma das mais tradicionais do Rio de Janeiro, e em seu histórico destacam-se inovações estruturais no carnaval, como a inclusão da "temática negra" com o enredo "Zumbi dos Palmares". Nesta época, a escola, composta majoritariamente por negros, se apropriava de histórias e vestimentas "brancas". A inovação veio da união entre a Escola de Belas Artes da UFRJ e o samba, em 1960, com a chegada de Fernando Pamplona - formado pela instituição e

cenógrafo do Teatro Municipal, que seria carnavalesco da escola. Segundo Maria Laura Cavalcanti (1999), a inovação foi adotada por outras escolas nos anos seguintes, marcando o Salgueiro e aquele ano de 1960 como emblemáticos para a apresentação de discursos negros, com imagens africanas e vestimentas negras, fora das representações hegemônicas da escravidão, mas com discurso e visualidade dotados de poder.

No entanto, mesmo considerado tradicional do Rio de Janeiro, com mais de sessenta anos de história, o Salgueiro era a única escola sem rainha de bateria até o ano de 2003. Durante a pesquisa em campo, um informante da diretoria de alegorias discorre a respeito: "Aqui nunca foi de ter rainha de bateria, sempre vinha somente o mestre à frente da bateria. Mas ao longo do tempo o Salgueiro viu que todas as escolas tinham rainha de bateria, aí ele se adaptou a essa moda [...] que surgiu aos poucos, mas veio para ficar". A "moda" que o informante nos fala surgiu de forma não linear na história do carnaval carioca, ou seja, não era constante em todas as escolas, e se firmou a partir de 2004, quando todas as agremiações do grupo especial desfilaram com a figura feminina à frente dos ritmistas.

Com o passar dos anos, ainda que as escolas tivessem conflitos internos, a posição de rainha de bateria ganhou permanência e se consolidou como elemento extra-oficial dos desfiles. O interesse midiático pelas rainhas de bateria, que passaram a influenciar a produção de conteúdo sobre as agremiações, seria um adendo para manter o posto. E hoje, mesmo não sendo um quesito oficial a ser julgado na competição, o nome da rainha de bateria figura na ficha técnica das escolas, em publicações que circulam no dia do desfile, o que nos revela o destaque e a importância, em alguma medida, desta figura para o carnaval. Neste contexto, cabe demarcar que o carnaval é entendido não como um produto puramente espontâneo das camadas populares, mas como espetáculo complexo, que envolve interesses diversos e é investigado aqui considerando seus aspectos econômicos, socioculturais, políticos e estéticos.

Esta pesquisa parte de uma abordagem cultural, e compreende o carnaval e, mais especificamente, a rainha de bateria, como emblemáticos para discussão das múltiplas dimensões sociais. São estas: a de identidade cultural - em especial a brasileira e a carioca - fruto das representações destacadas pela mídia a respeito do carnaval do Rio de Janeiro; a de raça, ao localizarmos as origens étnicas e geográficas do samba e, mais especificamente das escolas de samba. E aqui cabe relacionar ao recorte de cultura "popular", que Hall (2003) problematiza e que será fio condutor da investigação; e ainda a dimensão de "comunidade", relacionada às dicotomias urbanas. Esta pesquisa considera ainda o recorte de gênero, já que o posto é marcadamente feminino, a partir do qual podemos analisar as diferenças de gênero como determinantes para a definição das posições e funções dos atores sociais - a bateria,

marcada por uma hegemonia masculina, ainda que existam mulheres, e a rainha - no desfile. Assim, problematizamos as esferas de disputa política, de construção de hierarquias e de representações sociais no posto de rainha de bateria.

Ainda que a posição de rainha de bateria seja objeto de desejo de muitas sambistas que, desde pequenas, frequentam as escolas de samba, em sua origem quase sempre foi ocupado por mulheres de fora das agremiações - mulheres do "asfalto", isto é, que não têm vivência cotidiana na escola de samba e geralmente já possuem algum destaque midiático. Por sua vez, as mulheres "da comunidade", com vasta experiência no mundo do samba e por sua origem do "morro"; são consideradas as "verdadeiras" rainhas pela comunidade da escola. Ser "da comunidade" significa ter laços sociais com a escola e com seus componentes, mediante a frequência aos eventos e atividades da quadra e o desempenho de funções na agremiação, como por exemplo as assistentas, os ritmistas, as baianas, os compositores; além de declarar torcer pela escola. Esta batalha simbólica entre mulheres de diferentes origens e localidades, bem como a repercussão do posto na mídia é problematizada na tese da pesquisadora Sonia Schneiders (2010) sobre as representações de rainhas de bateria no jornal O Dia - na versão impressa. A partir de uma análise do discurso de matérias do carnaval envolvendo a rainha de bateria, nos anos de 1985, 1990, 1995, 2000, 2005 e 2010, a pesquisadora identifica um crescimento da dimensão midiática do posto no jornal, que se autointitula de cunho popular. E aqui, cabe contextualizar a linha editorial "popular", seguindo os passos de Stuart Hall (2003) - que serão aprofundados mais adiante - para entendimento também deste trabalho, ainda que a versão aqui analisada seja a digital/online.

A denominação popular, segundo Hall (2003), não está ligada ao sentido de resistência ou contra-hegemonia. Isto é o que o autor ilustra em seu ensaio *Notas sobre a desconstrução do "popular"*, ao afirmar que a imprensa popular é "organizada pelo capital para as classes trabalhadoras" (2003, p, 251). Assim, considerar a dimensão mercadológica dos veículos de comunicação é essencial para o entendimento da notícia enquanto mercadoria voltada às classes trabalhadoras. E para criar uma aproximação cultural/geográfica com o leitor, envolvido pela notícia, os veículos utilizam o que Hall chama de "ventriloquismo linguístico" (HALL, 2003, p. 256): expressões, símbolos e recursos fotográficos, na tentativa de recriar experiências da classe representada, além de oferecer o produto a um custo razoável às condições socioeconômicas do público a que se dirige.

O jornal O Dia foi um dos primeiros a surgir no Rio de Janeiro, em 1951, com tais características, e é o único da época ainda em circulação, tornando-se o mais antigo jornal carioca com esse perfil. Schneiders (2010) aponta que, desde 1985, o veículo noticiava os

preparativos das agremiações para o desfile de carnaval, realizando uma cobertura dos bastidores das diretorias, dos enredos e das alas consideradas mais expressivas. Neste mesmo ano, a modelo Monique Evans estreou a posição à frente da bateria da agremiação Mocidade Independente de Padre Miguel com o título de madrinha de bateria - termo que até os anos 2000 era usado como equivalente ao de rainha. A estreia de Monique Evans à frente da bateria, no entanto, foi pouco noticiada pelo veículo, citada somente em uma matéria, segundo a pesquisadora. Nos anos 1990, a cobertura dos preparativos evidenciava os destaques dos carros alegóricos já que eram ocupados por pessoas de destaque midiático da época - atrizes e modelos. O destaque do posto de rainha de bateria ainda era pequeno se considerarmos o de hoje, no entanto, o veículo já se referia às ocupantes como "aspirantes à fama" e evidenciava as disputas internas pelo posto com matérias intituladas como "A guerra das Rainhas já começou", matéria da página 1 do *Caderno D* no dia 27 de janeiro de 1990 (apud SCHNEIDERS, 2010, p. 89). Em outra matéria que a pesquisadora seleciona, a crítica às mulheres acontecia de forma clara e sugestiva:

Hoje (domingo) e amanhã (segunda-feira) é dia da mulher bonita mostrar que é boa também de samba. Não são poucas as atrizes e models [sic] que estarão no sambódromo como Madrinhas de Bateria das escolas de samba. São os casos de Luma de Oliveira, Monique Evans, Luiza Brunet, Vanessa de Oliveira, Luciana Sargentelli e este ano a nova Jaqueline Rabello, que estreia como Madrinha de Bateria da Imperatriz Leopoldinense. Boas elas são, de samba são outros quinhentos (O Dia, 25/02/1990, p. 6; apud SCHNEIDERS, 2010, p. 91)

A crítica do jornal às rainhas na época seria o desequilíbrio entre um determinado ideal de beleza e uma suposta baixa qualidade do samba das mulheres das camadas médias urbanas, o que as desqualificariam para o posto. A partir de 1995, a pesquisadora observa uma ampliação da cobertura das rainhas e madrinhas de bateria e uma disputa entre mulheres da comunidade e as "de fora" dela - as publicações que envolviam o posto subiram de cinco para onze, segundo Schneiders - e em contrapartida houve uma diminuição da cobertura dos demais preparativos das agremiações.

Nos anos 2000, com o aumento das cirurgias plásticas, O Dia amplia ainda mais o espaço dedicado às mulheres do carnaval, noticiando seus cuidados com a beleza e conferindo *status* ao posto de rainha de bateria - estas foram popularizadas e passaram a ocupar a posição de representantes das escolas de samba nas publicações do jornal (SCHNEIDERS, 2010, p. 100). A diminuição da cobertura dos demais setores das agremiações contrastava com a ampliação da exposição das rainhas de bateria, agora seria objeto de representação na mídia de um universo mais complexo, o do carnaval. Tanto que, mesmo a "rivalidade" entre mulheres da comunidade e de fora dela sendo corrente e tema de notícias, a modelo e atriz

Luma de Oliveira, por exemplo, era considerada pelo veículo, na época, um dos "trunfos para um bom carnaval" (O Dia, 14/02/2000, p. 07, apud SCHNEIDERS, 2010, p. 99), mostrando que a beleza e a "desenvoltura" já não seriam insuficientes para suprir as limitações no samba. Isto é, as rainhas de bateria figuravam como representantes da "beleza" e da "boa forma" e, mediante a geração de conteúdos vinculados às agremiações, as origens sociais e a qualidade do samba poderiam ser abstraídas.

Já em 2005, a rainha de bateria se consolida no carnaval carioca e passa a ser supervalorizada pelo veículo, que passa a cobrir as festas de coroação das rainhas de bateria, criadas pelas escolas no mesmo ano. E finalmente o ano de 2010, ao quantificar as matérias relacionadas ao carnaval e notar significativa diminuição da cobertura de outros setores das escolas em detrimento da rainha; a pesquisadora identifica as rainhas como representantes das agremiações na mídia. O panorama da pesquisa de Schneiders (2010) vai nos guiar na compreensão do crescente interesse midiático pela rainha de bateria e na valorização do posto pelos veículos de mídia aqui estudados, que serão problematizados posteriormente.

Considerando as diversificadas questões que se colocam no horizonte desta pesquisa, este trabalho está organizado da seguinte forma:

O capítulo 1 apresenta as perspectivas teóricas e metodológicas que guiaram esta investigação. Iniciamos problematizando a pesquisa em comunicação a partir de uma abordagem cultural e, em seguida, apresentamos o recorte da pesquisa: a agremiação Acadêmicos do Salgueiro, onde foram realizadas duas incursões em campo, nos meses de janeiro e março de 2014. A partir da observação participante e de entrevistas com atores sociais envolvidos na organização do desfile de carnaval desta escola, são definidas as questões centrais da pesquisa. O capítulo apresenta, ainda, os veículos de comunicação que serão analisados para completar a metodologia de forma a problematizar o discurso da mídia sobre as rainhas de bateria.

Apresentamos, no capítulo 2, as origens das escolas de samba a partir de breve panorama das perspectivas histórica e sociocultural do carnaval, desde os primeiros festejos realizados ainda no século XIX, até os dias atuais e, neste sentido, uma perspectiva do samba que, atrelado às manifestações religiosas, é ainda um importante cenário das festividades carnavalescas. Para tanto, revisitamos a geografia da cidade do Rio de Janeiro, e apresentamos as dicotomias entre Zona Norte e Zona Sul, e entre "morro" e "asfalto" que, ao demarcarem, além de espaços territoriais, práticas culturais de seus moradores, são emblemáticas para o entendimento das dinâmicas das escolas de samba e das hierarquias sociais que atravessam o posto de rainha de bateria.

Partindo do contexto histórico do carnaval carioca chegamos, no capítulo 3, aos dias atuais, quando a festa carnavalesca atinge um estágio de produção análogo à industrial. A inauguração do Sambódromo, em 1984, reconfigurou a estrutura dos desfiles, transformando, entre outras instâncias, a participação popular no evento. As rainhas de bateria e outros atores sociais surgem no bojo da comercialização dos desfiles, com a adesão de novas camadas sociais à festividade, de uma forma diferente do que acontecia até então. Também neste capítulo problematizamos a cobertura da mídia, transformada pelas novas dinâmicas espaciais e simbólicas.

Devido à mercantilização do carnaval, surgiu a necessidade das agremiações se organizarem enquanto empresas, a fim de dar conta da demanda das novas frentes de poder, como os veículos de comunicação e as grandes empresas, que passaram a integrar a festividade. Por isto, no capítulo 4, investigamos as escolas de samba sob uma perspectiva empreendedora, e mais especificamente o Salgueiro, com breve panorama de seus projetos de marketing e novas possibilidades de comercialização do carnaval durante o ano, além do desfile de carnaval. Para tanto, revisitamos ainda duas esferas que permeiam o espírito da festa: a competição e o lazer, de acordo com as particularidades dos atores sociais envolvidos no desfile. Isto é, enquanto parte da escola se concentra na competição e na apresentação dos quesitos oficiais na avenida; outro segmento participa da festividade mais como uma experiência de lazer, sem aderir de modo comprometido à dimensão do campeonato. Por último, a estética do carnaval - a visualidade que integra canto e dança, indissociáveis do espetáculo - e seus aspectos simbólicos e materiais que concentram, na fantasia da rainha de bateria, valores simbólicos como o luxo e o poder.

O capítulo 5 problematiza questões de gênero e de cultura do corpo, sempre considerando as dimensões culturais e simbólicas que transformaram o carnaval carioca ao longo dos anos. O posto de rainha de bateria surge no bojo da comercialização dos desfiles se intensifica, de modo que a rainha se consolida como importante ícone do carnaval contemporâneo, mesmo não sendo um critério oficial de julgamento que influencia na colocação da escola na competição. A rainha de bateria, uma figura exclusivamente feminina, frequentemente procura legitimar sua posição na escola por meio dos relacionamentos que mantém com a comunidade. E, se consegue transpor as barreiras de localidade e pertencimento a um determinado grupo social, é comumente aceita como parte da agremiação. A participação nos ensaios da quadra, os atributos subjetivos como simpatia e carisma, além do “samba no pé”, segundo alguns informantes entrevistados, são quesitos valorizados na atuação das rainhas. A mídia é onde são divulgadas as atividades preparatórias

para o desfile de carnaval e onde podemos mapear um padrão de corpo, *bronzeado, malhado e siliconado*, das rainhas de bateria. E, pela visibilidade e destaque espacial e simbólico durante o desfile, o posto pode configurar tensões e conflitos entre diferentes interesses do carnaval - principalmente os da mídia, os da comunidade e os da própria rainha de bateria.

Finalmente, no capítulo 6, trazemos as considerações finais, resultado dos debates e das análises elaboradas nos capítulos anteriores.

1 PERSPECTIVA TEÓRICA E METODOLÓGICA

Antes de apresentar as ferramentas teóricas que embasaram esta pesquisa, é importante esclarecer algumas terminologias do mundo do samba e do carnaval importantes para a compreensão deste trabalho.

O termo *escola de samba*, seguindo a definição de Eneida (1987), designa associações populares que contam uma história - o enredo - enquanto marcham, com fantasias, alegorias, um samba-enredo e foliões. As escolas possuem vida associativa e promovem atividades culturais e educativas durante todo o ano, mas é no período do carnaval que a manifestação culmina e dá sentido ao que é realizado durante o ciclo de quase um ano (CAVALCANTI, 1999, p. 12). Também serão utilizados os termos *agregiações* e *coirmãs* para designar as escolas de samba. O primeiro termo se relaciona ao fato de que todas as escolas são nomeadas oficialmente como grêmios recreativos (G.R.E.S) - por exemplo, Grêmio Recreativo Acadêmicos do Salgueiro. A segunda definição diz respeito a como todas as escolas se referem umas as outras, já que o termo designa instituições participantes de um mesmo segmento, o das escolas de samba. A "rivalidade competitiva", segundo informantes, acontece de modo mais intenso no momento do desfile de carnaval, já que durante o ano as escolas promovem visitas às quadras das coirmãs e componentes de cada escola.

A modelo Monique Evans estreou à frente da bateria da agregiação Mocidade Independente de Padre Miguel, em 1985:



Figura 1. Monique Evans em seu primeiro desfile enquanto madrinha de bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel, 1985, no enredo Ziriguidum, 2001. Foto: acervo pessoal.

De início, a posição foi denominada *madrinha de bateria*. Como pontua Schneiders, desde que surgiu, a denominação do posto gerou confusão nos veículos de comunicação como o jornal O Dia, e mesmo em guias de carnaval que ora se referiam às mulheres como madrinhas de bateria e ora como rainhas. Cabia às agremiações a diferenciação entre os postos, ou a utilização dos termos como sinônimo. A partir dos anos 2000 o termo madrinha desapareceu do carnaval do Rio de Janeiro, mas ainda é comum no desfile de carnaval de São Paulo.

Semelhante ao posto de rainha de bateria, e também muito disputado nas escolas, o posto de *musa* é, na verdade, múltiplo, segundo a demanda em cada agremiação. A musa, a partir da tradição mitológica grega, seria uma figura feminina fonte de inspiração das formas de "expressão cultural", como as artes plásticas. No contexto do carnaval carioca, mediante entrevista que realizei com uma repórter do portal Ego, durante o desfile de segunda-feira (dia 03 de março) as musas surgiram como alternativa ao posto de rainha de bateria que já estaria ocupado, com a "mulherada querendo aparecer", nas palavras da informante. Motivado por " vaidades", *status* e/ou prestígio social, entre outros interesses profissionais e pessoais diversos, muitas mulheres desejam uma posição que as evidencie em relação ao restante dos foliões, tanto na avenida quanto na mídia. O Salgueiro, por exemplo, realizou um evento de lançamento das musas que desfilariam no carnaval 2014, antecipando para a mídia as mulheres que estariam em destaque na escola; possibilitando a geração de conteúdo midiático para elas e para a agremiação, seguindo a tendência do que já acontece com mais intensidade no posto de rainha de bateria. As musas seriam posições alternativas de visibilidade às mulheres e à escola, uma categoria que também é espaço de disputa simbólica, bastante semelhante ao posto de rainha de bateria devido a suas características constitutivas. Elas, à frente de alas e carros, complementam a visualidade e integram o enredo das agremiações.

As *rainhas do carnaval* são escolhidas em concurso realizado pela Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro (Riotur), um dos órgãos responsáveis pelo desfile de carnaval carioca. Desde 2004 a disputa coroa a rainha, duas princesas e o Rei Momo, a corte que abre os festejos carnavalescos da cidade. Este concurso é bastante disputado por mulheres que desejam fazer carreira no mundo do samba, como nos fala a informante mencionada logo no início do trabalho, Bianca Salgueiro: "Você representa todas as escolas pelo período de três meses. A agenda começa na quinta e vai até domingo, visitando todas as escolas, blocos, coretos, ensaios técnicos". De acordo com Bianca Salgueiro, ganhadora do concurso em 2011, o prêmio de R\$ 20 mil reais não é suficiente para cobrir os gastos com a fantasia, que pode ultrapassar o montante de R\$ 30 mil reais. A quantia pode parecer exorbitante para quem não

conhece o mundo do samba, no entanto, pela evidência midiática e possibilidade de amplificação de sua rede de relacionamentos, já que a corte "representa todas as escolas" e está presente em todos os eventos carnavalescos, é um investimento também de caráter simbólico na carreira de sambista e, muitas vezes, de destaque midiático.

Outros postos importantes são os *destaques* que desfilam em cima dos carros alegóricos, os *semidestaques* e as *composições*. Segundo Cavalcanti (1995), os primeiros, incorporados enquanto elementos visuais no desfile entre as décadas de 1950 e foram elevados aos carros em 1975 com Joãozinho Trinta - então carnavalesco do Salgueiro - ao perceber as novas dimensões que o carnaval adquiria com a montagem de arquibancadas, que permitiam uma visão diferente do cortejo. Estes *destaques* eram os mesmos que desfilavam suas roupas nos concursos de fantasias, outrora realizados no Teatro Municipal, e concorriam aos prêmios de luxo e originalidade. De acordo com o Departamento Cultural do Salgueiro, o crescimento do carnaval impulsionou também o das alegorias - ou carros alegóricos - e, para dar "vida" aos grandes carros, surgiram as *composições*, indivíduos que desfilam em posições definidas nos carros e com fantasias complementares à visualidade da alegoria. Os *semidestaques* são as primeiras posições frontais dos carros alegóricos, com fantasias diferentes das composições, isto é, com *design* e materiais diversos, mas constitutivas na visualidade da alegoria.

Cabe também uma breve descrição do espaço físico do Sambódromo atual para melhor entendimento das questões que este trabalho problematiza. O desfile das escolas acontece de modo linear na avenida Marquês de Sapucaí, no qual cada uma deve se apresentar em até oitenta minutos. As arquibancadas, os camarotes, as frisas e as cadeiras individuais, onde é distribuído o público, totalizam 72.518 lugares - segundo a Liga das Escolas de Samba (LIESA).



Figura 2. Obra final do Sambódromo, concluída em 2012. Foto: Fernando Maia, Riotur.

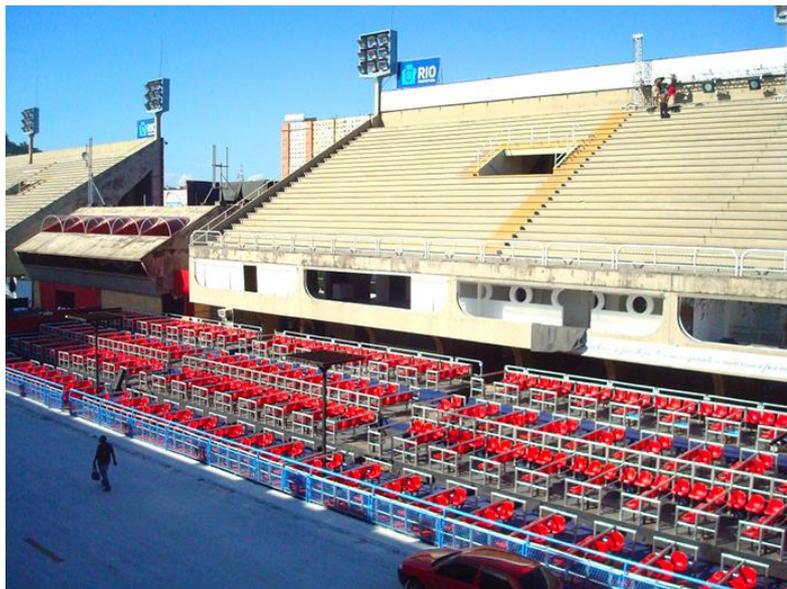


Figura 3. Arquibancadas, camarotes e frisas¹.

Os apresentados nas imagens compartimentos são comercializados pela LIESA segundo uma tabela de preços² que varia entre R\$ 10,00 e R\$ 7.200,00. As arquibancadas de concreto variam entre R\$ 5,00 e R\$ 500,00; as cadeiras individuais entre R\$ 100,00 e R\$ 140,00; as frisas, locais mais próximos à avenida, separada por uma grade de um metro e meio das agremiações, variam entre R\$ 160,00 e R\$ 7.200; e os camarotes, localizados entre as frisas e as arquibancadas, em plano médio, variam entre R\$ 2.300 e R\$ 4.000 por pessoa em cada noite, e são os espaços mais nobres da avenida, cobertos, com banheiros privativos, climatização e os mais variados serviços, oferecidos pelo anfitrião do espaço. Todos estes lugares são valorados segundo a localização na avenida: as extremidades são as mais baratas, onde estão localizados os setores populares, segundo própria definição da liga; e o centro, onde é alojada a bateria durante o desfile, são os lugares mais caros. A setorização do público segundo os valores dos espaços comercializados e que está relacionada a hierarquias sociais será problematizada nos próximos capítulos.

Com esta contextualização de termos e de algumas posições de destaque em um desfile de carnaval, bem como dos lugares do público na avenida, podemos trazer a seguir as perspectivas teóricas e metodológicas que embasam este trabalho.

¹ Disponível em: <http://www.parolebrasil.com.br/carnaval2014/index.html#!/frisas>

² Disponível em: <http://liesa.globo.com/>. Acessado em 30/05/2014.

1.1 UMA PESQUISA EM COMUNICAÇÃO

Inserida no campo de estudos da comunicação, considerado aqui de natureza interdisciplinar e que empresta de outros saberes acadêmicos suas metodologias e abordagens teóricas, esta pesquisa assume uma abordagem cultural, ou seja, partindo dos referenciais da cultura podemos identificar, além de modos de vida, práticas sociais inseridas na categoria rainha de bateria, e refletir sobre os significados simbólicos aí envolvidos. Nesse sentido, a perspectiva dos estudos culturais nortearão a pesquisa por valorizarem as múltiplas significações da cultura – seus aspectos epistemológicos e substantivos – e seu poder de penetrar nos diferentes cantos da vida social mediando tudo (HALL, 1997, p. 5). Isso será importante para articular os conceitos de representações e identidade, centrais para a compreensão da relação entre samba e identidade nacional, bem como a reflexão sobre representação e identidade na figura da rainha de bateria.

É central demarcar que "[...] o domínio da cultura não é um campo dado e estático, mas está aberto à contestação e à reapropriação" (CEVASCO, 2003, p. 22). Maria Elisa Cevasco em seu estudo *Dez lições sobre estudos culturais* dimensiona a cultura enquanto "campo de batalha" a partir dos pensadores dos estudos culturais; isto é, a cultura seria o local onde ocorrem trocas simbólicas, negociação e reapropriação de práticas culturais entre grupos sociais. Trazendo tal definição para o objeto de pesquisa, o desfile de carnaval pode ser considerado a arena onde diferentes camadas sociais se misturam e se interpelam numa batalha de jogos de poder e hierarquias. Durante o cortejo, quando culmina o processo de produção do carnaval, diferentes grupos sociais trocam, rivalizam e reivindicam espaço simbólico (CAVALCANTI, 1995, p. 21). As camadas populares, nas alas da comunidade, ao empurrar os carros ou realizar a varredura da avenida; ou ainda nas arquibancadas do Setor 1 do Sambódromo - primeiro espaço da avenida, compreendido entre a concentração da escola e o desfile - e os demais espaços que ocupam, disputa com outros grupos sociais que também participam do desfile. Estes, em outras alas, além das arquibancadas, dos camarotes e das frisas são localizados em espaços mais próximos da passarela e com ângulos de visão privilegiados, e comprados a preços considerados altos. Grandes empresas batalham por espaços midiáticos e de maior prestígio visual; os diferentes meios de comunicação, por um bom espaço na transmissão de conteúdo. E todos buscam legitimidade, permanência e destaque no ambiente carnavalesco.

Hall (2003), em *Notas sobre a desconstrução do popular*, traz uma abordagem da cultura "popular" fora da polarização entre "autonomia pura ou total encapsulamento" (2003,

p. 254). Localiza a cultura como um campo de batalha entre forças populares e blocos de poder, com raiz em uma camada social específica, e que sofre com a "desorganização e reorganização" (2003, p. 255) que a cultura dominante realiza. A partir destas considerações, o desfile de carnaval é compreendido aqui como um fenômeno de forças populares (por sua origem social em determinadas camadas), já que nasceu nos subúrbios cariocas, junto do samba de roda baiano, das manifestações religiosas africanas, e da mistura de outros festejos populares. No entanto, por não existir "uma 'cultura popular' íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de forças das relações de poder e dominação culturais" (HALL, 2003, p. 254), ou seja, uma cultura pura, isenta de influências exteriores e jogos de poder; o carnaval é compreendido aqui como o campo de batalha entre as forças populares - concentradas nas comunidades -, as instituições ilegais como o jogo do bicho que financia a festividade em alguma medida, e os poderes hegemônicos da cultura dominante que realizam a distribuição deste produto cultural - os veículos de comunicação, empresas de marketing e turismo. E isto, no contexto deste trabalho, significa pensar o carnaval como uma manifestação complexa e, mais especificamente, a rainha de bateria, situada entre os seus interesses, os da comunidade e os da mídia.

Seguindo tais apontamentos, a partir da mercantilização do carnaval carioca, isto é, o estabelecimento e a ampliação de dinâmicas de mercado, econômicas e turísticas, a geração de empregos e a circulação de renda em torno do evento, que implicam no aumento de sua projeção nacional e internacional, com a inclusão de novas frentes de poder - empresariais, de camadas dominantes, governamentais -, ocorre o que Hall denomina conquista de "pontos estratégicos" da cultura dominante. Ou seja, apropriações e reconfigurações - por meio da distribuição deste produto cultural - que acaba por transformar a dinâmica de participação e de hierarquias de poderes. Por exemplo, a distribuição do desfile e das escolas de samba à sociedade, seja por meio da televisão, do rádio, dos meios impressos e até da internet, alterou a dinâmica das agremiações, que tiveram de se profissionalizar e se organizar adotando medidas formais e estabelecendo estatutos de regulação, para que o espetáculo tivesse características de um produto de "padrão cultural hegemônico, mas não exclusivo" (CAVALCANTI, 1999, p. 58). A produção dos CDs e DVDs dos sambas-enredo e desfiles, transmissões da festividade e realização de shows pagos, por exemplo, são consequências da organização empresarial das escolas, que adotaram esse modelo para que pudessem administrar as atividades e vender seu produto durante todo o ano, ampliando o consumo do carnaval para além de uma sazonalidade.

Grande passo para o crescimento da festa carnavalesca, o Sambódromo permitiu vivenciar o carnaval em diferentes níveis e transformou a participação dos setores considerados "populares", isto é, ocupados por grupos sociais menos favorecidos economicamente, os quais participam as comunidades das agremiações, com a inclusão de outras forças de poder. O contato livre de agrupamentos sociais heterogêneos, que acontecia nos desfiles de rua, onde muitas vezes as escolas escolhiam passar com as "cordas baixas", ou seja, sem a separação entre o público e os que desfilam, passou a ter um controle com a venda de ingressos e a delimitação de um espaço fixo, aparato urbano da cidade do Rio de Janeiro. Assim, novas frente de poder, ao se incluírem na festividade, reorganizaram a cultura "popular", disputando espaço simbólico e reivindicando legitimidade na festividade.

Outro ponto relacionado à participação cada vez maior das camadas dominantes no carnaval carioca - que se configura aí como um "campo de batalha" - é a valorização de alguns elementos em detrimento de outros na cobertura do desfile. E aqui, uma característica importante da definição de cultura "popular" em Hall, demarcada como o "*processo* pelo qual essas relações de domínio e subordinação são articuladas. [...] o processo pelo qual algumas coisas são ativamente preferidas para que outras possam ser destronadas" (2003, p. 258), é importante para pensar, por exemplo, nas publicações impressas e online, bem como na transmissão televisiva e de rádio - frentes de poder importantes - onde os indivíduos com destaque da mídia são mais enfatizados e têm suas ocupações descritas pelos repórteres, ao passo que personagens relevantes no contexto da comunidade, se desconhecidos pelo veículo, muitas vezes passam sem registro de comentários sobre sua atuação em outras esferas. O mesmo pode ser observado nos veículos de comunicação aqui analisados, o portal de notícias Ego e o jornal O Dia, abordados na próxima seção. Por agora basta dizer que tais veículos também dão ênfase a alguns elementos em detrimento de outros, reinterpretando o espetáculo para a audiência. Deste ponto de vista, emerge a necessidade de estudar o objeto também a partir de uma visão macro, não isolado ou encapsulado - mas segundo a perspectiva de "fato social total" de Mauss (2003), complexificada mais adiante - situado numa "escala cultural", de hierarquias e poderes culturais - de forças populares e bloco de poder dominante (HALL, 2003, p. 257).

Em consonância com Liv Sovik (2009), que em sua pesquisa sobre a *branquitude*³ realiza um estudo dos meios de comunicação; este trabalho, ao partir de uma abordagem cultural, aporta nos meios, instituições a partir das quais podemos ter o entendimento de

³ Valor relacional de lugar de fala e de hierarquias sociais que coloca o branco em patamar privilegiado. Para mais informações consultar o livro *Aqui ninguém é branco*, de Liv Sovik (2009).

práticas sociais, hierarquias e jogos de poder de uma sociedade. Como Sovik pontua, "É na cultura dos meios de comunicação que encontramos, não simplesmente uma explicitação do que 'todo mundo pensa', mas propostas emergentes, novas verdades às quais se pede adesão" (2009, p.18). Ao explorar os meios encontramos a rainha de bateria, uma eventualidade que ganhou adesão das agremiações com a ajuda da cobertura midiática - pela "repetição e seleção" de representações - e permanece até os dias atuais, incluída no *modus operandi* do carnaval carioca.

É na distribuição da cultura que os poderes hegemônicos atuam, por meio da "repetição" e "seleção" (HALL, 2003, p. 254) de representações que os detentores dos meios de comunicação creditam como aceitáveis aos seus padrões - estéticos e de linguagem - para serem consumidas. E as rainhas de bateria, eleitas muitas vezes segundo um padrão estético, marcadamente hegemônico, foram apropriadas pela mídia enquanto objeto de representação das escolas de samba. Neste contexto podemos dialogar mais uma vez com a pesquisa de Schneiders (2010), sobre como, com o passar dos anos, a rainha de bateria foi valorizada no jornal O Dia, em detrimento de outros setores das escolas de samba e, muitas vezes, figurou como representação da agremiação.

Dentro desta perspectiva Sovik (2009) problematiza o padrão de beleza no posto de rainhas de bateria considerando o recorte racial. Segundo a autora relata,

[...] as escolas de samba têm componentes das comunidades da periferia, em sua maioria negra, mas os maiores destaques de carros alegóricos e as rainhas de bateria, convidadas a participar no evento em que mais se ouve pronunciar a palavra 'beleza', muitas vezes são louras, como Deborah Secco e Adriane Galisteu (SOVIK, 2009, p. 37).

O embate entre mulheres da comunidade, consideradas expoentes do samba por suas origens sociais e raciais - geralmente negras -, e as "de fora", muitas vezes conhecidas por suas exposições midiáticas, é recorrente no ambiente das escolas de samba. E nesta abordagem, a partir do que Sovik expõe sobre uma certa ideia hegemônica de "beleza", incluímos neste embate a perspectiva de etnia. Os lugares ocupados por mulheres negras ou brancas no desfile estão, muitas vezes, relacionado a isso e perpassam a questão de identidade - aprofundada mais adiante. Em consonância com tese de Schneiders (2010), observamos também uma padronização das características físicas no posto - em conformidade com os ideais de beleza da época - e Sovik acrescenta ainda o recorte étnico - a valorização das rainhas de bateria brancas e loiras pela mídia. Assim, importante na consolidação do posto, os meios, através da dinâmica de "repetição" e "seleção" de conteúdos, definem as representações que vão circular na sociedade e atuar na construção de subjetividades.

A construção de representações e subjetividades dialoga com os estudos de Hall (2006) sobre a fragmentação de identidades na cultura contemporânea. Em *A Identidade Cultural na pós-modernidade*, Hall auxilia na compreensão de duas dimensões de identidade no carnaval: A primeira delas, a construção de uma identidade nacional, que submete as diferenças étnicas e sociais de um país sob um mesmo "teto político", uma "comunidade simbólica" construída a partir de um conjunto de significados e práticas culturais próprias. O carnaval do Rio de Janeiro, sob esta perspectiva, e junto de outras representações nacionais como o futebol, figura nacional e internacionalmente como uma festa tipicamente brasileira. A segunda dimensão é referente à fragmentação e ao intercruzamento de identidades e representações, já que no posto da rainha de bateria são aglutinados os recortes de gênero, raça, grupo social.

Consideradas as dimensões simbólicas que emergem do fenômeno, neste trabalho a rainha de bateria é estudada enquanto *fato social total*, sob a perspectiva do francês Marcel Mauss (2003), que insere a dimensão simbólica do fato como relevante para sua configuração final. Podemos identificar nele uma "multiplicidade de coisas em movimento" (2003, p. 187), isto é, localizado em um emaranhado de relações simbólicas, complexas e que fazem dele um fenômeno multidimensional. O carnaval, segundo tal perspectiva e a partir do que Cavalcanti (1999) pontua, será ao mesmo tempo um fenômeno econômico, social, político, estético (1999, p. 62); e inclui aqui a dimensão comunicacional, uma vez que a articulação destas frentes de poder faz circular mensagens, símbolos e códigos - as representações - do carnaval e, mais especificamente, da rainha de bateria na sociedade, atuando na estruturação de identidades, práticas culturais e relações sociais.

Sob o viés da abordagem cultural e à luz dos estudos culturais - que mesclam os estudos de mídia, de sociologia e de história - a natureza interdisciplinar da comunicação permitiu emprestar de outros campos do saber as teorias que nos serviram de ferramentas para a construção desta pesquisa. Koller e Navaz (2006), ao assinalarem que as teorias são maneiras de organizar e construir o conhecimento, nos fazem reconhecer que "não é mais possível, destarte, dissociar teoria e método, tampouco negligenciar os aspectos epistemológicos, ideológicos e éticos envolvidos na escolha de um paradigma de pesquisa" (2006, p. 648). Isto é, as formas de organizar o conhecimento direcionam o pesquisador a metodologias e epistemologias e, ao apontarmos na direção da totalidade do objeto, na tentativa de apreender as dimensões simbólicas, a metodologia seria voltada à percepção do contexto, bem como dos atores sociais, para entendimento da rainha de bateria.

É importante pontuar que nesta pesquisa se inter cruzam meus interesses acadêmicos e pessoais. Eleger o tema e campo de pesquisa foi consequência, principalmente, de minha vivência do carnaval. Meus pais estiveram pela primeira vez no Sambódromo em 1985, ano em que a modelo Monique Evans estreou no posto de rainha de bateria – e apesar de ainda não ser nascida, o envolvimento da minha família com o carnaval cresceu desde então, de modo que, desde criança, pular o carnaval no Rio de Janeiro e ir ao Sambódromo sempre foi uma espécie de ritual familiar. Admiradores da festividade, meus pais sempre desfilaram e assistiram a muitas edições, estiveram nas arquibancadas e acumularam alguns CDs de samba-enredo. O crescimento neste meio possibilitou, desde cedo, que eu construísse uma relação razoavelmente duradoura com a cultura do carnaval carioca. No entanto, quase trinta anos depois do primeiro episódio carnavalesco de meus pais no Rio de Janeiro, encontro-me agora em uma nova vivência, no momento de realização desta pesquisa. Isto porque, mesmo conhecedora das regras do concurso das escolas de samba, de vários sambas-enredo e das agremiações, desenvolver uma investigação sobre este tema em uma perspectiva acadêmica introduz novos desafios, e requer um olhar que identifique complexidades até então não problematizadas. Assim, eu deveria realizar o caminho inverso ao de familiarização com o objeto de pesquisa, seguindo as recomendações de McCracken (1988), para realizar uma pesquisa acadêmica de cunho qualitativa, com o objetivo de descobrir implicações mais profundas do objeto de pesquisa:

Aqueles que trabalham em sua própria cultura não têm este distanciamento crítico daquilo que eles estudam. Eles carregam um grande número de suposições que podem criar um sentimento traiçoeiro de familiaridade [Chock, 1986: 93; Estufa, 1985: 261]. Com estes pressupostos no lugar, uma mão invisível dirige inquérito e exclui a gama e do tipo de coisas que o investigador pode observar e compreender [...] Para evitar este problema, cabe ao investigador 'fabricar a distância'. É necessário criar uma consciência crítica sobre as questões com as quais temos uma profunda e cega familiaridade [Marcus e Fischer, 1986: 137-164] (MCCRACKEN, 1988, p. 22, tradução nossa).

"Fabricar a distância", em uma tradução simples, seria estranhar algumas dimensões naturalizadas pela minha experiência com o carnaval. Diferente da pesquisa em culturas totalmente estranhas aos estudiosos, nas quais é necessário passar pelo processo de imersão e aprendizado dos códigos; nesta, a pesquisadora já estaria familiarizada com a sociedade e conheceria, inclusive, os códigos do carnaval. Neste contexto, o exercício foi relativizar meu olhar de encantamento e meu envolvimento no carnaval como foliã, e assumir de modo sistemático e metodológico a conjuntura e as dinâmicas próprias do carnaval, no sentido de "estranhar o familiar", nas palavras de Gilberto Velho (1978). O desafio desta pesquisa seria então "[...]confrontar intelectualmente, e mesmo emocionalmente, diferentes versões e

interpretações existentes a respeito de fatos, situações" (1978, p. 45) já familiarizadas mas de "conhecimento desigual" (1978, p. 39) para a pesquisadora e, a partir disto, apresentar considerações que dialogam com o que foi observado e reinterpretado.

Ainda que minha familiaridade com o objeto me permitisse inferir algumas questões, eu deveria me aproximar do objeto, em uma investigação que me possibilitaria a apreensão do contexto e das dimensões simbólicas que circundam a rainha de bateria numa perspectiva analítica. Ir a campo me permitiu observar as dinâmicas de uma escola de samba e analisar símbolos, imagens e mesmo situações que interpelam o objeto de pesquisa. Além do contato com alguns dos atores sociais em entrevistas - embasadas na perspectiva de Grant McCracken (1988), a partir das quais, em profundidade (*The long interview*), seria possível o conhecimento das visões de mundo do entrevistado. No entanto, o tempo de permanência na agremiação segundo as regras da pesquisa etnográfica tradicional, concebida na antropologia, seria insuficiente, já que, como aponta Fernanda Martinelli, "A vivência etnográfica tem uma outra temporalidade, requer um envolvimento e convivência relativamente intensos com o objeto de pesquisa" (MARTINELLI, 2011, p. 48). Isto é, a etnografia me exigiria um tempo relativamente longo de imersão e vivência ao qual não seria possível me dedicar, já que outras exigências da pesquisa e da universidade me aguardavam em Brasília.

Os recursos de que eu dispunha me permitiram, no entanto, uma experiência de vivência etnográfica, na qual seria possível realizar entrevistas e observações de modo participante, com um diário de campo em punho e uma câmera fotográfica para captar registros fundamentais para esta pesquisa. Para tanto deveria formar uma rede de relacionamentos que me permitisse adentrar em uma agremiação carioca com profundidade no período de preparação para o carnaval, e isto deveria acontecer no menor tempo possível. O desafio maior seria conquistar a confiança dos informantes que me possibilitaria acesso às suas histórias de vida, de modo a identificar categorias e representações formadas a partir de suas experiências com a escola e, mais especificamente, com a posição de rainha de bateria. A temporalidade de realização das incursões em campo seria justamente a de intensa preparação para o carnaval, na qual a visualidade do enredo, isto é, a confecção das alegorias e fantasias, é feita em sigilo. Com a sorte de ter uma rede de relacionamentos formada anterior à pesquisa, ainda que não fosse ampla, a agremiação Acadêmicos do Salgueiro foi escolhida enquanto recorte, e isso foi fundamental para que pudesse proceder as incursões em campo durante um breve, porém intenso período de tempo, e desvelar dimensões até então desconhecidas. As dificuldades e novas perspectivas que surgiram no decorrer desta vivência etnográfica são apresentadas na próxima seção.

1.2 O RECORTE DA PESQUISA: ACADÊMICOS DO SALGUEIRO

O Salgueiro é conhecido por suas inovações estruturais no carnaval carioca. Segundo a literatura do carnaval, a escola *tijucana*⁴ realizou o encontro entre o carnaval e a Escola de Belas Artes da UFRJ (EBA), e também foi responsável por incorporar ao desfile de carnaval os temas e elementos africanos, quando predominavam os temas nacionalistas. Essa reviravolta aconteceu em 1960, quando o artista plástico formado pela EBA Fernando Pamplona ingressou no Salgueiro para idealizar o enredo "Zumbi dos Palmares". Cavalcanti (1999) aponta o acontecimento como emblemático para a produção de uma temática negra, com um discurso negro empoderado - a história contada sob a experiência dos que foram conquistados - com a escola vestida de indumentárias negras, de representações africanas, segundo a autora. Ainda que o samba tivesse origem na cultura negra, em décadas anteriores as escolas tematizavam desfiles de cunho nacionalista por exigência do Estado Novo de Vargas, isto é, enredos relacionados à hegemonia branca; e para tanto, utilizavam indumentárias "brancas", que representava o poder (1999). Depois deste ano, a escola seguiu com os enredos de linha negra como "Chica da Silva", "Chico-Rei", "Bahia de Todos os Deuses", "Festa para um Rei Negro", "Pega no Ganzê" e tantos outros que dominariam as décadas seguintes, inclusive em outras agremiações (CAVALCANTI, 1999). Aqui a autora pontua uma mudança sociológica vitoriosa da época para o carnaval carioca, uma nova versão que "ênfatiza o conflito, valoriza a rebeldia, pensa em mediações e, finalmente, resolve a oposição na diferença cultural que integra. É a esse conjunto simbólico e específico que chamo de temática 'negra' " (idem, 1999, p. 39).

Além da "temática negra" a cultura simbólica e material negra é bastante forte no carnaval e aparece associada, principalmente, à religiosidade. Muitas expressões verbais de religiões afrodescendentes são cantadas nos samba-enredo e inseridas em elementos visuais da festividade e geram identificação com as comunidades. O Salgueiro, no ano de 2014, trouxe o tema "Gaia, a vida em nossas mãos". O termo "Gaia", na mitologia grega, designa a deusa terra. No enredo, a escola trabalha com quatro elementos naturais que têm significados místicos: terra, fogo, água e ar são evocados, para tratar da sustentabilidade. No entanto, apesar da referência grega e do tema sustentabilidade, elementos da cultura africana também são evocados, talvez com mais ênfase que outras referências, ao observarmos no samba-enredo:

⁴ O "gentílico" é devido à localização da quadra da escola de samba, no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro.

Salgueiro na sutileza dos teus versos/ Todo o encanto do universo/ E a divina criação mistérios da imensidão/ Gaia... terra viva... a riqueza/ Gira o mundo meu cenário/ Relicário de beleza/ **Templo sagrado de Olorum/ Salve a grandeza de Oxalá/ Guardiões da natureza/ É a magia dos Orixás/** (refrão) **Oxum Iemanjá Iansã Oxóssi Caçador Ossain Ogum caô meu pai Xangô/** Nas águas a felicidade... vermelho e branco é **axé/** Pra dar um banho de amor na humanidade/ Purificando o coração de quem tem fê/ Na chama da esperança/ O fogo pode transformar/ Clareia pra ver nascer um novo dia/ Bendito ar que se respira... e o vento a soprar/ E no avanço dessa tecnologia/ Ecoa a voz da academia/ É uma questão de querer aprender a cuidar/ E saber preservar/ (refrão) Meu samba vai tocar seu coração/ É um alerta ao mundo inteiro/ "A vida em nossas mãos"/ Buscando a solução... canta meu Salgueiro/ O bem que a gente planta/ Floresce nesse chão... canta Salgueiro (Acadêmicos do Salgueiro. Enredo: Gaia, a vida em nossas mãos, 2014, grifos nossos).

Na composição, os termos grifados são referências diretas às religiões afrodescendentes e valorizam as entidades em um refrão dedicado inteiramente a elas; remetendo à tradição do samba, problematizada mais adiante. No desfile, uma coreografia acompanhava o canto, segundo os gestos que simbolizavam cada entidade, e foi realizada em muitas alas, composições e mesmo pela rainha de bateria. A religiosidade, de que vamos tratar mais adiante, é representativa para a constituição do carnaval e até hoje ocupa um espaço relevante nas representações das escolas de samba.

O segundo fator mencionado acima e que justifica o recorte de pesquisa tem relação com a atual rainha de bateria do Salgueiro, Viviane Araújo. Nascida em Jacarepaguá, Zona Oeste do Rio de Janeiro, Araújo conseguiu "subverter a lógica das subcelebridades que querem aparecer" nas escolas de samba - nas palavras de uma repórter do jornal Ego que entrevistei durante o desfile de carnaval - já que ela está presente em muitos ensaios, e tem uma relação singular com a escola e com a comunidade. Por isto, é referência para muitos do Salgueiro - entre carnavalesco, ritmistas, passistas, diretoria - e de fora dela como a "Rainha das Rainhas". Isso se dá porque Viviane Araújo conquistou um espaço simbólico no mundo do samba que a localiza como referência enquanto rainha de bateria, assim como aconteceu com Luma de Oliveira, Luiza Brunet e Adriane Galisteu em outras épocas. Com um vasto currículo no mundo do samba, iniciado em 1995, Araújo já foi ganhadora dos prêmios Tamborim de Ouro - realizado pelo jornal O Dia segundo votação popular - como Musa da Avenida; de "Rainha das Rainhas", coroada na quadra da coirmã Viradouro em 2012; de "Melhor rainha de bateria" pela premiação Gato de Prata em 2013; no mesmo ano homenageada pelo tradicional bloco carnavalesco Cacique de Ramos como "Rainha das Rainhas"; coroada como "Melhor rainha de bateria dos 30 anos do Sambódromo" pelo site O Carnavalesco em 2014; entre outros prêmios - segundo coberturas do portal de notícias Ego e do jornal O Dia destas premiações.

Por esta atuação e pelo prestígio conquistado no carnaval carioca, Vivianne Araújo tem uma sólida reputação no meio carnavalesco, o que a levou a ser convidada a desfilar em outros contextos: como rainha de bateria na escola de samba paulista Mancha Verde; como destaque de chão no carnaval de San Luís, na Argentina; como madrinha de bateria na agremiação Consulado em Florianópolis; e como destaque de chão na escola de samba capixaba Boa Vista. Mesmo tendo realizado participações como modelo em concursos e revistas, programas televisivos e filmes, entre outras atividades, o carnaval foi um dos grandes responsáveis por dar visibilidade e reconhecimento no meio artístico brasileiro a Viviane Araújo. O destaque midiático conquistado por ela em função de sua atuação no carnaval foi determinante inclusive na conquista do prêmio de dois milhões de reais no *reality show A Fazenda*, no qual foi ganhadora com o apoio do Salgueiro.

Partindo deste breve panorama que constitui o objeto e o seu entorno, eu deveria proceder com a pesquisa de campo, a fim de descobrir outras perspectivas e dimensões simbólicas. As primeiras incursões em campo aconteceram em janeiro de 2014, período de preparativos para o carnaval que aconteceria em março. No primeiro dia fui ao barracão da escola na Cidade do Samba para conversar com o cicerone da escola que me introduziria na agremiação, apresentando-me aos potenciais informantes. Lá mesmo, sem que tivéssemos planejado, entre as alegorias que estavam sendo finalizadas por várias equipes, me deparei com o primeiro informante, Renato Lage, carnavalesco do Salgueiro, bastante referenciado na crônica carnavalesca e em estudos do carnaval. Após breve entrevista, em meio ao barulho de molde de ferragens e martelos, ele me levou para conhecer as alegorias que seriam apresentadas na avenida e, junto da obra, mostrou também os *croquis* do que havia projetado meses antes da execução. Nos dias que se seguiram me dirigi à quadra da escola, em outra localidade - no bairro Tijuca - onde acompanhei a movimentação e mais preparativos da agremiação para o carnaval que se aproximava. Participar dos ensaios e das reuniões de alguns dos setores, bem como o contato com o Departamento Cultural da escola, me permitiram apreender a dimensão empresarial da escola, que vende seu produto durante o ano todo. Por “produto” me refiro à experiência carnavalesca, vendida nos eventos, nas camisetas, nos bonés e outros artigos comercializados na quadra da escola; vendida também nas apresentações com o grupo-show da escola em pequenas e grandes festas, como o tradicional *réveillon* da praia Copacabana. Isto é, produtos derivados do desfile oficial e que permitem o consumo do carnaval durante todo o ano.

Nestas incursões, algumas entrevistas foram agendadas previamente, outras, no entanto, surgiram espontaneamente, por minha iniciativa ou dos próprios informantes que me

apresentavam amigos e conhecidos da escola que poderiam contribuir com a pesquisa. Graças ao cicerone de minha rede de relacionamento anterior à pesquisa, foi possível adentrar em uma complexa rede da agremiação e apreender algumas das questões que faziam emergir novas perspectivas da rainha de bateria.

No período, diante de uma outra rede de relacionamento, também do carnaval, pude entrar em contato com um grande empresário do carnaval carioca, Maurício Mattos. Ele é o idealizador do primeiro camarote privativo do desfile - ainda em 1976 - e criador da revista homônima, *Rio Samba & Carnaval (RSC)*⁵, que circula junto de uma outra publicação, a *Separata*⁶, em todo o Sambódromo nos dois dias de desfile oficial e no desfile das Campeãs. Entrevistar um ator social de fora de uma agremiação, mas participante do mundo do carnaval, foi essencial para apreensão da dimensão mercadológica do carnaval que congrega marketing promocional e informação cultural. E isto revelaria outras instâncias e dinâmicas as quais a rainha de bateria estaria inserida, não somente dentro de uma agremiação.

Num segundo momento, no mesmo ano, retornei à cidade para acompanhar o último ensaio da escola, o desfile de carnaval e a apuração das notas, quando é definida a campeã do carnaval carioca. Desta vez, alguns dos atores sociais já eram conhecidos, senão de entrevista, pelo menos de vista; e eu conseguia observá-los em interação no contexto do carnaval. No desfile, reconheci alguns deles e inclusive, fui cumprimentada pelo mestre de bateria Marcão, enquanto regia sua "orquestra". O ato simbolizou a materialização de novos laços sociais, ao menos de reconhecimento, formados a partir da ampliação de minha rede de relacionamentos, após as primeiras incursões em campo; e que seriam úteis na pesquisa. No dia da apuração me dirigi à quadra, onde muitos componentes da escola acompanhavam a divulgação das notas, no ano em que o Salgueiro era favorito ao título. Tamanha a aglomeração, alguns assistiam fora da quadra, na calçada, em televisões improvisadas, e equipes de rádio e de televisão, de lá davam notícias dessa movimentação em suas programações. Ainda que breve, a vivência etnográfica me permitiu avançar em problematizações de significados simbólicos e expressões culturais na comunidade. E destas incursões e do contato com informantes de diferentes origens sociais, emergiram novas perspectivas que não eram consideradas até então. Uma análise mais aprofundada das entrevistas e observações se estende nos capítulos a seguir.

⁵ No carnaval de 2014 a publicação teve tiragem auditada de 60.000 exemplares, segundo a própria revista. Com tradução para o inglês, a revista noticia assuntos relacionados ao mundo do samba e ao carnaval carioca.

⁶ A *Separata* é uma publicação com dimensões menores que a revista e é voltada a auxiliar no canto do público, e conhecimento das informações básicas de cada agremiação por meio dela.

Retomando a problemática da construção metodológica desta pesquisa, a observação de caráter participante, com a ajuda de um diário de campo, e as entrevistas em profundidade foram importantes na identificação de *tipos sociais* que colaboram ativamente para o resultado final do desfile - aqueles que, segundo Durkheim (1995) podem ser unidos em *espécies sociais* a partir de particularidades essenciais de modo que, nesta pesquisa, podemos agrupá-los segundo as funções desempenhadas no carnaval. Partindo deste princípio, no carnaval observamos grupos de elementos essenciais a cada uma das agremiações, com características próprias, e de desempenho ativo para o resultado final do desfile que será julgado. São eles: o carnavalesco que idealiza o enredo de uma escola de samba; os compositores que criam o samba-enredo; os coreógrafos da comissão de frente ou das alas; os ritmistas, responsáveis pela bateria; os puxadores, que dão voz ao samba-enredo; as baianas, que são mulheres que homenageiam as mães de santo, as tias que abrigavam os sambistas; a velha guarda, que representa a tradição da escola; os passistas, que têm grande atuação durante os ensaios na quadra e no desfile por "dizerem no pé" o samba; a porta-bandeira e o mestre-sala, os guardiões da bandeira de cada agremiação; as musas, sejam a rainha de bateria ou as que são destaques de chão, que recebem o crédito por "abrilhantar" a festa com sua sensualidade e beleza - inserida em padrões determinados já abordados anteriormente; e, por último, o público, que participa do espetáculo em diversas perspectivas, seja em diferentes níveis espaciais e de visão, seja segundo seu repertório sociocultural, entre outras divisões. São turistas nacionais e internacionais e grupos de todas as partes da cidade do Rio de Janeiro, setorizados no espaço físico e simbólico do desfile segundo sua capitalização e seu o repertório sociocultural; e situados entre as dimensões competitiva e de lazer da festividade.

A determinação dos tipos sociais aqui descritos brevemente revela o carnaval como um fenômeno de múltiplos significados e capaz de reunir indivíduos de mundos bastante distintos, como nos fala Mikhail Bakhtin (2008) ao refletir sobre o espírito da festa carnavalesca a partir da cultura popular no contexto da Idade Média e do Renascimento na Europa, através da literatura de François Rabelais. O estudo do filósofo russo nos interessa porque, ao transportar a atmosfera do riso popular medieval para o contexto da atualidade, é possível identificar no carnaval carioca atual algumas ocorrências estudadas por Bakhtin em seu livro *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (2008). Temos, por exemplo, o entendimento do espírito festivo carnavalesco, com as inversões de valores e moralidades, além das formas de sociabilidade específicas.

Bakhtin nos ajuda a entender o carnaval não de maneira objetiva ou sob razões práticas, mas como "forma primordial" (1895, p. 7) de sentido mais intenso e subjetivo da

sociedade; como fenômeno que está além da condição humana. O autor apresenta o carnaval, no contexto medieval, como "a segunda vida do povo", na qual os princípios de liberdade, igualdade e abundância prevalecem. A festa carnavalesca nos permite "uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; que pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida" (BAKHTIN, 2008, p. 4). Ou seja, diferente das moralidades e práticas cotidianas, vividas durante todo o ano, no período do carnaval o "povo" exerce um outro *ethos*, diverso e em consonância com os princípios da festividade. Ao incorporar tais perspectivas ao contexto do carnaval contemporâneo, a dimensão subjetiva da festividade, sua capacidade socializadora e de aglomerar indivíduos sob as leis da liberdade perpassam a construção de representações e de identidades.

Assim como as festividades que Bakhtin (2008) nos mostra serem formas primordiais dos seres humanos, sem explicações ou finalidades racionais, mas fruto dos ideais do povo, da segunda vida do povo; também os estilos de música são capazes de criar fortes laços de sociabilidade em comunidades (KEIL AND FELD, 1994. apud OOSTERBAAN, 2008, p. 85). Martijn Oosterbaan (2008) em seu artigo *Sound, Space and Charisma in a Favela in Rio de Janeiro* nos revela a importância de pensar o som, e aqui podemos dizer o samba, como um valioso instrumento de sociabilidade e de poder para que as relações sociais da comunidade e de fora dela sejam entendidas (2008, p. 85). Exemplo disto é a bateria do Salgueiro, composta por indivíduos dos mais diferentes grupos sociais, conforme revela um ritmista durante incursão em campo:

A bateria da escola de samba, hoje em dia, tem de tudo. O Marcão trata com todo mundo. É o pedreiro que toca o surdo, é o bandido que toca a caixa, é o policial ao lado dele que toca repique. Todo mundo está junto por um propósito. Por isto todo mundo fica surpreso com um mestre de bateria, por ele estar comandando todas essas pessoas de diferentes classes, trabalhos.

Assim como acontece na bateria, em toda a escola de samba está presente o propósito socializador do samba, capaz de subordinar as diferenças socioculturais - em um determinado espaço e por um breve período de tempo - em uma identidade, conferindo pertencimento ao conjunto. Deste modo, o período do carnaval e as associações carnavalescas, mais especificamente, compreendem o contato livre e familiar de diferentes grupos sociais, em condições cotidianas impensáveis: "[...] carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar" que Bakhtin (2008, p. 9) traz em seu trabalho. Neste sentido, a

rainha de bateria "de fora" da escola, se partilha momentos e vivências com os ritmistas durante o período do reinado, em ensaios e eventos da escola, além do desfile, partilha de uma identidade com a agremiação. As interações da rainha de bateria com a comunidade, importantes na legitimação e reconhecimento da mulher à frente da bateria, mesmo sendo parte de um grupo social distinto, são problematizadas mais adiante.

Também a problematização das dicotomias comunidade-favela e comunidade-escola são importantes para o entendimento da ideia de pertencimento a uma agremiação. No Salgueiro, por exemplo, é possível pertencer à comunidade Salgueirense - da escola - ainda que o indivíduo não resida no morro do Salgueiro ou no bairro da Tijuca, imediações da quadra da escola. Em contrapartida, para pertencer às comunidades do Rio de Janeiro, que, desde uma perspectiva regional, é como são denominadas as favelas, existe o pressuposto de localidade. Para tanto, problematizamos as dicotomias urbanas - entre as Zonas Norte e Sul e entre "morro" e "asfalto" - que emergem da formação geográfica do Rio de Janeiro e que delimitam, além de localidades espaciais, práticas culturais e hierarquias sociais. Por meio de apontamentos teóricos será possível compreender a aceitação da rainha de bateria do Salgueiro como parte e representante da comunidade, ainda que não tenha nascido ou morado no bairro da Tijuca ou no morro do Salgueiro.

Além de analisar os discursos sociais, apreendidos durante incursões em campo; esta pesquisa também se dedica a analisar os discursos midiáticos que, segundo Sovik (2009), nos revelam alguns apontamentos sociais, importantes para o entendimento do objeto investigado. Para tanto, são analisados os discursos de dois veículos de comunicação, o portal de notícias Ego e o jornal O Dia na versão online, que abrem editoriais ou "especiais" para a cobertura do carnaval, denominadas respectivamente "Carnaval" e "O Dia na Folia". O primeiro deles é parte do conglomerado de mídia das Organizações Globo e é direcionado à cobertura do cotidiano de anônimos ou indivíduos com algum destaque midiático. Antes mesmo do carnaval, o Ego se dirige aos ensaios nas quadras para acompanhar os detalhes daqueles considerados celebridades e que irão desfilar. Nesta cobertura, as rainhas, por terem, em sua maioria, algum destaque midiático, ocupam um espaço simbólico bastante significativo. O segundo veículo, o jornal O Dia, caracterizado enquanto "popular", voltado às camadas mais baixas, cobre assuntos relevantes no mundo do samba e também dedica um espaço significativo à rainha de bateria. Em ambas as coberturas, são expostos os conflitos e disputas pelo posto em diversas agremiações, e nos meses que antecedem a festividade são apresentados os perfis das mulheres que detêm o valioso cetro, suas rotinas, vestimentas de ensaio e fantasias, hábitos alimentares, exercícios físicos, além dos procedimentos estéticos e

cirúrgicos a que se submeteram. Com a diversidade das linhas editoriais é possível mapear alguns padrões das rainhas de bateria e perceber o inter cruzamento de identidades - de gênero, raça, e classe social.

Estudar rainhas de bateria requer, ainda, que recorramos aos estudos de gênero, uma vez que percebemos, na celebração carnavalesca e no próprio posto de rainha, a grande exposição e o destaque da sexualidade feminina como uma regra socialmente compartilhada por aqueles que aderem, transmitem e participam do desfile. Para tanto, esta pesquisa também adota a perspectiva dos estudos feministas, que surgiram a partir de movimentos sociais e adentraram no ambiente acadêmico, de modo que o feminismo, segundo Hall (1992), "arrombou a porta e, como um ladrão no meio da noite, interrompeu tudo o que se estava fazendo e virou a mesa dos estudos culturais" (apud CEVASCO, 2003, p. 102). A mudança brusca na direção tomada pelos estudos culturais foi consequência da chegada de novas demandas de pesquisa e dimensões que até então não eram consideradas. Com o conceito "o pessoal é político" - motor do movimento que propõe a investigação científica também em instituições mais íntimas - ou pessoais - dos indivíduos como a família, os estudos feministas trouxeram à luz as dimensões subjetivas e individuais, além das perspectivas de gênero e sexualidade para entendimento das relações de poder em uma sociedade (CEVASCO, 2003, p. 103).

Na terceira fase - ou onda - dos estudos feministas emerge a perspectiva de gênero. A partir dos estudos pós-estruturalistas de Foucault e Jacques Derrida, a concepção de identidades enquanto "naturezas biologicamente determinadas" (RAGO, 1998, p. 93) seria dissolvida em favor da perspectiva de subjetividades socialmente construídas; que resultavam nas relações de "micropoderes da vida cotidiana", naturalizadas pela sociedade (RAGO, 1998, p. 94). Ou seja, as hierarquias e relações de micropoderes do lar que acontecem de modo sutil, seriam decorrentes das subjetividades masculinas e femininas, estas construídas através dos discursos de várias instituições - a família, a igreja, o poder público, a mídia, a educação - e naturalizadas pelos indivíduos. Com isto, além do estudo das relações de poder e opressão da mulher, a perspectiva de gênero considera a diversidade de discursos e problematiza a construção das subjetividades masculinas e femininas (KOLLER; NAVAZ, 2006, p. 649).

Joan Scott (1995) problematiza a terminologia de gênero, que servia para delimitar um novo espaço de pesquisa (1995, p. 76), enquanto ao mesmo tempo "[...] um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder" (1995, p. 86). E por isto estão implicados quatro elementos que se inter-relacionam e que compõe a categoria gênero: os

símbolos culturalmente disponíveis; os conceitos normativos, que regem a interpretação dos símbolos; as concepções políticas das instituições e organizações sociais; e as identidades subjetivas (SCOTT, 1995, p. 87). Isto é, as relações sociais segundo as diferenças entre sexos devem ser entendidas a partir destes elementos, que se articulam estabelecendo relações de poder e organizam papéis sociais. Assim, as questões de gênero devem ser pensadas enquanto categorias relacionais, já que permitem perceber muitas das práticas culturais e hierarquias sociais cotidianas enquanto consequência das características sexuais dos indivíduos (SCOTT, 1896, apud KOLLER, 2006, p. 649).

À luz dos estudos feministas e da perspectiva de gênero é possível problematizar o posto de rainha de bateria enquanto categoria transpassada pelas relações de gênero. A determinação de papéis sociais no desfile, que implica a disposição espacial dos indivíduos, as funções desempenhadas na avenida e os modelos de fantasias, neste contexto, é decorrente das diferenças sexuais dos diferentes atores sociais. A rainha de bateria e os ritmistas são diferenciados por meio de fantasias, da marcha, e a partir das "técnicas do corpo" que cada um desempenha (MAUSS, 1935) - problematizadas mais adiante -, do lugar de desfile, e outras características que configuram as representações e, portanto, as identidades. Deste modo, permeadas pelas questões de gênero, as relações simbólicas e materiais entre a rainha de bateria e os ritmistas da agremiação serão aprofundadas no capítulo 5.

Retomando a síntese de Bakhtin (2008) do carnaval como a "inversão da vida social", que acontece somente até a quarta-feira de cinzas, é importante sublinhar que isso evoca ainda a questão da celebração do corpo e dos prazeres carnais. Transportada para este trabalho, a celebração do corpo tem uma significação muito específica e importante para o posto de rainha de bateria, visto que no período o corpo feminino ganha outras perspectivas. A superexposição do corpo feminino - um corpo socialmente construído - evidencia valores e regras socialmente compartilhadas do período, muitas vezes dissonantes dos valores morais - marcadamente patriarcais - que vigoram ao longo do ano na sociedade. O padrão de corpo, *malhado, bronzado e siliconado* - analisado mais profundamente no capítulo 5 deste trabalho - que pode ser claramente mapeado nos discursos midiáticos e na avenida, será entendido a partir de uma abordagem cultural, considerando seus significados simbólico e material. Para isso, vamos recorrer a Mirian Goldenberg (2007) e outros antropólogos que problematizam a cultura do corpo carioca.

2 CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIOCULTURAL DO CARNAVAL CARIOCA

Atualmente, o desfile das escolas de samba é parte importante do tripé carnavalesco da cidade do Rio de Janeiro, constituído também pelos blocos de rua e bailes de carnaval. Mas antes de analisar tais manifestações contemporâneas, cabe refletir sobre o carnaval carioca a partir de uma perspectiva histórica, já que o desfile das escolas de samba surgiu da mescla de elementos dos *entrudos*, *grandes sociedades*, *zé-pereiras*, *mascaradas*, *cordões*, *ranchos*, *corsos* e *blocos*, manifestações carnavalescas que aconteceram entre o fim do século XIX e início do século XX. E, por isto, vamos utilizar os estudos de Eneida (1987), notória na cena carnavalesca carioca, estudiosa e amante da festa. A partir da pesquisa *História do carnaval carioca*, e dialogando com a tradução do espírito carnavalesco de Bakhtin, retomamos os acontecimentos mais importantes para a formação histórica das escolas de samba. Nas próximas seções são exploradas as origens do samba, ligadas à religiosidade, e os conceitos da formação da identidade cultural do carioca e do perímetro urbano do Rio de Janeiro, determinantes para o entendimento da dimensão cultural do carnaval de hoje, no qual a rainha de bateria conquistou um espaço físico e simbólico de destaque.

As origens das festividades carnavalescas, segundo argumentam os autores Eneida (1987) e Bakhtin (2008), são imprecisas. Nos povos da Antiguidade, nas saturnais romanas, na Idade Média com a Igreja Católica, a bibliografia apresenta diferentes possíveis origens para a festa que, pagã ou religiosa, "[...] sempre existiu, na história da humanidade, um determinado momento escolhido pelos homens para expandir maior alegria, para rir, pular e cantar mais livremente" (ENEIDA, 1987, p. 15). As festividades pagãs, encontrada em vários países, sob as mais diferentes formas, e celebradas em um período específico, eram toleradas e regularizadas pela Igreja Católica (1987, p. 15). Conforme Bakhtin problematiza a partir do carnaval na Idade Média, o mesmo não designava um único fenômeno, com um único sentido, mas abarcava os numerosos folguedos, celebrados em diferentes datas e que compartilhavam muitas de suas características (2008). A partir desta unificação do termo, algumas festividades foram se transformando e perdendo sentido; tornando o carnaval um "[...] reservatório onde se guardavam as formas que não tinham mais existência própria" (2008, p. 191). A própria origem etimológica da palavra carnaval, que na verdade são muitas - "*carrum novalis*", "*caro-vale*", "*carnelevale*", "*carnelevamen*", segundo Eneida (1987) - vem das manifestações romanas para designar a festividade que acaba às vésperas da quarta-feira de cinzas e marca o início da quaresma - período de jejum dos prazeres da carne segundo a

Igreja Católica. Entre os séculos XIX e XX, no entanto, o carnaval europeu vai desaparecendo, permanecendo somente em algumas cidades do continente.

As primeiras festividades carnavalescas do Brasil, foram trazidas pelos colonizadores portugueses e imperaram no país por quase três séculos (ENEIDA, 1987). Os *entrudos*, como eram chamadas nas terras luso-portuguesas, eram guerras de "imundices". Ovos, farinha, lama, areia e outros ingredientes eram armas de batalha pelas ruas de Portugal e marcavam a festa de espírito "boçal, imundo, desordeiro e criminoso" (1987, p. 18). O estilo "brutal" e "porco" de que nos fala Eneida, era celebrado no Brasil com limões e laranjas cheios de "água cheirosa", aromatizada, e outros líquidos, e surpreendeu inclusive os estrangeiros que aqui desembarcaram como o pintor francês Jean-Baptiste Debret. O artista observou grupos de negros, mascarados, que imitavam seus senhores e reproduziu a manifestação em uma de suas obras:



Figura 4. "Cena de carnaval" (DEBRET, Jean Baptiste), 1822-23.

A partir daí Eneida observa que "uma das características do carnaval é dar aos escravos de qualquer época o direito de criticar e zombar de seus senhores" (1987, p. 20). Aqui cabe demarcar a inversão de valores oficiais, decorrência do espírito carnavalesco, que Bakhtin (2008) apresenta em sua pesquisa. Os escravos só poderiam "zombar" dos senhores segundo a "eliminação provisória" das relações de poder e hierarquias cotidianas que

acontecendo durante o período carnavalesco, e no qual era criada uma comunicação - de gestos e expressões - extraoficial, "inconcebível em situações normais" (BAKHTIN, 2008, p. 9).

A partir de 1904, no governo do prefeito Pereira Passos, medidas drásticas foram tomadas, já que notificações e proibições não surtiavam efeito. No entanto, a manifestação portuguesa seguiu seu curso próprio, desaparecendo lentamente, à medida que a cidade do Rio de Janeiro se modernizava.

Eneida aponta também os bailes mascarados carnavalescos, originados na Europa e imitados no Brasil. Estes, apoiados pela Câmara Municipal da cidade, foram primeiramente organizados no Hotel de Itália em 1840, e assim anunciados pelo jornal local: "Baile de máscaras como se usa na Europa por ocasião do carnaval" (1987, p. 29). Com o passar dos anos passaram a ser servidos ceia e vinho após o baile - de estilo de dança polca - e uma sociedade, a Constante Polca, passa a organizá-lo (idem). Já em 1846, outros teatros organizavam bailes mascarados. As famílias, como aponta Eneida "não se misturavam com o povo, mas para não perderem o espetáculo, iam, curiosas, ocupar os camarotes. Apenas viam de longe, e naturalmente com inveja, a 'plebe' que dançava, cantava e pulava" (1987, p. 31). Já em 1888 os bailes públicos se espalharam pela cidade, com orquestras e coros, e foram surgindo os clubes dançantes. Por influência do escritor José Alencar, surgiam os "bailes familiares", nos quais as "mocinhas de família" poderiam participar não somente como espectadoras (1987, p. 32), mas também cantando, dançando e brincando o carnaval. Já no fim do século XIX, os bailes de máscaras eram muitos e no ano de 1893 foram contabilizados noventa e três, cada uma com inúmeros atrativos para seus convidados: champanhe à vontade, concertos de piano e violino (1987, p. 33). Os bailes foram aperfeiçoados, com concursos de fantasias e outros estilos de dança que não somente a polca - mas também valsas, tangos, quadrilhas, *cake-walks*, maxixe, *charlestons*. Modernizados, hoje os bailes públicos acontecem nos subúrbios cariocas e em grandes hotéis da cidade, como o Copacabana Palace, e são ainda parte importante do tripé carnavalesco carioca.

A manifestação do *Zé-Pereira*, segundo Eneida aponta, foi inventada em 1846 num repente de José Nogueira. Conta-se que o sapateiro, numa segunda-feira de carnaval, "[...] resolveu de súbito com eles sair à rua e ao som de zabumbas e tambores alugados às pressas dar uma passeata pelas ruas da cidade. Sucesso inaudito" (FAZENDA, apud ENEIDA, 1987, p. 40). As estrondosas procissões de *bombos* - ou bumbos - e tambores pelas ruas cariocas, ruídos que Eneida define não como música, mas um batuque que "[...] proclama alegria, que conclama os foliões para os devaneios e as loucuras carnavalescas" não exigiam uma complexa elaboração de canções, trajes ou marchas para a festividade - a grande essência era

"alegrar as ruas"; e por isso, a figura gorda e barulhenta do Zé-Pereira representava "essencialmente o carnaval do pobre" (ENEIDA, 1987, p. 43). O bombo era conhecido em algumas localidades de Portugal como Zé-Pereira, no entanto, a manifestação foi ressignificada no Brasil. Extinto no início do século XX, deixou como legado as cuícas, os tamborins, os pandeiros e as frigideiras - os "acompanhantes dos blocos de 'sujos'" para as atuais manifestações carnavalescas (1987, p. 43).

As grandes sociedades, outra manifestação carnavalesca da cidade do Rio de Janeiro, foram originadas a partir das sociedades carnavalescas que realizavam os bailes mascarados nos clubes cariocas. A primeira delas, surgida em 1855 segundo bibliografia, foi o Congresso das Sumidades Carnavalescas. Seguindo o modelo Europeu de cortejo, os membros das sociedades - "pessoas de boa companhia", muitos escritores, entre eles, José Alencar - se reuniam com fantasias e máscaras para imitar os carnavais da Itália: "distribuindo flores, confete e intrigando os conhecidos e amigos" (ALENCAR, apud ENEIDA, p. 44). A corte brasileira e o povo assistiam ao cortejo (ou préstito, como era chamado), de trajes luxuosos, banda de música e carros. A manifestação que foi noticiada como marco do carnaval carioca, em 1855 e, segundo jornalistas, fazia frente aos carnavais italianos de Nice, Veneza e Roma (ENEIDA, 1987, p. 46). Além das Sumidades, outras associações surgiram, disputando entre si as "glórias do carnaval", e num movimento sucessivo de dissidências e novas formações ao longo de anos, foram definidas três grandes sociedades: Fenianos, Democráticos e Tenentes. Por consequência das características políticas dos associados - abolicionistas e republicanos, "amantes dos ideais da Revolução Francesa" - as grandes sociedades, antes da abolição, compravam escravos para alforriá-los, apresentando-os no cortejo para estimular o povo na luta abolicionista (1987, p. 55). Esta era uma atitude política e pública em defesa das liberdades democráticas e que proclamava os associados - através dos jornais da época - como "os heróis do carnaval" (1987, p. 57). Outras atitudes políticas e filantrópicas como a comemoração do fim da guerra do Paraguai, a coleta de donativos para vítimas do naufrágio de *Aquidaban*, do incêndio da Barca Terceira em 1895, entre outros que aponta Eneida. Anos mais tarde esta atuação filantrópica também seria parte da política das escolas de samba.

Já em seus próprios clubes, no ano de 1889, as grandes sociedades promoviam bailes com ceia e champanhe abundantes em salões decorados; e também realizavam os préstitos (desfiles) na "terça-feira gorda", o "verdadeiro dia da festa carnavalesca", por anteceder a quarta-feira de cinzas. A beleza dos carros alegóricos e os fogos de artifícios queimados durante os desfiles atraíam muita gente às ruas, janelas e portas das casas comerciais da região de cortejo, e gerava expectativas no público que acompanhava "noite adentro" as

manifestações (ENEIDA, 1987, p. 71). De vida longa, e considerada bela por Eneida, as grandes sociedades "deram início ao carnaval carioca" (1987, p. 68) por suas inovações - posteriormente retomadas pelas escolas de samba. Os enredos, que guiariam os desfiles segundo uma narrativa; os carros alegóricos, de ideias e de críticas, divididos e decorados segundo a história contada; os porta-estandartes (ou porta-bandeiras); as comissões de frente, são exemplos de herança das grandes sociedades às agremiações contemporâneas.

Surgidos em 1885, e com mais força no início do século XX, os *cordões* eram grupos de mascarados segundo os personagens da época - diabo, palhaço, velho, reis e rainhas, sargentos, baianas, índios, morcegos -, e conduzidos pelo apito de um comandante (ENEIDA, 1987, p. 101). Originados das congadas, os cordões traziam a percussão de cuícas, reco-reco, tamborins e outros instrumentos que, junto do canto, conduziam os foliões pelas ruas da cidade, ensaiados meses antes do cortejo carnavalesco. Os cordões tinham como grandes destaques os estandartes de cada associação, agora carregados por uma pessoa - e o personagem do "velho" que, com seu bailado "reumático", divertia a plateia. As bandeiras de cada organização, bordadas ou pintadas com materiais de primeira linha, eram descritas minuciosamente pelos jornais da época (1987, p. 105). O jornal Gazeta de Notícias era o maior aliado dos cordões, e organizava os concursos na tentativa de reviver os desfiles de rua (1987, p. 106). O Cordão da Bola Preta, fundado em 1918, após o desaparecimento dos antigos cordões - em 1911-, é regulamentado enquanto uma sociedade civil - clube - com o objetivo de manter a tradição dos cordões, que outrora deram lugar aos ranchos (ENEIDA, p. 108). Até os dias de hoje a organização existe, não com as características originais dos cordões, mas arrasta multidões na Avenida Rio Branco.

Os *ranchos* eram derivados dos chamados *pastoris* - manifestações baianas. Surgidos no início do século XX, se definiram enquanto "cordões mais civilizados [...] mais completos, pois já aparecia o elemento feminino" (ALMEIDA, apud ENEIDA, 1987, p. 113). Além deste elemento, haviam três mestres para a organização da percussão, do coro e da coreografia; comissão de frente, e a porta-estandarte, agora junto de um mestre-sala. As fantasias eram bastante luxuosas, com seda, lamê, plumas e nylon; e a percussão acrescentou violões e cavaquinhos, e instrumentos de sopro; e os enredos, num primeiro momento, eram marcadamente mitológicos (1987, p. 113). Junto desta manifestação, a entidade organizadora do concurso e maior incentivadora, o Jornal do Brasil - que chegou a enviar seus cronistas aos ensaios que começavam dois meses antes do cortejo (ENEIDA, p. 116) - defendeu num manifesto o auxílio governamental para os ranchos, já que eram "[...] sociedade carnavalesca como outra qualquer, com a diferença, apenas, que é pequena e composta de gente modesta,

de onde saem as mais arrojadas iniciativas carnavalescas" (Jornal do Brasil 1932, apud ENEIDA, 1987, p. 117). Com a oficialização do carnaval em 1932, a prefeitura reconheceu as manifestações carnavalescas e passou a subsidiar algumas delas, através do Departamento de Turismo da Prefeitura, no entanto, no caso dos ranchos, a quantia era pouca perto dos investimentos em fantasias e instrumentos, além dos impostos cobrados pela polícia para a organização dos ensaios (ENEIDA, 1987, p. 118).

O *curso* foi uma inovação do carnaval de 1907 e, de modo espontâneo, surgiu na Avenida Central, com aqueles que possuíam carro. Empolgados, os foliões subiam e desciam dos automóveis trocando serpentinas, confetes e jatos de lança perfume enquanto os carros transitavam pela avenida (ENEIDA, 1987, p. 124). A celebração foi incentivada pelo jornal Gazeta de Notícias que anunciava a batalha de confetes em suas edições. Em 1910 o curso foi noticiado pelo jornal Manchete como "a grande atração do carnaval" e ganhou aderência dos clubes carnavalescos. O cortejo passou a acontecer no "domingo gordo", já que na cidade não tinham tantos atrativos, e até 1930, foi febre entre os foliões que alugavam automóveis para participar da procissão. Eneida apresenta os motivos para o desaparecimento do curso, entre eles, o desgaste dos motores dos automóveis, o preço da gasolina, o crescimento da frota na cidade carioca e a descentralização do carnaval (1987, p. 127). A título de curiosidade, o curso foi reavivado em outra cidade brasileira, Teresina no Piauí e em 2014 foi considerado pelo Guinness Book o maior desfile de carros enfeitados do mundo, com 420 caminhões, e mais de 350 mil pessoas, segundo organizadores.

Os blocos, outra manifestação carnavalesca, foram licenciados pela polícia do Rio de Janeiro em 1889, no entanto, a diferenciação deste tipo de organização - se era bloco, rancho ou cordão - foi realizada pelos jornais (ENEIDA, 1987, p. 121). Eneida descreve os blocos essencialmente como:

[...] de moradores de uma rua, de amigos, de conhecidos, de gente que vai sozinha e adere a um outro mascarado, o número vai crescendo, os instrumentos vão surgindo, um cavaquinho ali, um violão acolá, algumas vezes uma flauta, pandeiro, reco-reco, e eis o bloco formado e atuando, lançando para os céus as canções das últimas músicas carnavalescas, enchendo o ar de melodias enquanto alguns dos componentes dançam e pulam (1987, p. 120).

Formados nos centros ou subúrbios, e com traços da espontaneidade do Zé-Pereira, muitos deles tinham estandartes, percussão e coro. Em 1933, formaram a Associação dos Blocos Carnavalescos, por iniciativa da Associação de Cronistas Carnavalescos que incentivava as manifestações e, nos jornais, organizavam a "Noite dos Blocos".

Atualmente, os blocos têm grande peso para o carnaval do Rio de Janeiro e atraem muitos turistas. Segundo levantamento da Riotur, em 2014 foram registrados 457 blocos que arrastaram uma multidão de cinco milhões de pessoas. No entanto, diferente dos blocos do século XX, hoje eles contam com trios elétricos para distribuir o som e podem ser tradicionais - com as marchinhas de carnaval - ou temáticos - como é o caso do bloco Sargento Pimenta que toca músicas dos Beatles em ritmo de carnaval.

E finalmente nascem as escolas de samba, ao mesclar elementos de todas as outras manifestações carnavalescas. A primeira delas era na verdade um bloco, "Deixa Falar" - do final da década de 1920 -, no bairro do Estácio. Segundo Cavalcanti (1995), a formação das agremiações foi um processo, mediante a incorporação dos elementos das outras festividades e da interação entre os diferentes grupos sociais (1995, p. 24). As agremiações retomaram a comissão de frente, as alegorias, mestre sala e porta-bandeira, os estandartes, os mestres da percussão; os instrumentos como cuíca, tamborim, pandeiros. E incorporaram o samba, elemento afro-brasileiro. A própria denominação *escola de samba*, segundo versão de Ismael Silva, sambista e criador da Estácio (escola de samba), conta que o bloco passou a se chamar *escola* pela proximidade com um centro de ensino, a Escola Normal (ENEIDA, 1987). As escolas seriam, então, o resultado do estilo musical samba e seu universo simbólico e social, a explosão demográfica dos subúrbios e a interação com outras camadas da sociedade (CAVALCANTI, 1995, p. 2). O universo do samba é problematizado nas seções a seguir. Por agora basta dizer que o contexto das escolas de samba foi responsável por reorganizar as distinções sociais que governavam as outras festividades - de grupos sociais e de localidades específicas (CAVALCANTI, 1995, p. 23).

Em 1932 foi realizado o primeiro desfile das escolas de samba, organizado pelo jornal Mundo Esportivo, na Praça Onze, "Uma África em miniatura", segundo Heitor dos Prazeres (CABRAL, 2011, p. 70). O idealizador, Mário Filho - que também deu nome ao estádio Maracanã, entre tantos outros feitos - imaginou um regulamento e promoveu o concurso. As escolas surgiram nos subúrbios cariocas, mais precisamente na Zona Norte do Rio - dicotomia urbana complexificada na próxima sessão -, no entanto, como aponta Eneida (1987), nos dias do desfile, as escolas "costumavam descer o morro" para brincar o carnaval na Praça Onze - zona central da cidade, acessível aos aglomerados urbanos e próxima às sedes dos ranchos e blocos. Com o reconhecimento das festividades pelo poder público em 1932 e subvenção, a prefeitura passou a exigir temas de cunho nacionalista, um meio de evitar manifestações políticas e reivindicações das classes suburbanas (QUEIROZ, 1999, p. 95). Neste contexto cabe retomar o que Hall (2003) problematiza sobre a cultura "popular". Entendida enquanto

campo de batalha, o autor argumenta que a cultura é o campo onde operam relações de poder, onde não é possível obter vitórias, mas onde são conquistados pontos estratégicos (1981, p. 255). Neste sentido, o Estado, ao determinar a temática dos enredos, conquista para si uma posição estratégica e podendo exercer um certo controle desta manifestação cultural.

Por outro lado, apesar de certo controle, as exaltações do país possibilitaram a aprovação pelas camadas altas das agremiações - processo que depois resultaria na transformação da festividade em elemento da *brasilidade*. Já nos anos 1940, a prefeitura permitiu o desfile das escolas nas avenidas centrais do Rio de Janeiro no domingo de carnaval, um dos dias nobres, abrindo as portas à ascensão da festividade. No entanto, conforme Queiroz (1999) e Cavalcanti (1995; 1999) assinalam, o progresso das escolas de samba veio mesmo com o crescimento do jogo do bicho, entre outros processos urbanos - os quais problematizamos nos próximos capítulos.

Diante de tamanho sucesso, a vida associativa das escolas de samba não ficou restrita ao período do carnaval, mas se estendia ao longo do ano com outras atividades, tornando-se "a primeira forma oficial de organização dos habitantes dos subúrbios pobres e constitui, para as camadas inferiores, uma réplica dos clubes esportivos e recreativos da alta e média burguesia [...]" (QUEIROZ, 1999, p. 95). Além disso, anos mais tarde, com a organização e profissionalização do carnaval, as agremiações também seriam fonte de emprego e renda para muitos de seus componentes.

2.1 A CIDADE DO RIO DE JANEIRO

A formação geográfica da cidade do Rio de Janeiro é emblemática para o entendimento do surgimento das escolas de samba, visto que a delimitação dos espaços urbanos, a partir de dinâmicas econômicas e sociais, acabou por determinar os grupos sociais e as consequentes práticas culturais de cada uma destas regiões.

A expansão demográfica do Rio de Janeiro, no fim do século XIX, decorrente da migração de soldados nordestinos após a Guerra de Canudos e trabalhadores rurais, convergiu para os morros e regiões de vales nas proximidades do centro da cidade da época - hoje os bairros de Vila Isabel e Tijuca. Esta região seria a Zona Norte do Rio, que Queiroz (1999) define como uma parte "[...] chafurdando nos mangues do fundo da baía, onde não penetram as brisas, onde reina, pesado, o abafado calor" (1999, p. 104). Os vales ao norte do centro, eram também onde se concentravam fábricas, por incentivo do governo e, ligados pelos bondes a partir de 1880, favoreceu a circulação dos trabalhadores pela cidade (GONTIJO,

2007, p. 47). Como aponta Cabral (2011), as camadas médias "mais modestas" se concentraram nos subúrbios, acompanhando a linha dos bondes; as camadas baixas se instalaram nos morros e cortiços.

Neste contexto temos o morro do Salgueiro, na Tijuca. Ocupado por imigrantes e escravos de muitas regiões do Brasil - principalmente do interior do Rio de Janeiro, de Minas Gerais, do nordeste, segundo o site da agremiação, o morro recebeu o nome de Salgueiro devido ao português Domingos Salgueiro (tataravô de Bianca Salgueiro, conforme mencionamos antes), que alugava cerca de trinta barracos aos novos moradores da localidade. A diversidade dos habitantes e de suas heranças culturais refletiu na formação sociocultural do morro: com as benzedeadas, a formação dos terreiros de umbanda, os espaços recreativos onde se realizavam bailes - o *Grêmio Recreativo Cultivista Dominó*, o *Grêmio Recreativo Sport Club Azul e Branco* e o *Cabaré do Calça Larga* -, as tendinhas que vendiam mantimentos e acabaram se transformando em centros de discussão sobre futebol e composição de sambas; e também as manifestações folclóricas de cada região:

Carimbó, Folia de Reis, Calango, Jongo e Samba de Roda eram cantados e dançados em datas folclóricas dos imigrantes e passaram a ser apreciados também nas festas do morro, fossem da cumeeira, casamentos ou aniversários, sempre acompanhados de cozidos, mocotós, peixadas e feijoadas (Disponível em: <http://www.salgueiro.com.br/historia-do-morro/>).

Todas estas festividades formaram o arcabouço cultural do morro e, em meio a esta diversidade, surgiram também as manifestações carnavalescas como blocos e as escolas de samba. Tais manifestações folclóricas que chegaram ao Rio de Janeiro seriam também importantes para o surgimento do samba, estilo musical que misturava muitas destas características. O nascimento do samba e sua relação com as escolas será problematizada na próxima seção.

Mediante a formação da Zona Norte, as camadas altas da sociedade carioca buscavam redutos mais distantes das vilas de trabalhadores, em regiões mais arejadas e onde soprava a brisa do mar. Surgia o "mito de Copacabana", cartão postal da cidade, criado mediante a introdução de um novo hábito no cotidiano das camadas altas da sociedade carioca, o banho de mar - segundo o que acontecia na Europa a partir de 1750 (GONTIJO, 2007, p. 48). Também outros bairros da elite carioca, aqui dispostos sequencialmente segundo a formação histórico-geográfica: Ipanema, Leblon, São Conrado e Barra da Tijuca; foram formados cada vez mais distantes da Zona Norte. E Copacabana, feita de novas e pequenas burguesias, representa simbolicamente, bem como os demais bairros, "a mobilidade social possível" (2007, p. 48). O contexto cultural do Rio de Janeiro, como coloca Velho (1989), faz com que

exista uma "[...] identificação entre local de residência e prestígio social de tal forma acentuada que a simples mudança de bairro possa ser interpretada como ascensão social, mesmo não havendo alterações na ocupação ou na renda das pessoas em pauta" (1989, p. 89). Ou seja, os bairros localizam simbolicamente seus habitantes em escalas sociais e organizam as práticas culturais apesar de, muitas vezes, a condição econômica dos indivíduos não ser tão diversa. E neste sentido, a Tijuca, em grande parte constituída pelas camadas médias urbanas, como coloca Velho, é exemplo desta dicotomia - baseada muito mais em estilos de vida e não em nível de renda. Segundo informantes relataram durante minhas incursões em campo na Tijuca, o bairro configura a parte central, região nobre em relação aos bairros vizinhos; e em relação a Zona Sul, o bairro é subúrbio. Isto é, tais dicotomias são relacionais e em épocas mais recentes de especulação imobiliária da cidade do Rio de Janeiro estão associadas, muitas vezes, a estigmas sociais que marginalizam seus habitantes muito embora não exista uma grande diferença a nível de renda entre eles.

Assim temos a Zona Norte enquanto reduto da massa de trabalhadores do Rio de Janeiro, onde "o limite entre favelas e bairros é, às vezes, inexistente e precário" e "onde o lazer gira em torno das escolas de samba e dos bailes *funk*" (GONTIJO 2007, p. 50). E por sua formação sociocultural, também onde as etnias se misturam, onde se concentram negros e mulatos, e ainda descendentes de imigrantes europeus, asiáticos e do Oriente Médio (QUEIROZ, 1999, p.91). Região que Queiroz descreve ironicamente como "[...] refúgio dos jogos clandestinos e do crime, depósito de vagabundos e malandros, é o hábitat e o campo de ação da 'sociedade perigosa'" a partir dos estudos do autor Chevalier sobre Paris (1999, p. 106). E do outro lado a Zona Sul, onde vivem as camadas médias urbanas e onde estão concentrados boa parte dos pontos turísticos da cidade. É ainda o que Queiroz analisa como "[...] a sede das práticas européias [sic] elegantes e refinadas de que se orgulham as camadas superiores", e ainda "[...] a sede do progresso econômico, da vida política, das atividades culturais, do conforto cotidiano, da segurança de famílias protegidas pela polícia [...] campo de ação da 'sociedade ordeira'" (QUEIROZ, 1999, p. 106). Além destas dicotomias, a cidade ainda abriga os subúrbios Baixada Fluminense e a Zona Oeste, delimitações espaciais mais novas mas que também atuam dentro desta escala social.

Com isto é possível localizar as origens da cultura "popular" - as escolas de samba e o funk, por exemplo - que Hall (2003) problematiza em citação mencionada anteriormente. O "princípio estruturador" que atua na definição do que é popular ou não, isto é, as tensões e conflitos, as forças e relações que permeiam as manifestações culturais e as definem como parte do domínio "popular" ou dominante (HALL, 2003, p. 257) também é permeado pelas

localizações espaciais. O carnaval, por sua origem histórica e sociocultural - predominantemente na Zona Norte -, seria a expressão do subúrbio, cada um representado por sua escola de samba - que leva o nome das comunidades de sua sede (QUEIROZ, 1999, p. 112). Isto é, as zonas também atuam na definição do desfile de carnaval enquanto uma manifestação de raiz popular e faz com que muitas vezes seja referenciado como "a maior festa popular", ainda que hoje o "popular" tenha sua participação transformada e disputa espaço com outras frentes de poder - como vamos tratar mais adiante.

Também nesta dicotomia espacial que estrutura e classifica simbolicamente seus habitantes em uma escala social - segundo uma dialética constitutiva na qual o significado cultural de uma zona depende das dimensões simbólicas de zonas opostas - no Rio de Janeiro existe também a distinção entre "morro" e "asfalto". Os morros ou favelas - também chamados de comunidades -, para os quais convergiram as camadas mais baixas no período de explosão demográfica do Rio de Janeiro; são caracterizados pela precariedade de infraestrutura e representados na mídia como *locus* da violência e de consumo e distribuição de drogas - de onde emana o crime organizado. O asfalto, que simboliza as demais localidades a nível do mar, com uma maior infraestrutura e menores índices de criminalidade. Isto é, semelhante à dicotomia entre-zonas, estas distinções geográficas também são responsáveis por situar em uma escala cultural, seus habitantes e os consequentes modos de vida e identidades.

Neste contexto, a inauguração do Sambódromo - que culminou transformações carnavalescas dos anos anteriores - é emblemática, visto que se estabeleceu na região central do Rio de Janeiro, mais precisamente no bairro do Estácio, onde surgiram os primeiros sambistas. Cavalcanti (1995) aponta que, mesmo as escolas estando localizadas predominantemente nos bairros periféricos - como a Zona Norte e Baixada Fluminense - o local de desfile designava um significado simbólico, visto que permitia transparecer as manifestações e torná-las admiráveis por toda a cidade (1995, p. 30). Ao transportarmos Bakhtin (2008) e a tradução do espírito carnavalesco para este contexto, é possível observar que no carnaval acontece uma alteração destas dicotomias socioculturais e geográficas, e que permeia as relações sociais:

A festa marcava de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas. Por um breve lapso de tempo, a vida saía de seus trilhos habituais, legalizados e consagrados, e penetrava no domínio da liberdade utópica. O caráter efêmero dessa liberdade apenas intensificava a sensação fantástica e o radicalismo utópico das imagens geradas nesse clima particular (2008, p. 77).

A liberdade, valor central da festividade, permite abstrair, ainda que por um breve período de tempo, as hierarquias sociais, naturalizadas também por meio das dicotomias socioculturais e geográficas, e promove um ideal de "contato livre e familiar" dos habitantes em "condições impensadas". As desigualdades socioculturais entre de indivíduos do "morro" - estigmatizados muitas vezes como criminosos e violentos, sem acesso à educação - e do "asfalto"; entre negros e brancos; entre baixas camadas e as camadas médias urbanas; entre periféricos e centrais; são transformadas por um breve período de tempo. O carnaval é, então, esta "sensação fantástica" deste contato, entre "morro" e "asfalto", entre Zona Norte e Zona Sul, de diferentes grupos sociais.

2.2 SAMBA E IDENTIDADE

Nesta seção problematizamos a ascensão das escolas de samba, organizações com origem nos subúrbios do Rio de Janeiro e que, por meio da construção de representações, figuram hoje como um dos expoentes de identidade regional e nacional. Para tanto, recorremos a outra origem histórica e sociocultural da festividade - além da explosão demográfica dos subúrbios e da mescla de elementos dos demais folguedos populares: o samba. Estilo musical que também é parte de uma identidade nacional, surgiu para dar ritmo ao carnaval das camadas "populares" e foi popularizado entre as camadas médias urbanas por meio do rádio - novidade no Brasil na década de 1920. Este fenômeno de surgimento e formação de imagens identitárias do samba é bastante complexo e seria campo largo e extenso de uma pesquisa a parte. Aqui, problematizamos os caminhos do samba que conduziu as agremiações ao posto de expoentes do carnaval carioca e também parte da identidade nacional, e ainda uma identidade carioca global.

No período que sucedeu a abolição da escravatura a cultura negra era reprimida pela polícia da cidade, especialmente as manifestações religiosas afro-brasileiras. Aos poucos, com a legalização das casas de macumba por políticos do Rio de Janeiro, a perseguição foi amenizada (CABRAL 2011, p. 25). O samba surgiu nestes espaços, com as brechas da lei, já que os oficiais não sabiam diferenciar os estilos, entre samba e músicas religiosas. Neste contexto, Sérgio Cabral (2011) destaca a casa de Tia Ciata⁷, perto da Praça Onze - para onde

⁷ Hilária Batista de Almeida, a tia Ciata, nasceu em 1854. Aos 22 anos mudou-se para o Rio de Janeiro, no movimento que ficou conhecido como diáspora baiana no fim do século XIX e início do século XX. Como ela, outras tias vindas da Bahia, foram importantes para o surgimento do samba. Eram líderes de manifestações religiosas afrodescendentes e em suas casas reuniam músicos e compositores em celebrações, com comida,

convergiavam as manifestações carnavalescas "populares" -, como berço de nascimento do samba; pois na localidade se reuniam músicos e compositores que tocavam instrumentos e trabalhadores do porto (2011, p. 31). Também na casa de Tia Ciata, onde se tocava choro, sambas e praticava o candomblé, nasceu o primeiro samba gravado, "Pelo Telefone" (2011, p. 31). Cabral constata tamanha a repercussão de "Pelo Telefone" devido à quantidade de notícias publicadas nos jornais da época; e também pela liderança que o estilo musical passou a assumir no carnaval, ainda que outros estilos também tivessem seus espaços. A repercussão refletiu também nas poucas gravadoras de discos da época no Brasil, que passaram a usar a palavra samba em discos que nada tinham a ver com este estilo musical, com o intuito de aumentar as vendas (2011, p. 32).

O samba, que nascera em torno de Tia Ciata, seria transformado por um grupo de jovens compositores do bairro da Estácio, que alegariam não ser apropriado para o jeito de andar e brincar o carnaval (2011, p. 33). Agora o samba teria um andamento mais sincopado, para favorecer a marcha de um cortejo e a dança do carnaval. Interessados na criação de um bloco carnavalesco que cantasse suas músicas, os jovens criaram o "Deixa Falar" e chamaram escola de samba, pois se consideravam professores deste novo tipo de samba. A novidade da Estácio se espalhou pelo subúrbio da cidade, originando outras escolas. Cabral pontua que este novo samba dos jovens da Estácio penetrou rapidamente nos jornais e nos domínios dos discos e rádios que tinham acabado de chegar ao Brasil. Isto posteriormente possibilitou a aceitação das escolas de samba.

As escolas de samba, apesar de localizadas nos subúrbios e compostas da mistura de elementos afro-brasileiros e europeus, não se encapsularam em seu nicho, mas ao contrário, saíram à cidade no período do carnaval para mostrar o que era produzido no morro. Isto é, "O carnaval desentocaiou o samba dos morros. A Praça Onze começou a assistir àquilo que até então vivia escondido em recessos ignorados. O negro e o mestiço renderam-se às homenagens que lhes foram prestadas" (RAMOS, apud ENEIDA, 1987, p. 98). Segundo Queiroz (1999), a ascensão do carnaval, mediado pela popularização do samba, significaria, uma certa vitória dos grupos suburbanos nos espaços antes reservados às camadas superiores; talvez a primeira vitória dos favelados e suburbanos da Zona Norte e regiões mais pobres, mediante a organização e controle de seus componentes. Ou seja, sob este ponto de vista, "O espetáculo cintilante do Carnaval das escolas de samba desmente formalmente as acusações

dança e música. Para mais informações consultar o livro *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, de Roberto Moura (1983).

de desordem natural e de desregramento atiradas contra as populações dos subúrbios" (QUEIROZ, 1999, p. 107).

Após este breve histórico de surgimento do samba, prosseguimos na problematização em torno da formação da identidade nacional, da qual a festividade é peça importante. Para tanto, retomamos Hall (2006) em *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. O autor argumenta sobre os processos de identificação na modernidade, quando a globalização fragmenta os sujeitos em múltiplas identidades. A partir da perspectiva de "aldeia global", com o encurtamento das distâncias e do tempo, os indivíduos têm os processos de identificação deslocados, ou seja, podem se identificar com experiências e modos de vida de várias partes do mundo. No entanto, na contramão desta globalização, as identidades nacionais são ainda fontes de identificação e comumente referidas enquanto elemento essencial dos indivíduos de um mesmo país (HALL, 2006).

As identidades nacionais podem ser consideradas "sistemas de representação cultural" que articulam discursos, símbolos e representações em favor de reunir sob um mesmo "teto político" as diferenças culturais e étnicas dos indivíduos de um espaço territorial comum (HALL, 2006, p. 49). Isto é, elas capturam imagens, discursos e símbolos, que servem aos interesses de determinados contextos, regiões e grupos sociais e generalizam enquanto imagens identitárias da nação, muito embora existam diversidades étnicas e culturais, que são ignoradas e silenciadas em favor de uma uniformidade. Neste contexto, é possível pensar o carnaval, o samba e a cidade do Rio de Janeiro, como imagens identitárias bastante populares e representantes de uma *brasilidade*, isto é, que caracterizam um certo jeito de ser brasileiro, ainda que estas escolhas não contemplem a pluralidade de representações culturais brasileiras. Esta "seleção" é feita mediante cinco recursos descritos por Hall (2006): a *narrativa da nação*; a *ênfase na continuidade, na tradição e na intemporalidade*; a *invenção da tradição*; o *mito fundacional*; e as concepções de um *povo autêntico*. Constituem o arcabouço cultural que embasam os discursos e as representações de uma nação e, por este motivo, são também chamadas de "comunidades imaginadas" (ANDERSON, apud HALL, 2006, p. 51).

O primeiro dos recursos, a *narrativa da nação*, na qual os elementos, histórias e rituais "*representam as experiências partilhadas*", fazem uma ponte entre o passado e o futuro que deverá ser perpetuado através das tradições (2006, p. 52). Se remontarmos à pesquisa de Queiroz (1999), a tentativa de delimitação de uma identidade nacional aconteceu no início do século XX e suscitou discussões no meio intelectual. A autora aponta como determinante a atividade dos jovens escritores e pesquisadores da década de 1930 na definição do carnaval popular - no qual se incluíam as escolas de samba - como produto nacional. Estes afirmavam

que "[...] o traço distintivo mais importante da civilização do país [o Brasil] residia justamente na mistura de elementos heterogêneos e de origem muito diversa que compunham a esta" (QUEIROZ, 1999, p. 169). Segundo a autora, os intelectuais buscavam a autenticidade das manifestações culturais que misturassem elementos aborígene, europeus e africanos; isto definiria o "caráter essencial" da nação, poderiam ser considerados "autenticamente brasileiros" (idem). Neste sentido, o carnaval "popular", concebido a partir da mistura de elementos da cultura europeia e afro-brasileira - com elementos das grandes sociedades e o samba -, constituiu importante fonte de diferenciação da cultura brasileira. A ele foi garantida a qualificação da manifestação enquanto produto nacional.

Este traço distintivo da heterogeneidade e diversidade do carnaval "popular", no qual destacamos as escolas de samba, por congregar elementos europeus e afro-brasileiro, garantiria também a *ênfase na continuidade, na tradição e na intemporalidade*. Fruto das trocas e negociações de diferentes culturas, o carnaval "popular" no Brasil "[...] constituíam não apenas a sua originalidade, como também e principalmente sua riqueza étnica e cultural" (QUEIROZ, 1999, p. 169). Neste sentido, a manifestação foi tomada enquanto uma tradicional festa brasileira a partir do início do século XX, como aponta Queiroz (1999), mediante os traços que evocavam uma autenticidade.

O carnaval seria ainda um recurso estratégico para o que Hall (2006) propõe, inspirado em Hobsbawm e Ranger, como *invenção da tradição*. Por meio da repetição das práticas simbólicas do carnaval "popular", este agora seria parte de uma tradição brasileira, construída. O *mito fundacional* e as *concepções de um povo autêntico* também seriam recursos utilizados para referir o carnaval e o samba como elementos de resistência e vitória dos negros descendentes de escravos no Brasil. O histórico de formação das escolas de samba, nos subúrbios, onde os habitantes eram de maioria negra, faz com que até os dias de hoje o carnaval seja referido como um espetáculo "popular"; ainda que o popular tenha sua participação transformada pelas dinâmicas mercantis dos desfiles.

Com isto, é importante destacar que a construção deste mito carnavalesco no Brasil em parte é responsabilidade da imprensa, conforme aponta o sociólogo Bruno Filippo (2011). Ele atribui ainda à imprensa, no momento do nascimento das escolas de samba e declínio dos ranchos e grandes sociedades, o papel de mediação cultural entre "morro" e "asfalto", já que apresentava os sambistas à elite carioca. E isto depois seria refletido na adesão das camadas médias urbanas aos desfiles. O desenvolvimento do rádio também foi importante para a difusão do estilo musical e da construção de uma identidade brasileira que até hoje valoriza o samba e o carnaval. Segundo Filippo:

Foi esta indústria cultural que, promovendo a difusão da música de carnaval, de cantores populares e da estética do carnaval, propiciou a construção ideológica segundo a qual o Brasil, mesmo com suas dimensões continentais e com sua diversidade cultural, é entendido como o país do samba e do carnaval (FILIPPO, apud RSC, 02/2011, p. 146).

Através da aderência ao samba pelas camadas médias urbanas o carnaval popular ganhou espaço na sociedade (1999, p. 171); e o caráter "autêntico", determinado por uma elite brasileira, permitiu a manifestação ser reconhecida como parte de uma *brasilidade*. Neste sentido, é importante destacar o carnaval também enquanto um fenômeno midiático.

As nações enquanto "dispositivos discursivos" orientam os indivíduos em suas ações cotidianas na tentativa de representar práticas culturais congruentes - apesar das muitas diferenças internas (HALL, 2006, p. 62). Para tanto, algumas práticas culturais são preteridas em favor de outras que "melhor representam" uma localidade para fora dela, seja regional, nacional e internacional. E neste contexto emerge o questionamento do carnaval carioca enquanto um dos expoentes da cultura nacional, junto de outras manifestações como o futebol, ainda que muitos brasileiros de diferentes regiões e mesmo da cidade do Rio de Janeiro não se identifiquem com tais manifestações.

Isto está relacionado também à posição histórica de centralidade do Rio de Janeiro enquanto principal irradiador de práticas culturais para o Brasil e o mundo, mesmo antes de se tornar Distrito Federal do Brasil, como aponta Gontijo (2007). Tudo o que passava na cidade era transformado em símbolos da *brasilidade*, extrapolando as fronteiras regionais e atuando na formação de uma identidade nacional (2007, p. 42). O autor pontua que isto acontece mediante uma "sutil ideologia da *carioquice*" - isto é, da popularização de práticas socioculturais cariocas que atuam na formação de representações - que é perpetuada por muitos intelectuais e até cientistas sociais:

É como se o Rio de Janeiro fosse o espelho do Brasil, e não o contrário; como se a feijoada, o carnaval das escolas de samba, o futebol, a mulata e o chope bem-tirado fossem atributos que transcendem naturalmente o aspecto puramente carioca, tornando-se símbolos da própria brasilidade, divulgados e exportados infinitamente como a essência da ontologia cultural brasileira (GONTIJO, 2007, p. 74)

Isto é, os elementos que compõem a identidade nacional, muitas vezes, poderiam ser generalizados, no entanto, são referidos enquanto cariocas, pela maneira como são apropriados e experimentados na realidade do Rio de Janeiro (GONTIJO, 2007, p. 75). No entanto, com o "sujeito fragmentado" que Hall (2006) problematiza, produto da globalização, o Rio de Janeiro passa a figurar ao lado de outros centros urbanos brasileiros centros difusores de "imagens identitárias" (2007, p. 43). Portanto, além destes elementos "aleatórios"

configurarem uma imagem identitária regional, e mesmo como parte da identidade nacional - esta diversa, segundo a localidade dos produtos culturais brasileiros - compõe o que o autor assinala como *identidade carioca global*. Ainda que as identidades não estejam limitadas a territórios geográficos, os centros urbanos configuram, segundo Gontijo (2007), "lugar de identificações múltiplas, de redes diversificadas, de anonimato e de ausência de interconhecimentos" (2007, p. 44), e isto significa pensar o Rio de Janeiro como uma aldeia global, com identidades próprias.

Pensar as rainhas de bateria neste contexto é também problematizar identidade. A mulher que ocupa a posição é, muitas vezes, oriunda das camadas médias urbanas - moradora da Zona Sul, branca e loira. Ela, escolhida muitas vezes por seu destaque midiático, reivindica legitimidade à frente de um setor importante da escola, que carrega o peso simbólico da tradição do samba, que evoca uma ancestralidade negra. Os ritmistas, por sua vez, são em sua maioria, moradores da Zona norte, mais especificamente no morro. Estas diferenças pressupõem conflito e negociação dos diferentes grupos sociais e fazem emergir complexidades que nos guiarão no debate a cerca da rainha de bateria.

3 O CARNAVAL COMO INDÚSTRIA

Neste capítulo problematizamos o carnaval enquanto um produto cultural que conta com dinâmicas industriais. Mediante o reconhecimento do potencial turístico e econômico do carnaval pela a cidade do Rio de Janeiro, simbolizados na construção do Sambódromo, emergiu uma dinâmica comercial em torno da festa, com diferentes frentes de poder disputando espaço simbólico. Com isto o desfile de carnaval foi caminhando para a definição de um padrão hegemônico, que pudesse ser comercializado. E as escolas de samba tiveram de se estruturar sob uma perspectiva empresarial, de modo a gerir os recursos financeiros e humanos que seriam essenciais na execução de um espetáculo multimilionário. Em vista de uma maior profissionalização do carnaval, Maurício Mattos comentou durante entrevista, quando perguntado sobre o futuro do carnaval:

As escolas, através de entidades, estão sempre com intenção de crescer e o carnaval de avenida pode aprimorar mais. Antigamente o carnaval não era tão organizado, atrasava muito, a televisão não gostava. Hoje tem um comportamento e disciplina que se não tiver não chega lá. Elas podem melhorar em criatividade, você pensa, fazer um samba é uma questão de tradição. Fazer uma alegoria é completamente diferente, então vamos estabelecer os parâmetros e inovar.

Na visão de Maurício Mattos, com as novas demandas que surgiram desta comercialização do carnaval como, por exemplo, a transmissão televisiva, o espetáculo carnavalesco passou por muitas transformações e reorganizações. Segundo Cavalcanti (1999), o carnaval, por sua oposição à quaresma em um ciclo que se repete todos os anos, permite a conservação de uma tradição do povo brasileiro e, para tanto, a festividade também se direciona ao futuro. Deste modo, a perpetuação da manifestação é dada pela combinação de inovações - das alegorias, das fantasias e outros elementos visuais, coreográficos e sonoros - e de tradição, esta garantida pelo estilo musical, o samba.

Cavalcanti assinala as dimensões constitutivas do carnaval carioca, de "[...] ordem e marginalidade, solenidade e espontaneidade, repetição e inovação, samba e visual" (1999, p.74) afirmando que elas possibilitaram o crescimento e continuidade do carnaval das escolas de samba. Segundo a autora, a inovação deve estar de acordo com precedentes que não permitam a descaracterização do desfile, e deve ser absorvida por outras agremiações. Isto é, estas oposições são as fontes que alimentam a prosperidade dos desfiles, ainda que hoje o cortejo tenha formato "cristalizado", segundo Cavalcanti (1999). A autora argumenta que devido a comercialização o carnaval, isto é, da estruturação dos processos que o compõem, a festividade tornou-se em alguma medida prisioneira do próprio sucesso (1999, p. 76).

Sob esta perspectiva, a rainha de bateria, que surgiu como uma novidade em 1985, na agremiação Mocidade Independente de Padre Miguel e foi absorvida por outras agremiações ao longo dos anos, de modo irregular em cada uma delas. A posição acabou tornando-se parte desta estrutura comercial cristalizada do carnaval carioca e hoje figura como um dos elementos que caracterizam o desfile enquanto parte de um padrão hegemônico. Os fatores que culminaram nesta transformação do carnaval foram muitos e a rainha de bateria surge no emaranhado destas mudanças que deram nova perspectiva ao carnaval, agora em escala industrial. Neste sentido, cabe problematizar as instâncias que passaram a festividade e que interpelam a rainha de bateria.

3.1 A INAUGURAÇÃO DA PASSARELA DO SAMBA

Segundo Cavalcanti (1995), o subsídio da prefeitura após reconhecimento das festividades carnavalescas pela prefeitura, desde 1932, era destinado praticamente à montagem e desmontagem de arquibancadas de madeira e não sobrava quase nada para as escolas de samba (1995, p. 27). Com isto, Hiram Araújo em matéria para a revista Rio Samba & Carnaval (ed. 03/2014) argumenta que a Passarela do Samba surgiu por iniciativa de Darcy Ribeiro que convenceu o governador Leonel Brizola a criar um espaço para as agremiações. Oscar Niemeyer, consagrado com a construção de Brasília, foi escolhido como arquiteto idealizador. O projeto de concreto pré-moldado foi executado apenas quatro meses antes da inauguração, em 1984. A Passarela do Samba Darcy Ribeiro, mais conhecida como Sambódromo foi construída na rua Marquês de Sapucaí e era uma grande aspiração dos sambistas, como aponta Eneida (1987).

Em ano comemorativo dos trinta anos da passarela, o jornal O Globo coloca que o Rio de Janeiro "ganhou um equipamento que encerrou a migração histórica do desfile e abriu espaço para o espetáculo gigante e milionário de hoje"⁸. A notícia retrata o processo de transformação da manifestação que acontecia nas ruas como resultado do reconhecimento do evento enquanto potencial turístico e econômico para a cidade, a partir da construção do Sambódromo. Neste sentido, o "equipamento" possibilitou a distribuição do produto por frentes de poder hegemônicas - como o próprio jornal O Globo - a partir de um local fixo, rígido e que simbolizava, em certa medida, uma maior organização.

A migração histórica que o veículo nos diz era a mudança constante dos locais de

⁸ O Globo. Carnaval 2014, 30 anos do Sambódromo. Rio de Janeiro, caderno especial, p. 1, 23/02/2014.

desfile, que já aconteceram ora na Avenida Rio Branco, ora na Praça Onze, na Presidente Vargas, na Avenida Presidente Antônio Carlos e até na rua Marquês de Sapucaí, onde atualmente está localizado o Sambódromo. Com a Passarela do Samba, no entanto, um local pré-determinado, o produto poderia ser distribuído em perspectiva hegemônica, segundo padrões que Cavalcanti apontou como determinantes para sua cristalização.

Cavalcanti (1999) argumenta que na inauguração do Sambódromo culminaram algumas mudanças significativas do carnaval carioca que já vinham acontecendo em décadas anteriores. Entre elas a autora destaca: o aumento da base social com a chegada das camadas médias urbanas, a participação do jogo do bicho e a comercialização do espetáculo. A articulação destes três acontecimentos contribuiu para a atual formatação dos desfiles, de "padrão cultural hegemônico, embora não exclusivos", segundo Cavalcanti (1999), e serão problematizados em sequência.

Agora local fixo e central na cidade do Rio de Janeiro, o Sambódromo favoreceu o aumento da base social nos desfiles - isto é, a inclusão de novos grupos sociais, entre os quais Cavalcanti (1999) destaca a "adesão maciça das camadas médias urbanas a uma manifestação até então mais marcadamente popular" (1999, p. 29). Aqui cabe retomar a perspectiva de cultura "popular" de Hall (2003) em contraponto ao que Cavalcanti sublinha como manifestação "marcadamente popular". De acordo com Hall, esta característica se dá pelas raízes, pela origem das agremiações, nos subúrbios, e não por ser consumida pelas massas.

O desfile, que tradicionalmente acontecia nas ruas, onde o "povo comandava a festa" segundo informante, agora seria um meio de seleção de seus foliões mediante cobrança de ingressos e estrutura que limitava os lugares na avenida. A estrutura de concreto representava uma maior segurança em contraposição às arquibancadas móveis, ainda que os boatos da inauguração conspirassem para o desabamento em pleno espetáculo, de acordo com a revista RSC (edição 43, 03/2014, p. 49). Além disso, representava uma rigidez no empreendimento, refletida na cristalização da festividade que Cavalcanti problematiza. E com o aparato outras frentes de poder como o jogo do bicho e os veículos de comunicação, que antes participavam enquanto organizadores e não enquanto comercializadores do carnaval; se incluíam na festividade, reorganizando as dinâmicas da festa.

A inauguração de um aparato urbano, dedicado à festividade, simbolizou o reconhecimento oficial do carnaval enquanto fenômeno turístico e econômico para a cidade do Rio de Janeiro, e acarretou novas configurações políticas e organizacionais. Entre elas, a criação da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA) para substituir a extinta União das Escolas de Samba (UES). A LIESA, uma representação das escolas de samba do grupo

especial, é encarregada de garantir as regras do concurso e distribuir a verba da prefeitura destinada às agremiações; juntamente com a prefeitura do Rio de Janeiro e a Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro (Riotur) que comercializam a festa. A renda das agremiações vem hoje basicamente da venda dos ingressos, dos direitos de imagem e som - com as transmissões e de materiais promocionais como CDs de samba-enredo, DVDs, camisetas, revistas, entre outros, bem como de patrocínios de empresas privadas e do jogo do bicho.

Esta última fonte de renda tem ainda fortes relações com as escolas de samba e surgiu em meio às transformações da festa carnavalesca no momento em que esta adquire amplitude comercial. Cavalcanti (1999) relaciona a expansão do jogo do bicho no Rio de Janeiro ao crescimento das zonas periféricas, que passaram a configurar práticas como a patronagem - subsídios "em troca da lealdade da população" -, ocupando brechas em regiões ignoradas do Estado (1999, p. 59). Proibido pelo governo Dutra em 1946, o jogo do bicho se popularizou nos subúrbios por ser uma loteria na qual as dezenas finas eram representadas por animais; uma dinâmica que, de acordo com Queiroz (1999), permitia a participação da população analfabeta e pobre. Com o enriquecimento dos chamados "banqueiros", responsáveis pelo jogo, a partir da confiança dos grupos sociais, a dinâmica se transformou em patronagem, que Cavalcanti definiu como "ajuda pessoal e benfeitorias públicas em troca da lealdade da população" (1999, p. 59).

De acordo com Queiroz (1999), através das agremiações como as escolas de samba e os times de futebol, os bicheiros firmavam seu território e se integravam, e ao mesmo tempo, integravam a "comunidade" à vida urbana (1999, p. 103). O jogo do bicho, ao financiar o carnaval - por meio do mecenato artístico, uma forma de patronagem -, permitiu a integração de grupos sociais periféricos às dinâmicas urbanas, ainda que encobrisse uma rede de criminalidade como violência e tráfico de drogas. Uma frente de poder ambígua que ainda hoje atua no carnaval financiando a visualidade das agremiações.

As alegorias, importantes elementos de comunicabilidade visual do enredo, eram, como observa Cavalcanti (1999) durante incursões em campo, verdadeiros "sorvedouros de dinheiro" por concentrar as dimensões de objeto popular e coletivo, de alto custo e grandes proporções (1999, p. 67). Isto é, os carros alegóricos, construídos entre meados de outubro até o dia do desfile, por uma equipe de marceneiros, ferreiros, decoradores, mecânicos, vidraceiros e escultores, regidos pelo carnavalesco; são o que a autora chama de obras coletivas, criadas para serem consumidas no desfile de carnaval. E tamanha a mobilização e enormes proporções, reivindicam altos custos, muitas vezes financiadas pelo mecenato

artístico do bicheiro, compensado em prestígio social e que possibilitava a visibilidade de inversão de valores, como aponta a pesquisadora:

O carnaval do Rio de Janeiro abrigou, durante muitos anos, essa possibilidade muito particular de inversão social: a visibilidade pública e notória de um patrono clandestino, que tanto podia sair da passarela para a prisão, como podia ser cumprimentado com irreprimível admiração pelas autoridades presentes e aplaudido pela população maravilhada com o desfile da 'sua' escola (CAVALCANTI, 1999, p. 68).

Ou seja, a dinâmica de patronagem designava e ainda hoje diz respeito ao poder do bicheiro sobre a "sua" escola. Em troca de lealdade da comunidade da escola ao "banqueiro" - com a jogatina do bicho, por exemplo -, a agremiação tem seu carnaval financiado. E a visualidade, atrelada à comercialização do carnaval, isto é, a distribuição do produto cultural por meios de comunicação, favoreceu a aproximação do jogo do bicho às escolas, que exigiam altos padrões de qualidade e organização. Ao retomarmos a perspectiva de cultura "popular" que Hall (2003) problematiza, esta nova frente de poder passou a financiar a manifestação "popular" para que ela fosse apropriada pela cultura dominante. Isto é, de acordo com o "princípio estruturador" que Hall pontua, o jogo do bicho atua como força propulsora e financiadora desta cultura de origem popular, ao ascender o carnaval na escala cultural e fazê-lo ser distribuído pelas frentes de poder hegemônicas, como os veículos de comunicação. Isto justifica em parte o que ouvi e percebi, durante incursões em campo. A escola de samba "tem que ter dinheiro para colocar um carnaval na rua", carnaval este que seja adequado aos padrões hegemônicos que vieram no bojo da comercialização, da aproximação do jogo do bicho e das camadas médias urbanas. E a comercialização deste produto criou dinâmicas de mercado no carnaval, como coloca Maurício Mattos:

[...] o mercantilismo como você coloca é um bem necessário ao sucesso do resultado do carnaval. Hoje uma escola de samba que gasta 10 milhões num carnaval, às vezes para um dia de desfile, no máximo dois, estão estruturados para criar uma oportunidade também de negócio. Com o patrocínio [de empresas privadas], com os direitos da TV Globo, cerca de 1.700 milhões, o dinheiro dos ingressos, da prefeitura, do Estado e Governo Federal, da Petrobrás. Esse dinheiro para produzir um grande espetáculo só nós brasileiro, por uma noite, gastamos 10 milhões... Aí eu te pergunto: isso não é mais como a 30 ou 40 anos atrás que era tudo visto de forma diferente, de forma que faziam aquilo por amor. Hoje você tem que ter dinheiro para fazer um carnaval porque as pessoas exigiram. A televisão paga tudo isso porque é um negócio, tem audiência, um projeto de imagem muito forte que acredito que sem mercantilismo o carnaval não seria grande coisa.

Tamanha a importância da visualidade - como riqueza de detalhes, dos materiais e das inovações, que trataremos mais adiante - surgem novos mercados no mundo de samba, que integram a dinâmica mercantil do carnaval.

E ainda que a inauguração do Sambódromo simbolizasse o reconhecimento do público da festividade enquanto potencial turístico e econômico para a cidade do Rio de Janeiro (CAVALCANTI, 1995; 1999), a configuração espacial do aparato deu novos significados aos espaços simbólicos ocupados pelos grupos sociais, que veremos nesta sessão a seguir.

3.2 VER E SER VISTO

Como aponta Eneida (1987) o carnaval carioca sempre teve como aliados a imprensa e o comércio. O comércio, além de ornamentar as ruas, oferecer donativos aos clubes e colaborar com os materiais dos estandartes, convocavam os foliões para participação ativa das festividades através das comissões de quarteirões; e importava os "brinquedos" do carnaval. A imprensa, através dos jornais do início do século XX: o Jornal do Brasil, a Gazeta de Notícias, O País, entre outros, além de noticiar os festejos - retomados neste trabalho anteriormente - organizava concursos, acompanhavam ensaios, descreviam minuciosamente e realizavam exposições dos estandartes e as fantasias de rua e dos bailes mascarados, se posicionavam a favor das organizações carnavalescas. Cronistas como Olavo Bilac e Machado de Assis, entre outros menos conhecidos, escreviam sobre o período festivo. A imprensa era a verdadeira força propulsora por gerar interesse no público e criar uma "consciência carnavalesca" (1987, p. 162).

Anos mais tarde, a imprensa seria uma força atuante na festividade, não com o mesmo intuito. A partir de 1932 com o reconhecimento e subsídio da prefeitura, os grandes aliados, a imprensa e o comércio recuaram, deixando as manifestações carnavalescas dependentes dos cofres públicos (ENEIDA, 1987, p. 173). Com a construção do Sambódromo, que marcou uma nova fase do carnaval carioca, na qual culminaram, entre outros fenômenos, a comercialização da festividade, os meios de comunicação conquistaram novas frentes de atuação. Eles não mais seriam os responsáveis pela organização do concursos das escolas de samba ou ainda por gerar uma consciência carnavalesca através de seus cronistas; mas atuariam na distribuição do produto carnaval, selecionando e repetindo elementos específicos do carnaval, como as rainhas de bateria. Além de cobrirem as interações sociais no Sambódromo que configurou também espaços alternativos de exibição - seja nos espaços do público que assiste ou no desfile - e a partir dos quais, dentro de uma lógica comercial e midiática, é possível ver e ser visto.

Os camarotes e frisas, espaços abertos e muito próximos da avenida, possibilitam a exibição de anônimos ou indivíduos com algum reconhecimento e prestígio social, em

interação num ambiente. Viviane Araújo, por exemplo, ao assistir ao desfile de outras agremiações na frisa, cumprimentava rainhas de bateria e indivíduos que desfilavam com gestos calorosos, já que a área é contida por uma grade de um metro e meio, possibilitando o contato do público com as escolas. O contrário também aconteceu, Araújo em seu momento de desfile também cumprimentou conhecidos nos camarotes e frisas. Nestas interações entre rainhas de bateria transparece dimensão do entretenimento e lazer do desfile, ainda que exista o caráter competitivo entre as agremiações, problematizado mais à frente. Apesar da mídia pouco veicular os cumprimentos, os laços de amizade e solidariedade que transparecem na avenida entre algumas rainhas configuram também associação de imagens, e podem acarretar um destaque midiático ainda maior.

Os espaços mais nobres da avenida, os camarotes e as frisas, estão na mira dos veículos especializados na cobertura do cotidiano e hábitos de comportamento de indivíduos com alguma notabilidade na mídia, como o portal Ego, as revistas Caras, Contigo, que cobrem os dias de desfile e preparativos, prioritariamente das camadas médias urbanas. Neste sentido, as interações entre indivíduos com algum destaque midiático é o negócio deste segmento de veículos de comunicação e o Sambódromo, tamanha a capacidade de interação em ambiente descontraído, configura um espaço de excelência para este tipo de cobertura.

Os conhecidos e desejados camarotes das cervejarias, de empresas de plano de saúde, de empresas estatais, de veículos de comunicação, restaurantes, supermercado e mesmo das agremiações, são comercializados como lugares ideais para "encontrar personalidades do mundo empresarial e artístico, além das principais estrelas do carnaval carioca, num ambiente de conforto e descontração" (*Prospect* do camarote RSC, 2014, p. 7). Isto é, espaços de interação e sociabilidade, onde é possível ampliar a rede de relacionamentos profissionais; e onde a dimensão mercadológica assume o protagonismo. Neste sentido, os camarotes e frisas, com seus convidados, selecionados por um promotor - segundo diferentes interesses (políticos e midiáticos, por exemplo) -, se promovem e auxiliam na promoção de seus convidados, em uma relação de ganha-ganha, na qual ambos são beneficiados com a cobertura midiática. Isto porque, estes espaços ficam sob a mira de fotógrafos e jornalistas que documentam as mais diversas interações sociais e os escândalos da vez. Em editoria específica do carnaval, o portal de notícias Ego noticia matérias como "Cauã e Grazi curtem carnaval na Sapucaí em camarotes diferentes"⁹; "Viviane Araújo tieta Glória Pires no carnaval: 'sou louca por ela'. A

⁹ "Cauã e Grazi curtem carnaval na Sapucaí em camarotes diferentes. Ex-casal ficou em áreas vips em lados opostos na avenida. 'Meu coração está bem, batendo superforte', disse o ator. 'Estou animada', contou ela" Ego.

rainha de bateria do Salgueiro encontrou com atriz em um camarote [...]”¹⁰, enfatizando as interações entre "personalidades" em ambientes reservados da avenida, muito mais que acontecimentos e indivíduos tradicionais das escolas de samba. Nestes veículos é praticamente impossível encontrar publicações sobre setores específicos da escola, como as baianas, os compositores, a bateria; e se aparecem, estão relacionadas às "personalidades" que visitam o barracão, frequentam ensaios da quadra, entre outras atividades.

Entre uma escola e outra algumas pessoas caminham com crachás de "acesso livre" por toda passarela do samba, e aproveitam para cumprimentar os amigos e conhecidos, dar entrevistas, conhecer outros camarotes e frisas, exibir suas camisas-convite customizados por grandes estilistas. Este processo de customização por estilistas garante às vestimentas, inicialmente concebidas enquanto elementos de identificação dos camarotes e frisas, também a dimensão de “marcadores sociais”, comunicando valores de quem os veste¹¹. Este processo de marcação social também opera nas fantasias das rainhas de bateria, como veremos mais adiante. Neste contexto, as camadas médias urbanas aproveitam o momento festivo e descontraído para vender sua imagem na vitrine do carnaval.

As musas, uma categoria que surgiu em resposta à demanda de novos espaços de evidência nos desfiles, extrapolaram os espaços dos desfiles e passaram a figurar em outros ambientes de destaque. Elas estão por toda parte: nos camarotes, enquanto anfitriãs e imagens identitárias dos espaços, segundo notícias do portal Ego¹²; e no Caldeirão do Huck - programa televisivo da Rede Globo que promove o concurso de Musa do Carnaval de São Paulo e do Rio de Janeiro. Além do concurso de Rainha do Carnaval organizado pela Riotur, no qual as mulheres, junto do Rei Momo, compõem a corte carnavalesca que abre os festejos na cidade carioca. A corte também é noticiada em veículos de comunicação e figura em materiais promocionais. Neste contexto, as musas do carnaval, derivada das rainhas de bateria, também se consolidaram enquanto categorias e excederam as posições de destaque nos desfiles, ocupando lugares alternativos de evidência e que possibilitam a venda de uma imagem.

Publicada em 02/03/2014. Disponível em: <http://ego.globo.com/carnaval/2014/noticia/2014/03/caua-e-grazi-curtem-carnaval-na-spaucai-em-camarotes-diferentes.html>.

¹⁰ "Viviane Araújo tieta Glória Pires no carnaval: 'Sou louca por ela'. A rainha de bateria do Salgueiro encontrou com atriz em um camarote da Sapucaí na noite da segunda-feira, 3" Ego. Publicada em 04/03/2014. Disponível em: <http://ego.globo.com/carnaval/2014/noticia/2014/03/viviane-araujo-tieta-gloria-pires-no-carnaval-sou-louca-por-ela.html>

¹¹ Para mais informações ver *O Mundo dos Bens* de Mary Douglas e Baron Isherwood (2004).

¹² "Cris Vianna será musa de camarote na Marquês de Sapucaí. Atriz foi escolhida para representar o 'Rio, Samba e Carnaval', um dos mais badalados da avenida. Ela também é rainha de bateria da Imperatriz", publicada em 10/02/2014. Disponível em: <http://ego.globo.com/carnaval/2014/noticia/2014/02/cris-vianna-sera-musa-do-camarote-rio-samba-e-carnaval.html>

Outro espaço, de onde é possível ver e ser visto, é o desfile, na avenida. Estes são lugares de evidência e segundo Cavalcanti, são claramente "lugar assumido de vaidade e do desejo de exibição, da busca ou afirmação de prestígio social temperados pelo amor ao carnaval" (1995, p. 201). E neste contexto podemos problematizar a posição da rainha de bateria e de muitos destaques das agremiações - como as musas, composições e destaques de chão. Quando perguntados sobre as motivações das mulheres que almejam o posto de rainha de bateria, é recorrente primeiras palavras que surgem dos informantes são "vaidade" e "ego" para explicar a motivação. Bianca Salgueiro declara, a esse respeito:

Ou por amor, ou por trabalho, ou por ego. Cada um com seu porquê. Mas é o grande momento da pessoa [...] É o ego da mulher. É uma energia incrível que eu não sei explicar estar na Sapucaí com a bateria tocando pra rainha, você tem que sambar e as pessoas vibrando com você.

À luz do que Cavalcanti problematiza, a declaração da informante evidencia as motivações, complexas e multidimensionais, que levam a mulher a reivindicar uma posição de destaque, à frente da bateria, por exemplo. Destacamos a sensação de prazer que o lugar proporciona e que Bianca Salgueiro descreve como "energia incrível", no qual a "bateria toca para a mulher" e as atenções são voltadas a ela. Neste sentido, o "ego da mulher" é um dos motivos para alcançar uma das posições de maior destaque no desfile. O espaço permite a exibição de sua condição socioeconômica e cultural e até mesmo seus valores - como o *ethos* da "boa forma", problematizada mais adiante. Sob a justificativa do "amor ao carnaval", além dos interesses que ultrapassam o período festivo, as posições, na verdade, ostentam um *status* social e possibilitam uma realização pessoal e profissional daqueles que as ocupam. Tendo como base esta problemática, trazemos o relato de Belisário Cunha, estilista e aderecista do Salgueiro sobre as rainhas de bateria. Segundo ele:

A rainha de bateria dá mídia, Globo, Caras, tudo. Se você pegar revistas de cinco ou seis anos atrás você vê mulheres de carro, destaques. Hoje você só tem uma revista e só tem famoso. Uma foto ou outra você vai ver o destaque, alguma coisa. Mas tem toneladas de páginas do camarote da Brahma, da Caras. O que vende hoje é o artista.

O relato de Belisário Cunha retoma uma das motivações, normalmente das mulheres "de fora" das comunidades, e que encontram no Sambódromo outras formas de promoção de suas ocupações profissionais. A cobertura da mídia dos lugares de destaque é também um fator muito forte de motivação à conquista pelo posto e, portanto, será explorada mais à frente.

4 AS ESCOLAS COMO EMPRESAS

A estruturação das agremiações enquanto empresas emergiu junto da comercialização do carnaval. Enquanto parte da dinâmica do carnaval, elas deveriam se profissionalizar para administrar e vender seu "produto". O estabelecimento de um padrão hegemônico de espetáculo, de altos investimentos, acarretou a profissionalização das escolas enquanto verdadeiras indústrias, capazes de administrar seus recursos para fazer um "carnaval campeão".

A comercialização do carnaval se deu mediante o aumento da base social das escolas de samba (CAVALCANTI, 1995; 1999), isto é, da adesão das camadas médias urbanas, que fez surgir novos atores sociais em meados da década de 1960, entre eles os chamados carnavalescos, aqueles que concebem o enredo e a narrativa visual do desfile das escolas de samba atualmente. Se antes os enredos, as alegorias e fantasias eram idealizados e realizados por membros da comunidade com habilidades manuais e artísticas, a partir de 1960 as escolas passariam a incorporar novos padrões estéticos e elementos artísticos; que antes não tinham tanto espaço quanto o "samba no pé" e as composições musicais. A mudança aconteceu no Salgueiro, com a inclusão da "temática negra" a partir da chegada de Fernando Pamplona - já mencionada no capítulo 1 - artista plástico formado na EBA e cenógrafo do Teatro Municipal, uma pessoa "de fora" da comunidade. O carnavalesco assumiu a responsabilidade de idealização dos enredos; ele delineia todo o desfile e entrega a ficha técnica aos compositores, que vão criar o samba-enredo, segundo revelaram os informantes durante as incursões em campo. Cavalcanti pontua o carnavalesco como "mediador cultural" entre a comunidade da escola de samba e as camadas médias urbanas que consomem o carnaval, um profissional central para o padrão atual dos desfiles (1999, p. 28).

A arrecadação de verba também é uma fase importante para "colocar o carnaval na avenida" e junto do dinheiro dos ingressos, os direitos de imagem e gravações de CDs sustentam os gastos de um desfile segundo os padrões espetaculares. Com isto, surgem os enredos patrocinados, que podem ser uma saída alternativa às associações ao jogo do bicho ou um complemento à verba do banqueiro, dependendo do orçamento do carnaval. As duas formas de financiamento, ainda que partam de princípios distintos - a patronagem, de favores e lealdade da população, e o patrocínio de vinculação da marca à escola - são trocas simbólicas e que envolvem altas quantias de dinheiro.

No caso de enredos patrocinados, se o tema sugerido pela empresa tem aderência das escolas, o enredo é desenvolvido pelo carnavalesco. No entanto, esta prática suscita

discussões no mundo do samba pelo fato de, muitas vezes, a escola se submeter às exigências do patrocinador. Iniciada em 1985 com a agremiação Império Serrano que, subsidiada por uma cervejaria, realizou o enredo "Samba, suor e cerveja", a prática se popularizou a partir de 2002, segundo matéria de Fábio Fabato para a revista RSC¹³. De acordo com Fabato, o mais complicado desta associação entre escola e marca é resolver o enredo de forma criativa sem que a agremiação seja condescendente com o patrocinador e ceda aos caprichos dele. Cabe aqui retomar a perspectiva de Hall, das "[...] relações absolutamente essenciais do poder cultural - de dominação e subordinação" (HALL, 2003, p. 254). Os interesses de ambas as partes configuram pontos de tensão em uma escola de samba. Nela, as diferentes frentes de poder negociam em relações de dominação e subordinação de modo a conquistar "pontos estratégicos" da festividade (HALL, 2003).

Um caso que gerou polêmica foi o rebaixamento da agremiação Porto da Pedra ao grupo de acesso no ano em que apresentou um enredo patrocinado sobre o iogurte em 2012. O mesmo tema chegou a ser oferecido no Salgueiro e em outras agremiações, mas por não ser considerado um enredo forte, com peso histórico, capaz de sustentar a escola por 80 minutos na avenida, foi rejeitado pela Diretoria Cultural e pelo carnavalesco. Paulo Barros, membro da Diretoria Cultural do Salgueiro, define o enredo forte como:

[...] o que tem uma história por trás, que tem passado. Esse ano que estamos fazendo Gaia, vemos que tem uma história, um peso [...] Você tem que diluir a história em 35 alas, 7 carros, fantasia de destaque, composição, rainha de bateria, Mestre Sala e Porta Bandeira. É muita coisa visual pra criar e se não tiver caldo pra isso não dá certo.

Assim, as escolas têm o desafio de organizar, planejar e confeccionar desfiles de grandes proporções. São inúmeras alas, em média sete carros alegóricos, além de dança, música e canto. E administram um contingente que varia entre 3.200 e 4.300 componentes, segundo informativo oficial da LIESA¹⁴. No momento do desfile, conforme fala Renato Lage - carnavalesco do Salgueiro - o domínio da obra passa a ser coletivo. Após a concepção e preparação do desfile no barracão da escola, orquestrado pelo carnavalesco, ator social importante da festividade, na avenida a obra foge ao seu controle, tamanha a complexidade e quantidade de pessoas envolvidas. E para colocar a escola na avenida e fazer um carnaval considerado bonito, com capacidade de vencer o campeonato, como veremos nas próximas seções, é preciso dinheiro e organização altamente eficaz, segundo uma lógica empresarial.

¹³ Matéria *Quanto vale a sua bandeira?* Revista Rio, Samba & Carnaval, ed. 42, publicada em fevereiro de 2013, p. 144-146.

¹⁴ Dados do carnaval de 2013, segundo a revista *Ensaio Geral*, informativo oficial da LIESA, ano XXI, n° 30.

Neste sentido, problematizamos a seguir a rainha de bateria e seu papel de elemento promocional na agremiação, atuando na divulgação da escola e promoção do produto carnaval ao longo do ano, além de arrecadação de patrocínios e mídia.

4.1 ACADÊMICOS DO SALGUEIRO

"Nem melhor, nem pior, apenas uma escola diferente".

Acadêmicos do Salgueiro

Haroldo Costa (2003), cronista do Salgueiro, assinala que o lema da agremiação, "Nem melhor, nem pior, apenas uma escola diferente", se firmou em 1958, ano que a escola aproveitou o ano de comemoração dos 150 anos da Brigada Real da Marinha para homenagear os Fuzileiros Navais - uma ousadia para a época na qual o regulamento dos desfiles não permitia enredos sobre as forças armadas, clero e autoridades (2003, p. 35). Haroldo Costa conta que em negociação "na moita" com membros do alto escalão da Marinha, estes simpatizaram com a homenagem às efemérides da instituição e autorizaram o enredo. Após o desfile, "os oficiais não resistiram e batiam continência para os componentes do Salgueiro" (COSTA, 2003, p. 38) em retribuição à homenagem. Passados alguns anos a agremiação seria responsável por outra inovação, a de introduzir a "temática negra", na qual o negro, suas histórias e indumentárias são valorizados, mudando a direção do que era feito até o momento. Também é destacado o surgimento da passista em 1959, através da popularização de Paula do Salgueiro, que sabia "dizer no pé" o samba (COSTA, 2003); o carnaval de 1963 que revelou a história de Chica da Silva, até então uma desconhecida em grande parte do Brasil; e, no mesmo ano, a execução do minueto - uma polca em ritmo de samba - que representava os salões da aristocracia. Entre tantas outras inovações que seriam incorporadas por outras escolas (COSTA, 2003, p. 75).

Hoje, entre as inovações do Salgueiro, destacam-se as de cunho empresarial, responsáveis por consolidar a escola também como uma marca - capaz de vender seu "produto" carnaval - e torná-la uma das mais visitadas do Rio de Janeiro. As quadras das escolas, como o desfile, passaram a fazer parte do circuito turístico da cidade, nas quais os visitantes podem ter uma experiência mais profunda com samba e com a tradição da agremiação, em um contato mais próximo à comunidade. No organograma empresarial - bastante extenso e que se subdivide em mais de dez diretorias - a gestão executiva é de uma mulher, presidente Regina Celi, à frente da escola em seu terceiro mandato - que se estende

até 2018. A gestora tem laços muito fortes e é querida por boa parte da agremiação conforme pude observar durante incursões em campo. Na escola, sua gestão é promovida em vários espaços: em camisetas, na divulgação de eventos, no camarote da Sapucaí, onde lê-se: Presidente Regina Celi. Nas agremiações, semelhante ao que ocorre nas empresas, estas marcações identificam processos e dinâmicas que caracterizam uma gestão; isto é, demarcam simbolicamente as realizações de quem está no poder. Isto evoca ainda a dimensão política que compreende a agremiação enquanto empresa, na qual as hierarquias delimitam papéis e fazem emergir jogos de poder, os quais muitas vezes envolvem a rainha de bateria, conforme problematizamos mais adiante.

Durante incursões em campo percebi também que o Salgueiro integra um complexo cuja estrutura ocupa grandes espaços da Rua Silva Teles, no bairro da Tijuca, situado na Zona norte, e em uma doca da Cidade do Samba. Essa estrutura funciona durante todo o ano, com eventos, oficinas e reuniões de diretorias que, mal terminado o carnaval, já inicia os preparativos para o desfile do próximo ano. Várias são as divisões coligadas da agremiação, que se desdobraram segundo a perspectiva empresarial. Algumas serão apresentadas para compreensão desta dimensão, outros, problematizados mais adiante. A primeira delas é a Velha-Guarda do Salgueiro, um grupo musical que realiza apresentações e já gravou CDs, independente do desfile de carnaval. Consciente do seu poder socializador através dos desfiles e apresentações, a escola também conta com uma Vila Olímpica que oferece atividades esportivas e cursos, ambos gratuitos, com o objetivo de "[...] contribuir para a inclusão social da população que habita os morros da grande Tijuca como o Salgueiro, Borel, Andaraí, Grajaú, Formiga, Vila Isabel e seu entorno, através de Projetos Sociais e Culturais" (Informação do site oficial da Vila Olímpica do Salgueiro)¹⁵. Além disso, a escola conta com departamento médico que atende gratuitamente às demandas da comunidade em diferentes especialidades médicas. Por meio de suas atividades, a escola é integradora das comunidades que a rodeiam, além de ser ela também uma comunidade, atuando na formação sociocultural dos grupos sociais que dela partilham identidade.

Neste sentido, cabe retomar os estudos de Hall (2006) sobre processos de identificação para problematizar os sentidos de comunidade que dialogam dentro do carnaval. Além de fazer referência às favelas no Rio de Janeiro, o termo também está ligado à rede de interações formada em torno da escola de samba, isto é, à dimensão comunitária e socializadora da agremiação. Semelhante aos recursos utilizados pelas nações para a configuração de uma

¹⁵ Disponível em: <http://vilaolimpicadosalgueiro.com.br/site/a-vila-olimpica/nossa-historia/>

identidade, as comunidades das escolas de samba também demarcam uma identificação com os indivíduos. Isto porque é possível considerar as agremiações enquanto "comunidades simbólica", capazes de gerar sentimentos de pertencimento e lealdade. Principalmente através da ênfase na localidade e na tradição do samba, recurso que Hall pontua como *ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade*, as comunidades reúnem grupos sociais que se interpelam em trocas, diálogo e negociações; por circundarem a localidade da quadra e/ou que partilham do gosto pelo samba. Através dos discursos, símbolos, imagens, códigos e práticas culturais o Salgueiro reúne "memórias do passado, o desejo por viver em conjunto; a perpetuação de uma herança" (HALL, 2006, p. 58). Assim, a escola configura uma complexa rede de interações sociais, capaz de identificar e reunir diferentes grupos, atraídos pelas representações do samba e/ou da localidade. A racionalização da administração surge na comunidade para profissionalizar e estruturar os processos de produção cultural do carnaval, de modo a perpetuar a tradição, além de gerar emprego e renda para os grupos sociais que dela participam. Neste sentido, a identidade da escola de samba, que evoca a tradição do samba e a localidade como símbolos de resistência, é capitalizada em uma identidade da marca Acadêmicos do Salgueiro.

A agremiação abriga ainda a escola de samba mirim Aprendizes do Salgueiro, que desfila no Sambódromo junto de outras agremiações, sem a perspectiva da competição. A escola mirim surgiu de uma demanda do mundo do samba, uma estratégia capaz de garantir a continuidade da festividade mediante a formação de crianças e de adolescentes dos cinco aos dezoito anos para todos os setores da escola mãe. Isto é, de lá saem porta-bandeiras e mestre salas, passistas, puxadores, mestres de bateria, ritmistas, baianas, entre outros. E aqui podemos problematizar a dimensão ritualística da festividade. Isto é, além de perpetuar a tradição do desfile de carnaval, as agremiações devem garantir que este rito, apoiado na tradição, seja conservado e perpetuado (QUEIROZ, 1999, p. 183). A escola se volta para o futuro a fim de garantir a continuidade de sua cultura, de sua dimensão sociocultural e política e de seu negócio.

No Centro Cultural da escola, uma casa vermelha em frente à quadra, está localizado a área de eventos, que comercializa as apresentações do Grupo-Show, isto é, com apresentações fora do desfile de carnaval, como eventos corporativos e festas. O "produto" das agremiações, outrora definido enquanto a experiência carnavalesca, materializada em eventos, artigos comercializados na quadra da escola é derivado do desfile oficial e permite o consumo do carnaval durante todo o ano. Vendido para empresas e pessoas físicas, para apresentações em eventos grandes e pequenos, além de fonte de renda, os shows são também uma forma de

manutenção e divulgação da tradição do samba e da localidade, bem como dos valores dos valores simbólicos deste produto cultural.

Na casa vermelha também se concentra a área de marketing que promove a comunicação institucional da escola. Juntas, as duas áreas trocam informações e deliberam sobre as estratégias de comercialização do produto, de modo a articular as atuações em marketing e vendas e obter o melhor resultado. A área de marketing lançou três programas que estão ancorados no conceito Salgueirense Sangue-Bom, que estampa camisetas e faz referência ao jeito de ser carioca: o Sócio-Torcedor, o Embaixadores do Salgueiro e o Salgueiro Experience. O primeiro deles, semelhante aos programas de times de futebol, é uma associação à agremiação a partir de planos mensais e semestrais, que dão direito a benefícios como entrada exclusiva na quadra, desconto no ingresso, visita ao camarote da presidente, sorteio de fantasias, ingressos para a Sapucaí; e foto com a rainha de bateria. Neste contexto, a rainha de bateria assume a posição de elemento promocional. Colocada ao lado de outros benefícios, a imagem da rainha, construída na mídia, é ativada enquanto recurso de marketing, um chamariz com o objetivo de atrair mais público à escola e à comunidade salgueirense. Aqui a rainha é disposta de modo a servir aos interesses da comunidade.

Outro programa é o chamado Embaixadores do Salgueiro, voltado para a "classe artística" - aos indivíduos de algum destaque midiático, entre jogadores de futebol, atores, cantores. Estas "personalidades" que declaram torcer pelo Salgueiro, são agraciadas com a menção de embaixador salgueirense, como forma de reconhecê-los e aproximá-los ainda mais da agremiação; além de atrair a atenção da mídia. Este reconhecimento perpassa a estratégia de co-branding, na qual ambos os lados - a escola e a "classe artística" - se beneficiam com a cobertura midiática. Os embaixadores, através das camisetas e chapéus oficiais, fazem referência e ajudam no reforço à marca da escola, são também elementos promocionais. Viviane Araújo foi agraciada com a menção de embaixadora, por sua relação de proximidade com a escola, que ultrapassa as fronteiras do posto de rainha de bateria. Por seus laços de sociabilidade com a escola, conquistado e legitimados ao longo de seu reinado - problematizados mais à frente; também neste programa a imagem de Viviane Araújo é ativada e associada ao Salgueiro.

O último âncora é o Salgueiro Experience - "*Live the real samba*", voltado aos turistas, com o objetivo de proporcionar uma "verdadeira" experiência do samba. O passeio é vendido em hotéis a R\$ 200,00 e inclui oficina cultural sobre a história do samba, oficina de percussão, oficina de dança e mini-bloco que desfila no meio da quadra. Durante a incursão em campo, tive a oportunidade de presenciar esta experiência, na qual um grupo de ritmistas e

mulatas encenam e interagem por meio da dança com os turistas, estes atraídos pelas representações de uma identidade brasileira que é vendida no exterior. A proposta do programa revela o produto enquanto uma experiência, na qual os consumidores poderão ter acesso às representações da manifestação, que configuram uma brasilidade, em seu *locus*, com toda a dimensão comunitária e tradicional.

A agremiação ainda faz uso de redes sociais para interagir com seu público, majoritariamente feminino, entre 25 e 40 anos, conforme informa o Departamento Cultural através das métricas destas redes. Como as empresas tradicionais, a escola busca crescer na Internet, um meio alternativo de divulgação de seu produto e valores; utilizando por vezes, a imagem de Viviane Araújo em posts do *Facebook* e do *Instagram*, servindo-se mais uma vez da rainha de bateria. Em contrapartida, Araújo também divulga através de seus perfis da Internet, atividades ligadas ao Salgueiro, como os ensaios e desfiles das quais participa; demarcando sua ligação e proximidade simbólicas com a escola. Neste sentido os perfis de Viviane Araújo, com muitas referências positivas à escola, configura também importante ferramenta de co-branding entre a rainha e a agremiação. O Salgueiro conta ainda com um site, no qual são enumerados os diferenciais que faz com que a escola seja a mais visitada do Rio de Janeiro:

A tradição da Escola: uma das escolas mais antigas, grande campeã do carnaval e com uma torcida apaixonada; a localização e infra-estrutura [sic] de sua quadra: a quadra mais bem localizada do Rio e que conta com total segurança e ar condicionado; a recepção calorosa e respeitosa dos salgueirenses: o público do Salgueiro respeita e gosta da convivência com turistas (Disponível em: <http://www.salgueiro.com.br/salgueiro-experience/>).

Muitas são as dimensões simbólicas que emergem do discurso criado para diferenciar a escola e seu produto. Destacamos a tradição da escola, que remete a um passado histórico e, portanto, legítimo, elevando a escola como uma verdadeira representante do carnaval e do samba; e o público que dela partilha identidade, designado curiosamente como "torcida", evocando a dimensão competitiva do carnaval, problematizada mais adiante. E em meio às qualidades, outro detalhe se sobressai: a quadra do Salgueiro não está localizada em uma comunidade - e aqui demarco a perspectiva regional, na qual o termo designa favela. No final de 1960, com a adesão maciça das camadas médias urbanas às escolas de samba, o Salgueiro teve que "descer seu ensaio para o asfalto", segundo Paulo Barros - membro da Diretoria Cultural da escola, já que a quadra, no "morro", não comportava o público. A expansão do "negócio carnaval", que passou a contatar, entre outras coisas, com os ensaios da quadra enquanto atrações turísticas e de lazer, alteraram, não só a localização da agremiação de

origem no "morro", mas as dinâmicas socioculturais em torno dela. E como o Salgueiro, outras escolas mudaram seus endereços para localidades no "asfalto", e modernizaram a estrutura das quadras de modo a atrair mais público. Segundo a matéria de Lula Martins Branco, intitulada *Quadras enquadradas*, da revista RSC¹⁶, as escolas investiram em ar-condicionado central, sistema acústico, bares e camarotes, palco, elevadores, rampas de acessibilidade, sistema de iluminação e mesmo teto retrátil, como na quadra da Mangueira. Os diferentes recursos, direcionadas a um maior conforto e comodidade, demarcam ainda a capitalização das escolas, que investem em infraestrutura de modo a agregar valor ao seu negócio.

E aqui retomamos a problemática da cultura "popular" enquanto um "campo de batalha" em Hall (2003). A localização da quadra, mediante as dicotomias urbanas - entre zonas e entre "morro e asfalto", também caracteriza "pontos estratégicos", capaz de demarcar as origens desta cultura. Ao deslocar a sede para o "asfalto", as escolas de samba se mostraram abertas à interação e adesão de novos grupos sociais. As transformações simbólicas que culminaram nesta alteração de localidade, continuaram a ocorrer após a "descida" da quadra para o "asfalto". Ao longo dos anos, as camadas médias foram cada vez mais atraídas para as zonas periféricas, os subúrbios. O processo acabou por possibilitar o encontro de diferentes grupos sociais, entre as diferentes zonas da cidade e entre o "morro" e o "asfalto", ao longo do ano, não somente no carnaval. Deste modo, as escolas de samba passaram a figurar como instituições mediadoras entre diferentes camadas sociais, permitindo a negociação desta cultura, para além do período do carnaval.

A agremiação enquanto empresa, tem, portanto, duas missões importantes: expandir seu negócio e integrar socioculturalmente sua comunidade - isto é, socialização e integração das comunidades à sua volta por meio da realização de atividades e prestação de serviços - em áreas como saúde, educação e lazer - onde o poder público muitas vezes não chega ou não é eficiente. Ela se divide em programas socioculturais voltados às comunidades que circundam a quadra e a capitalização do seu produto, o carnaval, mediando a interação de grupos sociais distintos.

A mercantilização da festividade, isto é, a criação de dinâmicas econômicas que transcendem o período do desfile de carnaval e perduram durante todo o ano, faz surgir novas dinâmicas socioculturais na cidade do Rio de Janeiro. Entre elas, as agremiações, com "vida associativa" durante o ano e que capitalizam seu bem cultural, o carnaval, e exercem o papel

¹⁶ Ed. 42, 02/2013, p. 40 - 45.

de mediar diferentes grupos sociais. Para tanto, delas emergem múltiplas dimensões: comunitárias, sociais, culturais, econômicas; em um emaranhado de interações que, além de se interpelarem durante o ano, integram a escola que desfila. Esta última será problematizada na sessão a seguir.

4.2 A ESCOLA QUE DESFILA

Como pontuamos no capítulo anterior, a construção da Passarela do Samba foi determinante para o carnaval, inaugurando uma nova fase. Cavalcanti (1995) muito bem observa que, mesmo com as arquibancadas gratuitas às margens do canal nas ruas transversais à Marquês de Sapucaí; e a "arquibancada popular" do Setor Um, situada entre a rua e a passarela; o desfile só começa oficialmente, a partir do setor dois e três. A Marquês de Sapucaí, cercada de portões e vigiada por seguranças da Riotur, compartimenta os grupos sociais segundo uma divisão própria, carregada de simbolismos, que emergiram mediante a definição de uma rua que "[...] vai se qualificando por uma série de exclusões até tornar-se o palco ou centro espacial do ritual [...]" (1995, p. 31). Isto é, como a autora pontua, mediante exclusão das imediações que fazem da rua um espaço comum, esta se transforma em espaço sagrado. Belisário Cunha comenta esta transformação do carnaval:

Se você vê, o próprio povão não vai pra Sapucaí. O povão mesmo está nos ingressos que as escolas compram e dão, e o mais povão de todos está na Apoteose, que é a parte mais traumática. Você vê o final da escola, não vê nada. E alguns do Setor Um que as escolas de samba dão para dar uma animada pro pessoal entrar. É igual jogo de futebol hoje, o povão não vai mais ao Maracanã. Aquele que pagava dois reais na geral, não tem mais geral, não tem mais como ir. 'Mas não é a festa do povo?' Não é mais [...] todas as escolas estão mudando. Uma veio puxando a outra. Hoje 90% das escolas tem ala de comunidade. A comunidade do morro, da situação da escola [que está envolvido] está ali dentro. A comunidade está, o pessoal carente está porque eles viram que o gringo, o cara que vem de outro estado quer botar a fantasia e dizer que passou pela avenida e dar a pinta. Mas quem vai levantar a galera e dar o chão é a comunidade, quem tem o sangue da escola. Aí eles começaram a colocar isso, até que se mudou com toneladas de alas de comunidade.

O relato do informante é central para percebermos as transformações do carnaval. Semelhante ao futebol, também fortemente associado à identidade brasileira, o carnaval sofreu com a "reorganização" de sua estrutura a partir da inclusão de novas frentes de poder, que passaram a disputar espaço simbólico na festividade. Isto é, no processo articulação das relações de domínio e subordinação da cultura, que Hall (2003) propõe, à "festa do povo" foram incorporadas dinâmicas comerciais que ganharam corpo e passaram a subordinar outras instâncias da festividade aos seus interesses, entre elas, os preços e a distribuição dos lugares

no desfile. A partir disto a comunidade da escola foi concentrada, prioritariamente nas "alas de comunidade", para que, em meio a dimensão competitiva a agremiação seja agraciada com boas notas. Ao perceberem a necessidade da harmonia e a evolução para a competição, que dependem fortemente, além da bateria, do canto dos foliões, integrados à escola em harmonia; as agremiações desenvolveram dinâmicas que possibilitaram a participação da comunidade no desfile, mais que nas arquibancadas, onde ela tem mais dificuldade para chegar. Como Belisário Cunha coloca, a comunidade "dá o chão" à escola e torna o desfile coeso. Com ela, é possível realizar coreografias, em alas e mesmo alegorias, e antever algumas situações do desfile, durante os ensaios. Por isto, diferente dos turistas que compram fantasias e realizam o sonho de desfilar na Sapucaí; os membros da comunidade recebem fantasia para desfilar, sob controle da frequência aos ensaios. Assim a agremiação consegue garantir uma boa pontuação em harmonia e evolução e premiar aqueles que têm "o sangue da escola".

E se não está nas alas, o "povão", composto pelos suburbanos da cidade, está nas arquibancadas gratuitas, no primeiro setor ou nos últimos, locais de visão desprivilegiada do desfile - seja porque está antes mesmo da linha de largada, ou depois da linha de chegada da agremiação. No entanto, é no Setor Um que a escola se "energiza" e evoca a animação da comunidade para realização de belo espetáculo, que fará a escola campeã. Esta localidade é também conhecida no mundo do samba como o "termômetro da avenida", onde as rainhas de bateria e os destaques de chão serão julgados segundo quesitos arbitrários do público, onde elas poderão ser ovacionadas ou vaiadas, como na matéria do Ego: "Susana Vieira é ovacionada antes de Desfile das Campeãs, no Rio [...] a atriz ignorou a chuva para saudar a galera das arquibancadas do setor 1"¹⁷. Mesmo Suzana Vieira não sendo rainha, mas madrinha da agremiação Grande Rio, a atitude da atriz evidencia o peso simbólico do Setor Um para o desfile e para sua legitimação no carnaval. Ao saudar os que estão na "arquibancada popular", ela também reconhece a comunidade que ali está. E o fato de as posições de destaque como a rainha de bateria, muitas vezes "de fora" da comunidade, com algum destaque midiático, influencia bastante na recepção e "aprovação" do público do Setor Um. Ainda que em outras partes da avenida isto também aconteça, é nesta localidade que elas têm contato com mais proximidade do público das comunidades, visto que ao longo da passarela, as frisas - de altos valores - ocupam o primeiro nível de visão e possibilita a quem desfila um contato bastante próximo ao público.

A concentração armazena o "grande segredo" do desfile, que Haroldo Costa, cronista

¹⁷ "Susana Vieira é ovacionada antes de Desfile das Campeãs, no Rio. Atriz desfila na noite deste sábado, 8, na Sapucaí, pela Grande Rio: 'Estou linda, não estou?'" Publicada em: 08/03/2014. Disponível em: <http://ego.globo.com/carnaval/2014/noticia/2014/03/susana-vieira-e-ovacionada-antes-de-desfile-das-campeas-no-rio.html>

do carnaval carioca e do Salgueiro, define muito bem. Neste momento,

Quando a voz do puxador rompe o alarido da multidão, o espocar dos fogos multicores, e dá o grito de guerra - na verdade, de paz -, conclamando todos para a batalha onde as armas são a beleza das fantasias, a cadência do ritmo, a força dos versos e o sentimento da melodia, a eletricidade que se apossa de todos os corpos se transforma na usina do sonho que passa a existir dali em diante e, por pouco tempo. Por mais que sejam 80 minutos. (COSTA, 2003, p. 5)

Costa demarca a concentração enquanto catalisadora da expectativa daqueles que desfilam com desejo de vitória. E ainda que as escolas ensaiem, é somente no desfile, entre os pontos de concentração e dispersão que uma escola pode ou não dar certo. Isto é, o que o carnavalesco idealizou e planejou ganha movimento próprio, uma vez que não há como ter controle total sobre o processo, devido a sua "forma artística altamente elaborada" (CAVALCANTI, 1999, p. 75). Além disto, no carnaval existem alguns "inimigos naturais" que também influenciar no resultado final da competição. São elas: a chuva - que acaba com o movimento das penas e plumas -, o sol - que começa a brilhar quando a última escola entra na avenida e pode desvalorizar os efeitos visuais planejados - e as curvas das ruas paralelas para a escola entrar na Marquês de Sapucaí. O carnaval, portanto, ainda que seja planejado, programado e ensaiado, só acontece na avenida; sendo uma competição onde impera a espontaneidade do folião, altamente organizada por profissionais da escola.

Para tanto, transcrevo brevemente uma configuração básica de desfile, que varia segundo a concepção do enredo e preferência das diretorias de carnaval. Primeiramente evolui a comissão de frente, que apresenta a escola e introduz o enredo. Depois, é muito comum o primeiro casal de mestre-sala e a porta-bandeira, levando o pavilhão - a bandeira - da escola. E aqui sublinho a importância dos estandartes, herdados dos ranchos, que carregam o pavilhão da escola, símbolo da história e dos fundamentos da agremiação. Enquanto a porta-bandeira apresenta a bandeira com seus gestos e dança, o mestre-sala é o guardião do símbolo, protege e, ao mesmo tempo, corteja a dama. O casal encena um bailado característico, de giros e reverências, ainda que as roupas de cada um pesem em média vinte quilos. Por representarem a história da escola - uma vez que portam símbolos da tradição -, a grande maioria é treinada desde pequena, nas próprias comunidades, no entanto, são assalariados das agremiações e, por vezes, mudam de uma escola para outra, semelhante ao movimento dos carnavalescos. O engajamento além ser em função dos vínculos afetivos com a comunidade, perpassa também a perspectiva profissional, já que os postos configuram carreiras no mundo do samba. Em seguida surgem os carros alegóricos, que expressam visualmente as partes do enredo no desfile e dividem os setores da escola. As alas, "de

comunidade" e comerciais, junto das alegorias, também ajudam a contar o enredo de forma linear. No meio, está a bateria e, à frente dela, a rainha. Em seguida, depois da bateria, estão os puxadores e intérpretes, única ala que tem o auxílio de um carro de som e que utiliza microfones. Em muitas escolas são colocados, depois da bateria, os passistas - posição justificada pela agilidade que eles têm em ocupar os vazios no instante do recuo da bateria (quando os ritmistas se deslocam para um vão no meio da passarela do samba e aguardam o restante da escola passar). Os passistas devem "dizer no pé", isto é, mostrar o samba através de suas "técnicas do corpo" - que Mauss (1934) conceitua enquanto um "ato tradicional eficaz" de educação do corpo destinada a uma especificidade (1934, p. 407). Eles representam a raiz do samba e são, em sua maioria, negros, configurando um recorte de raça, complexificado mais adiante.

A velha guarda, composta de antigos compositores, sambistas e personalidades da escola, é posicionada no desfile de acordo com o enredo; as baianas, ala obrigatória dos desfiles, também obedecem este critério. As musas, ou destaques de chão, normalmente mulheres do meio artístico e/ou televisivo, ocupam diversas posições: à frente de carros alegóricos ou como divisores de alas, representando um personagem ou entidade importante para o enredo. Esse modo de organização, com elementos essenciais fixos - dentre os quais destacamos a rainha de bateria, que tem sua posição determinada pela própria denominação da posição - e outros mais flexíveis, possibilita inovações da escola dentro do "modelo cristalizado" e hegemônico de desfile.

Por fim, a agremiação campeã sai na quarta-feira de cinzas, com a apuração das notas pelo famoso vozeirão, transmitido em tempo real pela TV Globo - emissora que detém os direitos de exibição. O portal O Dia, também realiza a cobertura dos acontecimentos na apuração, mas com um intervalo de tempo maior; e o portal Ego, noticia a cobertura, relacionando os resultados às rainhas de bateria e destaques que muitas vezes estão presentes no Sambódromo para a abertura dos envelopes. Durante incursões em campo pude acompanhar a apuração na quadra do Salgueiro, onde a comunidade preenchia todos os espaços, inclusive o palco, os camarotes e vibrava a cada nota da agremiação. O Salgueiro era uma das escolas favoritas ao título, em cada nota, os integrantes vibravam, xingavam, davam gritos de "É campeã" e sacudiam bandeiras; em interações totalmente diferentes da ordenação e disciplina do desfile. No entanto, a agremiação ficou em segundo lugar por um décimo, atrás da Unidos da Tijuca. A comoção na quadra foi geral e a diretoria, que estava no Sambódromo, seguiu para a comunidade com o título de vice. Viviane Araújo, que também estava no Sambódromo, chegou à quadra e subiu direto ao alambrado da bateria, onde

começou a tocar junto dos outros ritmistas. Esta descrição será aprofundada adiante, quando trataremos da relação entre a rainha e a bateria.

Renato Lage, carnavalesco do Salgueiro, quando pergunto sobre as dimensões festiva e competitiva do carnaval, responde:

Para mim é competição, é cobrado... Tudo. Era para ser uma manifestação popular, mas tudo é julgado. É uma produção que envolve muito dinheiro, tem jurado, uma competição braba. Tanto que no desfile oficial o componente está tenso, as coisas não acontecem com liberdade, não pode errar. Já no desfile das campeãs o cara entra mais relaxado...acho que o carnaval é isto. Mas é importante ter competição (Renato Lage, 2014).

Seguindo relato do carnavalesco, o desfile é "cobrado" daqueles que desempenham funções específicas dentro da agremiação. Aquele que concebe o enredo, o carnavalesco; mestre sala e porta bandeira, mestres e diretores de bateria, diretorias e outros profissionais que viabilizam o desfile - ou seja, "colocam a escola na avenida" – e, portanto, são contratados assalariados da agremiação. Para eles o desfile é concebido enquanto trabalho e deve ter um resultado eficiente e eficaz para a escola. O retorno positivo é o vencimento do campeonato ou ao menos classificação da escola entre as cinco melhores para o desfile das campeãs no sábado seguinte, no qual a dimensão festiva e de lazer é muito maior que a competitiva. Aos componentes da comunidade, que participam dos ensaios técnicos e estão presentes na agremiação durante todo o ano, acompanhando as atividades, é cobrada a participação ativa, no canto e na dança, que se metamorfoseia em harmonia da escola. Para os visitantes que desfilam sem participação ativa na comunidade, que adentram ao universo da escola mediante pagamento de uma quantia, o desfile tem a dimensão de entretenimento. Nesta última, se existem, os laços afetivos e simbólicos entre os que desfilam e escola são frágeis e de curta duração, já que o processo de identificação é muitas vezes superficial.

Assim, com estas dimensões, muitas escolas priorizam as duas primeiras, e distribuem as fantasias aos membros da comunidade presentes nos ensaios mediante registro de presença. Ao subsidiar as fantasias de grande parte do contingente de foliões, a agremiação garante o entrosamento, animação e canto dos foliões, valorizados e contabilizados nos quesitos harmonia, evolução e conjunto - importantes na decisão final da competição que fará a escola campeã. Além de garantir uma unidade de significado que reforça a escola como marca, em sua dimensão empresarial, transmitindo valores como a coesão e a união da comunidade.

Retomando o relato de Lage, a rivalidade entre as escolas, no entanto, é mais evidente no momento do desfile oficial e, muitas vezes, não concentra as forças em celebrar os erros e problemas das outras escolas, mas em fazer um desfile bem feito que levará a agremiação ao

primeiro lugar no campeonato. Como aponta Eneida (1987), após a criação da Associação Geral das escolas, ainda em 1952, a competição hostil passou a configurar uma disputa saudável e esportiva. Os sambistas perceberam a união de forças como uma necessidade para fazer crescer ainda mais a festa, em direção ao aumento de foliões, público e verba. Hoje, fora da avenida, é possível observar membros de comunidades circulando livremente entre as quadras e as agremiações celebram encontros - as chamadas visitas à quadra - nas quais um grupo se desloca à sede da coirmã. Os sambas enredos caem em "domínio público" e são cantados nas quadras das coirmãs, como percebi durante incursões em campo.

Diferente da rivalidade que permeia os times de futebol, de modo exacerbado em alguns clubes, e que já ocasionou episódios violentos; as agremiações dão exemplo de solidariedade umas com as outras. Como quando, em 2011, um incêndio na Cidade do Samba destruiu parte ou completamente as alegorias de três escolas e outras agremiações disponibilizaram recursos e profissionais para a reconstrução dos desfiles que não os seus, conforme noticia o portal O Dia na época¹⁸.

4.3 A ESTÉTICA DO CARNAVAL

O desfile de carnaval congrega visualidade, música e dança. Ainda que muitas escolas optem pela utilização de materiais considerados baratos, criativos e que dão efeito visual, o luxo - como valor simbólico e como cultura material - passou a ocupar um grande espaço na estética do carnaval. Pedrarias e cristais que dão brilho, e as plumas e penas, que dão movimento e leveza ao cortejo; conferem valores simbólicos como riqueza e poder às fantasias e conseqüentemente à quem desfila com elas. Este processo ocorre dentro de uma esfera, a do carnaval, na qual estes valores de poder e de luxo são socialmente compartilhados, como Belisário Cunha ilustra:

Acho que o carnaval sem pena não seria carnaval. Imagina uma fantasia sem nenhuma pluma, nenhuma pena, é assustador. É a parte nobre, mas além da pena são as pedrarias. O poder está nos carros alegóricos e destaques de luxo. Ali ninguém gastou menos que 40 mil reais [as fantasias usadas pelos destaques nos carros]. As roupas do Salgueiro [dos destaques] de carro não saem por menos de 5 mil reais. E esse ano principalmente que se abusou horrores no Faisão.

¹⁸ "Escolas de samba atingidas por incêndio não serão rebaixadas. Portela, Grande Rio e União da Ilha do Governador não serão julgadas" O Dia. Publicada em 09/12/2011. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/portal/rio/escolas-de-samba-atingidas-por-inc%C3%AAndio-n%C3%A3o-ser%C3%A3o-rebaixadas-1.398372>

Ou seja, tamanho luxo que perpassa toda a escola, em maior e menos grau - onde muitas fantasias são feitas de plumas -, o aderecista destaca a dificuldade de encontrar os materiais mais nobres:

Se continuar do jeito que está indo, ou vamos regredir completamente ou a coisa vai descambar generalizada. Material você já não acha com facilidade. Penas, já tem umas que não existe no mercado, como a Rabo de Galo Branco. Você pode correr em qualquer lugar na face da terra que não acha mais. E tem algumas coisas que estão sumindo. A dificuldade de conseguir material está cada vez pior. Esse ano, todos que tem ateliê e estão envolvidos com escola de samba estão com dificuldades. E se você for num lojista e perguntar sobre plumas, alguma coisa... Há 6 ou 7 anos atrás você comprava umas plumas maravilhosas com quase um metro. E pluma, que a gente chamava de chorona. Hoje você consegue uma pluma com 70 cm e chorona já não é chorona, você que está chorando. Já não é uma pena boa [...] E estou achando que o carnaval tomou uma dimensão de muita riqueza, ele perdeu um pouco o que é o carnaval.

A demanda do carnaval por materiais como as penas e plumas ocasionou uma inversão na dinâmica de oferta e procura, transformando estes materiais em elementos de distinção, raridades devido ao alto preço e dificuldade para achá-los. Ainda que outros setores da escola utilizem variações destes materiais, as rainhas de bateria muitas vezes optam pelos materiais mais caros e de difícil acesso, demarcando a dimensão de "muita riqueza" das fantasias e que conferem o sentido simbólico de realeza do posto.

Para fins metodológicos, separamos as vestimentas em três variedades dentro do ciclo do carnaval, segundo a ordem dos preparativos que culmina no desfile: as roupas de ensaio na quadra da escola ou na rua, as vestimentas dos ensaios técnicos que acontecem no Sambódromo e contam com público não pagante, e a fantasia do desfile oficial. Ainda que as variedades não obedeçam a normas específicas, é possível observar um padrão de trajes, a partir da cobertura do portal de notícias Ego.

As roupas enquanto parte da cultura material assumem o caráter de "marcadores sociais"¹⁹, isto é, elas funcionam enquanto "[...] marcadores sociais dentro de um sistema de informação, ou seja, os bens comunicam categorias culturais e valores sociais de tal forma que sua função é dar estabilidade às categorias da cultura e sustentar as relações sociais" (MARTINELLI, 2011, p. 80). No contexto do carnaval, as vestimentas da rainha de bateria demarcam os significados simbólicos de cada um dos eventos - ensaios da quadra, ensaio técnico e desfile - e distinguem a figura da rainha do contingente que desfila. As fantasias comunicam valores simbólicos e atuam também nas relações entre os atores sociais do desfile.

Os trajes de ensaio, realizados na quadra da escola ou nas imediações da agremiação são bastante variados: vestidos, shorts, blusas, *body's*, saias, enfim, uma infinidade de

¹⁹ Conceito de Mary Douglas e Baron Isherwood (2004) no livro *O Mundo dos Bens*.

combinações muitas vezes escolhida pela rainha segundo as opções de seu guarda-roupa. Os ensaios, por antecederem o desfile - geralmente noticiados a partir de agosto -, as mulheres mostram ou escondem o corpo que será exibido na avenida, mediante o estágio de preparação estética em que se encontram. Exemplifico com duas matérias do Ego: sobre Cristiane Torloni, rainha de bateria da agremiação Grande Rio; e Viviane Araújo, rainha de bateria do Acadêmicos do Salgueiro. A primeira delas: "De calça jeans, Cristiane Torloni mostra o rebolado em noite de Samba"²⁰. No corpo do texto o repórter descreve a atuação de Torloni junto dos ritmistas e destaca: "Apesar do calor, ela encarou a quadra de calça jeans", enfatizando de modo sutil uma certa inadequação dos trajes ao clima da cidade e, ao mesmo tempo, ao que comumente é utilizado pelas rainhas. A segunda matéria: "De shortinho, Viviane Araújo exhibe barriguinha em noite de samba"²¹. No corpo da matéria, "Com um top e com a barriga à mostra, a musa do [sic] mostrou a boa forma, fez caras e bocas e mandou beijinho no ombro". Em ambas as notícias, as rainhas têm suas vestimentas descritas logo na chamada da matéria e no corpo do texto, a forma ou estágio do corpo é sugerida, ainda que discretamente, como no caso de Torloni. E como estas, muitas outras matérias do Ego fazem referência às vestimentas das rainhas de bateria e musas, informando os "modelitos", os "superdecotes", os "looks curtos" que "deixam as pernas à mostra", as "roupas curtíssimas", a "blusinha curtinha"; em vocabulário que dimensiona e cria expectativa do corpo que será exibido no desfile oficial.

Nos ensaios técnicos do Sambódromo - quando as escolas realizam verdadeiros ensaios gerais e atraem um grande público não-pagante -, as rainhas de bateria e musas providenciam vestimentas especiais, muitas vezes confeccionadas para a data. E mais uma vez, os trajes deixam transparecer o corpo que será exibido na avenida e criam expectativas em torno das fantasias oficiais. Nesta eventualidade os valores dos trajes costumam seguir o padrão de altos preços das fantasias do desfile oficial, guardadas as devidas proporções: "Cada vestidinho que a gente bota na Sapucaí é cinco mil", como nos fala Bianca Salgueiro. Isto é, pelos ensaios técnicos configurarem verdadeiros ensaios gerais, ou "extraoficiais", segundo Renato Lage, onde o "povo" consegue ver sua escola desfilar de graça e atribui nota aos quesitos oficiais e extraoficiais; as rainhas de bateria passam pelo primeiro "teste da avenida". A elas são atribuídas notas, segundo o "samba no pé", carisma, beleza, "boa forma"; entre outros quesitos subjetivos que são valorizados no posto, segundo relatos dos informantes.

²⁰ Ego. Publicada em 12/01/2014. Disponível em: <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2014/01/de-calca-jeans-christiane-torloni-mostra-o-rebolado-em-noite-de-samba.html>

²¹ Ego. Publicada em 08/01/2014. Disponível em: <http://ego.globo.com/carnaval/2014/noticia/2014/01/de-shortinho-viviane-araujo-exibe-barriguinha-em-noite-de-samba.html>

Para ilustrar, trazemos mais duas matérias do jornal Ego sobre o ensaio técnico com as mesmas rainhas de bateria, Torloni e Araújo. Na primeira: "Christiane Torloni samba de macacão prateado em ensaio da Grande Rio. Atriz, que é rainha de bateria da escola, esteve na Sapucaí na noite deste domingo, 9". E no corpo do texto "Para o ensaio técnico da escola da Grande Rio, a rainha de bateria da agremiação cobriu o corpo com um macacão prateado bem coladinho". Neste caso, a vestimenta transparece a silhueta da atriz e esconde o corpo nu. Em comparação, a segunda matéria revela: "Viviane Araújo usa aplique e look transparente em ensaio. Rainha de bateria do Salgueiro desfilou suas curvas pela Marquês de Sapucaí durante o ensaio técnico da escola de samba carioca". E no corpo do texto "[...] Viviane Araújo usou um aplique nos cabelos e um macacão transparente e justinho em ensaio técnico. A rainha de bateria do Salgueiro desfilou suas curvas pela Marquês de Sapucaí, no Centro do Rio". O macacão desta vez valoriza as "belas curvas" de Araújo em um "look transparente" e, ao mesmo tempo, não atribui valor a silhueta de Torloni, silenciada pelo veículo apesar do "macacão bem coladinho". Isto é, a notícia valoriza o corpo de Araújo - esculpido mediante procedimentos estéticos e exercícios físicos - e cria uma expectativa do que vai ser exibido no desfile oficial; o que não acontece com a mesma intensidade na descrição da vestimenta de Torloni, ainda que ela tenha se preparado para ocupar a posição. Esta distinção demarca o envolvimento de cada uma delas com o carnaval. Enquanto Araújo é convidada a participar de shows e apresentações em eventos relacionados ao mundo do samba durante o ano todo, e por isto mantém uma regularidade e frequência em sua preparação; Torloni recebeu o convite por sua trajetória no meio artístico brasileiro e por ser uma atriz reconhecida no meio.

Neste sentido, cabe problematizar as diferentes trajetórias profissionais das rainhas a partir da noção de carreira que, segundo Becker, compreende à continuidade de movimentos em um sistema ocupacional (2008, p. 35). O conceito abarca a noção de "contingência de carreira", os fatores ligados ao movimento entre ocupações (idem). Neste sentido, a carreira compreende uma série de compromissos e participação das redes de relações. Araújo, por fazer do samba sua ocupação profissional e Torloni, por cultivar uma carreira como atriz; percorreram diferentes trajetos que levaram ambas ao posto de rainha de bateria. Com isto, os fatores ligados a este movimento entre ocupações, como a presença em eventos do samba e participação em novelas brasileiras, configuram também diferentes formas de dedicação e preparação de cada uma delas ao posto.

A última fase é o desfile oficial, quando as mulheres vão exhibir e realizar uma performance no Sambódromo, que valorize os "investimentos" em fantasias e também em exercícios físicos e procedimentos estéticos. São biquínis, maiôs, tapa-sexos, malhas,

macacões. Nos pés, botas ou sandálias, de salto alto e solado antiderrapante para evitar possíveis quedas. Nas costas, normalmente um esplendor²² que aumenta a figura da moça na avenida e amplifica seus movimentos - muitas vezes feito de penas ou plumas. Na cabeça, no pescoço e nos braços, mais adereços com o mesmo propósito de ampliar a personagem e "dar corpo".



Figura 5. Viviane Araújo no carnaval de San Luís, Argentina, em 2014. Foto: Diego Mendes²³.

A imagem acima ilustra um tipo de fantasia bastante comum entre as rainhas e que está de acordo com um repertório socialmente compartilhado, e a partir do qual as mulheres, junto de seu estilista, concebem o desenho, os materiais e a finalização. E aqui cabe ressaltar que no mundo do samba, os estilistas são elementos importantes na dinâmica mercantil do carnaval. A ampliação da cobertura do posto pela mídia auxiliou na configuração novo

²² Estrutura feita de arame e enfeitada com plumas ou outros materiais que a rainha carrega nas costas.

²³ Disponível em: <http://ego.globo.com/carnaval/2014/noticia/2014/03/viviane-araujo-arrasa-em-carnaval-na-argentina.html>

mercado, o das fantasias das rainhas de bateria e musas. É o que mostra a reportagem do Ego, sobre a transformação das fantasias das rainhas de bateria:

Ai de Monique Evans - a primeira famosa a desfilar à frente de uma bateria na história do carnaval - se chegasse hoje à Marquês de Sapucaí, no Rio de Janeiro, usando o biquinho de strass [sic] e as cinco penas de faisão na cabeça que usou em seu primeiro desfile pela Mocidade Independente de Padre Miguel, em 1984. Ela sequer seria notada ou, na condição de rainha de bateria, seria chamada de "pobrinha"²⁴

O discurso do veículo evidencia as regras socialmente compartilhadas do carnaval, onde os valores simbólicos como luxo e poder são materializados em matéria-prima cara e de difícil acesso, utilizados na fantasia da rainha de bateria. Ao contabilizar as "cinco penas de faisão", hoje usadas aos montes no costeiro das rainhas, o veículo enfatiza a dimensão de "riqueza" do carnaval, na qual faria Monique Evans ser chamada de "pobrinha", se a fantasia da modelo fosse transportada aos dias de hoje.

Através de seu corpo e performance - recursos complexificados mais adiante -, as rainhas de bateria dão visibilidade ao trabalho dos estilistas e geram uma dinâmica mercadológica, com a circulação de renda e geração de empregos. Como conta Belisário Cunha:

Fazer rainha de bateria hoje em dia é *o must*, todo mundo quer fazer pelo dinheiro, porque é a melhor parte, se ganha muito bem e uma roupa não vai pra avenida por menos de 60 mil reais. Então a mão de obra para fazer uma rainha de bateria é de, no mínimo, 15 mil reais. Ela é a estrela? É, mas eu sou uma constelação porque eu vou ter que ajudar ela a brilhar. O nome dela ali vai gritar, mas se ela tiver com uma roupazinha 'piu-piu'...'ah fulana passou ali' e foi...[...] E as vezes nem é a vaidade da musa, claro que tem, mas as vezes é a vaidade do artesão, do costureiro, do aderecista, do dono do ateliê. Entre a gente que tem um atelier há uma competição muito grande, um quer aparecer mais do que o outro.

Em torno da rainha de bateria se configuram novas redes comerciais e de prestígio, um novo mercado, dos ateliês de luxo do carnaval - configurando um circuito particular de moda, com sazonalidade restrita, e que por meio de sua modelo, a rainha, promovem o produto. E por meio do um trabalho minucioso dos ateliês, que vai configurar exclusividade às vestimentas e devido a nobreza e alto valor dos materiais, a rainha transparece alguns valores subjetivos, que Belisário revela:

Hoje em dia qualquer rainha de bateria, qualquer fantasia, para mostrar poder tem que ter aquilo ali, Faisão. Você aparecer na avenida de faisão, dependendo do Faisão que tem pena que chega a custar R\$ 70,00 uma, aí você vai para a avenida com 600. Eu já fiz roupa que me custou 150 mil reais de material. E 150 mil reais é um apartamento, que seja no subúrbio, mas é um apartamento.

²⁴ Ego. Disponível em: <http://ego.globo.com/carnaval/2012/noticia/2012/02/da-tanga-ao-puro-luxo-evolucao-das-fantasias-das-rainhas-de-bateria.html>

Ou seja, nas fantasias de rainhas de bateria são priorizados os materiais nobres, caros e de difícil acesso, aos quais são agregados os valores subjetivos como poder, exclusividade, luxo, riqueza; que vão conferir sentido simbólico ao título de rainha.

E na tentativa de inovar e atrair a atenção da avenida, as fantasias são feitas com crina de cavalo, *leds* e até corpete banhado a ouro²⁵. A variação, no entanto, é restrita a um repertório cultural socialmente compartilhado no mundo do samba, são reelaborações de modelos que, na verdade conservam os princípios básicos. Isto é, as regras não formalizadas, mas repetidas exaustivamente configuraram modelos de fantasia que pouco mudam do ponto de vista da exibição e ocultamento de partes específicas do corpo. E dentro deste repertório destaque: a exibição das pernas, dos braços e do colo. As rainhas com idade entre os vinte e quarenta anos - este também um padrão, que valoriza a juventude - costumam exhibir a barriga, as pernas, o colo, os braços; cobrindo os seios e as partes íntimas. As mulheres mais velhas, como Cristiane Torloni e Susana Vieira²⁶, respectivamente com 57 e 71 anos, segundo Ego, vestem corpetes ou macacões que cobrem a barriga, usam meia "à lá Beyoncé", termo do site em referência à cantora estadunidense que popularizou as meias calças que comprimem as pernas e eliminam visualmente as celulites; e deixam braços e colo à mostra.

E neste contexto cabe destacar a valorização de partes do corpo, que reivindicam sensualidade e desejo para a rainha de bateria. Desde o seu surgimento - com Monique Evans ao desfilarem com os seis pintados - o posto foi marcado pela superexposição dos atributos físicos das mulheres, em uma dinâmica de "mostra-esconde", de transparência e cobertura de pontos "estratégicos" do corpo. Em contraposição, as vestimentas dos ritmistas, ainda que a bateria seja composta também por mulheres - que tocam instrumentos menores e considerados leves como tamborins e chocalhos -, não dão margem à exibição dos corpos de forma sexualizada; o destaque é voltado aos instrumentos. E partindo destas diferenças das fantasias retomamos a perspectiva dos estudos feministas e de gênero.

Adriana Piscitelli em sua pesquisa *Re-criando a (categoria) mulher?* discorre sobre o conceito de patriarcado surgiu na tentativa de unificar e universalizar as frentes de poder que permeiam as esferas sociais e oprimem a mulher. Os estudos feministas, então, concentraram

²⁵ Viviane Araújo usou no carnaval de 2014 segundo matéria do Ego no dia 3 de março de 2014 "Um luxo! Viviane Araújo usa corpete banhado a ouro para desfilarem no Rio". Disponível em: <http://ego.globo.com/carnaval/2014/noticia/2014/03/um-luxo-viviane-araujo-usa-corpete-banhado-ouro-para-desfilarem-no-rio.html>

²⁶ Atriz da TV Globo e atualmente madrinha da escola Grande Rio. Em 2014 desfilou com corpete e pernas à mostra, usando meia-calça "à lá Beyoncé", como comenta o portal Ego. Disponível em: <http://ego.globo.com/carnaval/2014/noticia/2014/03/susana-vieira-usa-meia-la-beyonce-e-e-erguida-por-bailarinos.html>

a dominação masculina na ideia do patriarcado (PISCITELLI, 2001, p. 6). Segundo a autora o conceito demarcaria historicamente a opressão feminina pelo poder masculino em todas as instâncias e instituições sociais, no entanto, com a diversidade de experiências femininas segundo as diferentes heranças culturais, o conceito enquanto categoria epistemológica e de análise passou a ser questionado (2001, p. 6). Hoje, marcadamente essencialista, o conceito de patriarcado designa a opressão pelo homem de modo generalizado (PISCITELLI, p. 7). Ainda sim, é útil para pensar as relações de poder entre homens e mulheres no contexto do carnaval carioca, aprofundadas a seguir.

Trazemos esta dimensão do conceito para demarcar um contexto e dialogar com a pesquisa de Langman (2003), ao analisar cultura, identidade e hegemonia a partir do corpo no contexto do carnaval carioca. A pesquisadora reflete sobre a vestimenta das mulheres no carnaval, e aqui podemos incluir as rainhas de bateria, afirmando que "As roupas reveladoras são típicas, mas isto é mais uma celebração da estética de feminilidade e empoderamento feminino de voyeurismo ou exibicionismo lascivo" (2003, p. 231, tradução nossa). Neste sentido, a sensualidade e o exibicionismo lascivo que transparecem nas fantasias, podem, na verdade, se revelarem instrumentos de empoderamento feminino. De acordo com Langman, no período de inversão que caracteriza o carnaval (BAKHTIN, 2008), a sensualidade feminina, ao ser valorizada na forma visual, subverte os valores patriarcais da sociedade - de dominação masculina -, que perduram em outras esferas sociais e caracterizam hierarquias (2003, p. 231).

No carnaval de 2014, a sensualidade feminina ficou ainda mais evidente com "o retorno do tapa-sexo" e do *top-less*, que não passavam pela avenida há algum tempo. O site Ego noticiou estas tendências em duas mulheres no desfile carioca. A primeira dela, Renata Frisson, que desfilou fantasiada de "aranha safadinha" - como ela mesma definiu - pela agremiação Grande Rio, de tapa-sexo e seios de fora²⁷. Outra mulher foi Dani Sperle, que desfilou pela União da Ilha com tapa-sexo de 5 centímetros e seios à mostra²⁸. Ambas se vestiram na concentração da escola e não se importaram com a documentação de sua nudez parcial pelas lentes dos fotógrafos e olhares curiosos. Ao confrontarmos os discursos e a

²⁷ "Mulher Melão desfila seminua na Sapucaí: 'Gosto de liberdade'. Fantasiada como aranha, a funkeira roubou a cena durante o desfile da Grande Rio, na Marquês de Sapucaí". Ego. Publicada em 02/03/2014. Disponível em: <http://ego.globo.com/carnaval/2014/noticia/2014/03/mulher-melao-desfila-quase-nua-na-sapuca-i-gosto-de-liberdade.html>

²⁸ "'Sou uma veterana do tapa-sexo', diz Dani Sperle com fantasia de R\$ 30 mil. Musa da União da Ilha usou um tapa-sexo de 5 centímetros para desfilar na noite de segunda, 3, e garantiu que não ficou desconfortável". Ego. Publicada em: 03/03/2013. Disponível em: <http://ego.globo.com/carnaval/2014/noticia/2014/03/e-bem-pequeninha-diz-dani-sperle-sobre-fantasia-de-r-30-mil.html>

prática, para elas, a situação não provocou desconforto, mas trouxe a sensação de liberdade - segundo ambas as matérias -, favorecida pelo período do carnaval.

Viviane Araújo, em entrevista durante incursão em campo, afirma que hoje não se vê desfilando com os seios de fora, como fazia antigamente, época que foi coroada Rainha da Avenida como Musa da Sapucaí, usando tapa-sexo. A transformação da identificação com as práticas pode ter ainda relação com a idade de Araújo, 39 anos em 2014, um pouco diferente da faixa etária da maioria das rainhas. No entanto, esta mudança ainda conservou princípios básicos de exibição da sexualidade da modelo, visto que Araújo ainda recorre aos "decoções", "fio-dentais" e barriga de fora para desfilar.

Os casos de desnudamento apresentados aqui, no contexto específico do carnaval é ponto de tensão entre perspectivas ambíguas. De um lado temos a objetificação da mulher, na qual, através da roupa ou ausência dela, a mulher é "consumida" pelo público do desfile enquanto um objeto. De outro, emerge o empoderamento, através da liberdade experimentada, ainda que de maneira efêmera; que segundo Bakhtin, perdura somente no período carnavalesco, de interrupção dos valores oficiais (2008, p. 77). De acordo com Langman, "Estes atos simbólicos trazem o ambiente privado do ambiente doméstico para a esfera pública, onde o público e o privado são temporariamente unidos em um só ambiente" (2003, p. 231, tradução nossa). Ao mesclarem o público e o privado em uma única realidade, esta nudez e sensualidade feminina - ainda que elas estejam submetidas a outras dinâmicas coercitivas e novas morais - como a da beleza e da boa forma - subverte os valores que regulam a sociedade em "dias comuns" e abrem as portas à outras realidades, experimentadas no período do carnaval. A fantasia tem poder de tornar acessível a sensualidade da mulher mediante a superexposição do corpo feminino - uma feminilidade exacerbada -, explorada de diferentes formas em outras esferas da sociedade. Além disto, destaca e distingue a mulher à frente do contingente masculino que ela representa.

5 A RAINHA DE BATERIA

Até o momento problematizamos as frentes de poder que disputam espaço simbólico no carnaval - sejam elas comunitárias, midiáticas, turísticas, econômicas e governamentais - e que situam o carnaval enquanto fato social total. Destacamos o contexto histórico e sociocultural do carnaval, importante para ascensão da festividade à identidade nacional; além da ampliação das dimensões da festa a partir do reconhecimento do potencial econômico e turístico para a cidade, simbolizado na construção do Sambódromo. Nesta fase, novas frentes de poder que passaram a integrar a festividade, entre elas as camadas médias urbanas, o jogo do bicho e a dimensão comercial. Com isto, as escolas passaram a se organizar enquanto empresa, de modo a administrar e vender seu "produto carnaval" e garantir a continuidade da tradição; e problematizamos ainda a cultura material do carnaval, que concentra principalmente na rainha de bateria os valores simbólicos de luxo e poder. A trajetória foi essencial para situar a compreensão da rainha, em seus diversos aspectos e complexidades, no contexto do carnaval carioca.

Neste capítulo, partimos da rainha de bateria em direção às questões de gênero, uma posição marcadamente feminina, em contraposição ao contingente masculino que desfila logo atrás. Também analisamos os laços sociais entre a rainha e a comunidade ainda que não sejam determinantes para a escolha da mulher que vai reinar à frente da bateria. Decisão que está, muitas vezes, ligada aos jogos de poder de quem está no comando da agremiação. Estes fatores são determinantes na associação da rainha à escola pela mídia; bem como o padrão de corpo bronzeado, malhado e siliconado que permeia o posto como regra socialmente compartilhada. Neste sentido, a rainha é interpelada por múltiplas dimensões do carnaval. A categoria está situada entre diferentes interesses, mais especificamente os da mídia e os da comunidade.

5.1 UMA MULHER À FRENTE DA BATERIA

O posto de rainha de bateria em sua origem é marcadamente feminino e, por isto, indissociável de uma análise de gênero. Em função disto, retomamos os estudos feministas e de gênero, que problematizam a formação das subjetividades masculinas e femininas, e as consequentes delimitações de práticas culturais e hierarquias sociais através das diferenças sexuais. Neste contexto, analisamos nesta seção a posição da rainha na configuração do desfile e o próprio surgimento da posição em perspectiva relacional.

No desfile, a rainha de bateria mistura dança e marcha e, à frente da ala dos ritmistas, "evolui" com graça e busca encantar o público com seus movimentos. Para realizar esta performance, a mulher recorre às "técnicas do corpo", isto é, os modos pelos quais os homens se servem de seu corpo, conforme Mauss (2007) problematiza. Segundo o autor, de natureza sociológica, psicológica e de educação, as técnicas do corpo são impostas de fora, num processo que o indivíduo "[...] assimila a série de movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros" (2007, p. 405). Mauss pontua a técnica como um ato tradicional e eficaz, já que é transmitida de geração em geração, isto é, assimilada pelo indivíduo se eficaz na realização de um ato. Trazendo este contexto para o carnaval, é possível analisar as diferenças entre os atores sociais, também a partir das técnicas do corpo que pressupõe cada posição no desfile.

A rainha de bateria desfila sambando, realizando passos de dança e com movimentos considerados leves e graciosos dos braços - capazes de transmitir o valor de nobreza, ligado ao posto de rainha. Ela apresenta a bateria aos jurados, muitas vezes mediante uma coreografia em sintonia com os ritmistas, e também seguindo uma técnica posa para as fotos e filmagens, sem que isto atrapalhe sua "evolução", mas ao contrário, seja constitutivo dela. Em contraposição, os ritmistas devem marchar em filas e conciliar o passo marcado com o ritmo de seus instrumentos. Por isto, as coreografias e os movimentos destes são mais simples, permitindo uma maior concentração à frequência do batuque dos instrumentos e do andamento do samba-enredo. As diferentes performances, através das técnicas do corpo de cada um destes segmentos, conferem sentido a cada uma das posições, destinadas a uma especificidade. A integração e o sincronismo entre os diferentes segmentos no momento do desfile são valorizados no mundo do samba. Conforme fala Bianca Salgueiro:

Não é quesito também, mas ela passando por um jurado sem apresentar a bateria dela, tem alguma coisa estranha; ou não está ensaiado, ou não está em sintonia com a bateria. Quem tem que apresentar são os mestres de trás, mas a rainha tem que estar ligada nos jurados pra apresentar também.

Por isto, a rainha que está sempre presente na quadra, além de ensaiar passos de dança que dialogam com a variação de ritmos e "paradinhas" da bateria, as nuances de movimentos em sua performance, em sintonia com os ritmistas; ela apresenta a bateria aos jurados, junto do diretor de bateria; e poderá evitar que os fotógrafos e jornalistas - que se posicionam em diferentes ângulos bem a frente da rainha - atrapalhem o andamento dos ritmistas e do desfile como um todo. Sem relevância para a pontuação das agremiações no desfile, por não ser um quesito oficial de julgamento, a rainha de bateria, na verdade, "[...] está adornando e

enfeitando um ponto forte do carnaval que é a bateria. Dali sai a harmonia e o conjunto. Para desfilar você tem que cantar e evoluir e a bateria é um fatos importante que armazena uma série de informações", como define Maurício Mattos. A fala de Mattos está relacionada ao fato da bateria ser o "coração da escola"- segundo uma visão simplista do mundo do samba - já que, marca o ritmo e a cadência da marcha do cortejo de uma agremiação, sendo imprescindível enquanto pano de fundo musical junto do canto. A participação nos quesitos de evolução e harmonia de uma agremiação, além do quesito "bateria", relevantes para o resultado final do concurso, confere peso simbólico à ala de ritmistas. Ainda que tenham mulheres e mesmo criança - como Duda da bateria do Salgueiro, de 11 anos - que toquem os instrumentos mais leves em sua formação; na bateria os homens carregam os instrumentos mais robustos e pesados e marcam o compasso do samba, marcando, ainda, a hegemonia masculina nesse setor da escola. A responsabilidade maior no desfile e mesmo na ala da bateria, de ditar o ritmo, é fortemente marcada pela atuação masculina, tanto que não existem mestres de bateria mulheres no grupo especial. Isto é explicado, em parte, pela tradição masculina do samba, mesmo os primeiros sambistas sendo formados no berço de Tia Ciata. Portanto, no mundo do samba, homens e mulheres experimentam situações diferentes e as causas disto são, muitas vezes, as construções sociais, baseadas em diferenças de gênero, que delimitam os papéis que serão desempenhados.

A bateria é ainda elemento de diferenciação entre as agremiações a partir do destaque de alguns instrumentos que caracterizam diferentes "batidas" entre as coirmãs. Por isto, são identificadas com expressões específicas que podem designar ainda o estilo do diretor que as comanda. No Salgueiro, a bateria chamada "Furiosa", por seu ritmo característico, é descrita no site da agremiação:

Furiosa. Nome de uma orquestra de percussão que pulsa em vermelho e branco. É o ritmo salgueirense que chega para abalar no sagrado terreiro do carnaval. E quando vem... não há quem consiga ficar parado. Quando se ouve a nossa bateria surge em forma de ritmo um patrimônio cultural de valor único, forjado na batida do Alujá, o toque sagrado de Xangô, orixá padroeiro salgueirense. Um ritmo firme, cadenciado, cheio de ginga. O corpo responde, em louvação. É a Furiosa de Mestre Marcão, discípulo de outros grandes mestres, como o inesquecível Lourival Serra, nosso Mestre Louro. É a batida de um coração que explode cada vez que ela se posiciona na avenida e abre os caminhos para o nosso cortejo africano que desfila todos os anos. Consagrada com sete Estandartes de Ouro e várias outras premiações, nossa bateria enche de orgulho os salgueirenses que sentem o corpo arrepiar toda vez que o repique chama e toda escola responde. Uma apoteose feita de som e de fúria. (Disponível em: <http://www.salgueiro.com.br/a-furiosa/>)

A descrição da bateria Furiosa do Salgueiro pela agremiação evidencia a forte ligação entre samba e religiosidade, mais especificamente as religiões de matriz africana. A expressão

“cortejo africano” do texto evoca uma ancestralidade, que remete à história social dos negros no Brasil, isto é, a uma identidade negra e de tradição do samba a qual a bateria representa.

Além disto, a distinção acontece a partir do modo descrito como "furioso" de tocar os instrumentos, com um andamento pesado e intenso; a bateria é "quente" e "forte" e "muito diferente das outras", segundo informante. E assim como no Salgueiro, cada escola cria nomenclatura e elementos específicos que diferenciam a bateria das demais agremiações: a "Surdo Um" da Estação Primeira de Mangueira; a "Pura cadência" da Unidos da Tijuca; a bateria "Não existe mais quente" da Mocidade Independente de Padre Miguel são exemplos.

Ao retomarmos a questão de identidade que Hall (2006) problematiza, encontramos na bateria poderosas fontes de identificação que emergem no interior das representações - as nomenclaturas, símbolos, hinos e mesmo a rainha de bateria (HALL, 2006, p. 48). Esta última, só é parte do conjunto de "imagens identitárias" (GONTIJO, 2007, p. 44) se aceita e legitimada pela comunidade, tornando-se parte das representações da escola em espaços determinados - como a mídia.

Viviane Araújo, por sua permanência no posto desde 2008, e por estar sempre presente nos ensaios da escola, tem uma relação de proximidade com os ritmistas, como demonstrou durante a entrevista. Quando questionada sobre sua relação com os ritmistas, não hesita em demonstrar os laços de amizade: "Eles me respeitam muito e sabem que eu brinco, beijo, abraço todo mundo e tenho muito carinho mesmo. E é muito bom estar ali e eu sinto que quando eu chego eu vejo a carinha deles, e é recíproco". E o diretor da bateria, Mestre Marcão, demonstra reciprocidade: "Ela vem, beija, abraça, bebe no mesmo copo...fica aqui, vem aqui em baixo [sala da bateria], sobe de novo [lugar específico de apresentação da bateria]. Depois vai pro camarote dela". Ainda que exista este movimento de descer e encontrar com a bateria e depois subir ao camarote, implicando em aproximações e distanciamentos da rainha com a bateria, Viviane Araújo conserva laços de sociabilidade muito fortes com os ritmistas, devido a assiduidade da modelo nos ensaios da quadra ao longo de seu reinado. Também por isto ela é identificada no portal de notícias Ego e em outros veículos de comunicação enquanto "A rainha de bateria do Salgueiro". Assim, ao ser a "mídia da escola", a rainha, a um só tempo, é fonte de representação da bateria na mídia, e se identifica com o agrupamento. É o que nos fala um ritmista do Salgueiro:

É aquela coisa do sincronismo, tem que ter aquela química senão não rola. Mais uma que aparece e aí fica mais ou menos igual a outras escolas que bota uma rainha, tira e bota outra, tira e bota outra... E você acaba perdendo a identidade. Não é legal. Acho que você precisa ter aquela frequência, igual técnico de futebol, não adianta o técnico perder um jogo aí você manda o cara embora e trás outro. Não tem a química.

A "química" entre a rainha e os ritmistas é, na verdade, a identificação entre tais atores sociais e dos mesmos com a "instituição" bateria que, em última instância, é fonte de identidade das agremiações. E cabe aqui problematizar os processos de identificação, descritos por Hall (2006) enquanto múltiplos e deslocados. Compostos de divisões e antagonismos que vão produzir uma variedade de posicionamentos do indivíduo, a identificação que não se concentra em formar uma "identidade mestra", mas estão deslocados, segundo diferentes contextos de identificação (2006). Neste sentido, as diferenças entre a mulher da Zona Sul, branca ou não branca, e "de fora" da comunidade; e os ritmistas, em sua maioria negros, moradores dos subúrbios cariocas e mais precisamente do "morro", se inter cruzam quando esta mulher é coroada rainha de bateria. Mediante a frequência aos ensaios e formação dos laços sociais, ocorrem os processos de identificação entre rainha e ritmistas, a chamada "química" que o informante nos fala no relato; essencial para legitimação da mulher enquanto representante da ala na mídia e na comunidade. Esta identificação, no entanto, é restrita aos eventos do samba, na quadra e no desfile, já que fora deles, a rainha e os ritmistas não costumam partilhar dos mesmos hábitos socioculturais.

5.2 A RAINHA E A COMUNIDADE

Nos ensaios do Salgueiro nas noites de sábado e nos ensaios técnicos das quartas feiras, a rainha desempenha as funções de estar presente, interagir com a bateria e com os convidados da escola. Ao chegar e subir ao seu camarote privativo ou se dirigir para a pequena arquibancada onde cerca de cinquenta ritmistas ensaiam, Vivianne Araújo tem um espaço reservado ao lado do Mestre Marcão, e sempre que chega, a quadra da escola se vira para saudá-la. Muitos celulares e câmeras fotográficas que antes se voltavam para o show das passistas ou baianas em cima do palco, se viram para o lado oposto e lá de cima ela acena, canta o samba-enredo e toca tamborim, sua marca registrada.



Figura 6. Viviane Araújo tocando tamborim durante o desfile do Salgueiro, no carnaval de 2014.
Foto: Fernando Maia, Riotur.

A imagem de Viviane Araújo tocando tamborim é bastante recorrente no carnaval carioca desde que a modelo foi coroada rainha de bateria do Salgueiro. Tocar o instrumento é um diferencial reconhecido no mundo do samba e é também fonte de identificação entre os ritmistas e a rainha, já que, como conta Mestre Marcão, além de tocar tamborim ela "gosta de aprender o desenho do tamborim", a cadência e diferentes batidas que, tocadas, darão ritmo ao samba-enredo. Ou seja, Araújo se qualifica e é reconhecida enquanto ritmista por dominar um código instrumental, que também é fonte de identidade. O portal de notícias Ego, durante cobertura do ensaio técnico do Salgueiro, demarca e reforça esta característica de Viviane Araújo:

Durante grande parte do tempo em que os ritmistas da bateria Furiosa estavam afinando os instrumentos, Viviane permaneceu com os músicos fazendo suas marcações e atenta aos comandos do mestre Marcão no encontro internamente chamado por eles de "convenção da bateria". Além de desfilar como rainha, ela também faz parte do conjunto sonoro tocando tamborim na Marquês de Sapucaí. O instrumento de Viviane é personalizado e traz aplicações de cristais coloridos ao seu redor.²⁹

²⁹ "Vivi Araújo usa shortinho branco e ganha beijo do noivo após ensaio. Rainha de bateria do Salgueiro foi ovacionada pelas ruas do bairro do Andaraí, na Zona Norte do Rio durante evento de carnaval". Publicada em 22/01/2014. Disponível em: <http://ego.globo.com/carnaval/2014/noticia/2014/01/viviane-araujo-usa-shortinho-branco-em-ensaio-para-o-carnaval.html>

Ao tocar tamborim em sintonia com os ritmistas, e demonstrar seu interesse pelo samba e pelo trabalho dos ritmistas que representa, Araújo se legitima enquanto rainha de bateria na escola. O tamborim é instrumento que inclui Araújo na categoria de ritmista e, personalizado e enfeitado com cristais, também demarca sua distinção, tanto na própria bateria quanto em relação às outras rainhas e mulheres que almejam o posto. Ela se atribui da função de ritmista e confere um sentido específico à sua atuação no desfile.

Mestre Marcão, quando perguntado sobre a importância das rainhas de Bateria, é logo remetido ao estereótipo da figura e, por isso, não dá crédito à função já que, em suas palavras, "os protagonistas são os ritmistas". Marcão define o papel da rainha de bateria da seguinte forma:

O papel dela ali é... Fazer uma espécie de intercâmbio entre o público e a bateria. Se ela está aqui, e a bateria está aqui, o público vai olhar pra ela e, da forma que ela fizer, o público está aplaudindo, e está aplaudindo a bateria também. A gente conduz e da forma que ela vai indo a gente vai junto com ela. É uma parte que, vamos botar assim... 'não fede nem cheira'.

No entanto, ao falar da rainha de bateria de sua escola, o referencial representativo é alterado para a figura da modelo e atriz Viviane Araújo:

Ajuda a comprar os acetatos das peças, que é colocado nos instrumentos. Blusa, ela manda fazer, as camisas da bateria. O que ela pode, vai ajudando da melhor forma. Ela é obrigada? Não sei. Só quem pode dizer é a presidente. Mas pra gente aqui é 'toma aqui, isso é da bateria'. Beleza, tranquilo. O que ela pode ajudar ela faz da melhor forma. A gente também não especifica o que ela tem que ajudar. As vezes eu, principalmente, vou lá e falo com ela 'pô, dá pra ajudar nisso aqui?'. Ela é muito participativa.

Assim como Marcão, outros informantes conservam no imaginário as representações de uma rainha de bateria que só quer "aparecer", isto é, aproveitar o destaque midiático em benefício próprio. No entanto, conforme analisamos a partir da fala de uma repórter do portal Ego, Viviane Araújo conseguiu subverter esta lógica por seu envolvimento com a comunidade. O "ser participativa" é uma das principais características valorizadas na rainha de bateria e também ajuda no reconhecimento da figura pela comunidade da escola, ainda que o posto não seja um quesito oficial do desfile. "Participar" envolve a presença em ensaios técnicos, em eventos do mundo do samba, na gravação da vinheta de carnaval da TV Globo, e nas principais atividades da escola; um financiamento das necessidades da bateria, como ajuda na compra de camisetas e instrumentos, citados acima por Mestre Marcão; além das relações sociais, faladas anteriormente. As tradicionais camisetas da bateria, utilizadas em ensaios, muitas vezes são estampadas com a imagem da rainha de bateria, uma espécie de

demarcação do território das mulheres e de identificação em relação às outras baterias. Este financiamento, no entanto, não é visto pela comunidade salgueirense como a compra do posto para ascensão de quem o ocupa à fama, mas faz o papel de ajudar na legitimação frente à comunidade como uma conquista meritocrática por sua identificação com a escola. A rainha torna-se parte da agremiação e por isto é bem-quista e admirada em seu posto. A própria Viviane Araújo comentou isso durante incursão de campo, ao falar sobre a importância da rainha de bateria para o desfile em entrevista:

Importante... Não é importante. Hoje tem esse peso de ser rainha de bateria, mas não tem importância pro desfile. Analisando friamente não tem, não conta ponto então se a escola passar linda, perfeita e a bateria passar maravilhosa...com rainha ou sem rainha, vai ganhar. Ter uma rainha presente, da escola, isso faz a diferença para a escola. Não para contar ponto, mas para dar uma alegria a mais.

O "peso" de ser rainha de que Viviane Araújo fala é a grande exposição nos meios de comunicação sobre detalhes de suas fantasias, corpo e atividades preparatórias para o carnaval, bem como pela associação da sua imagem à agremiação que está representando. A rainha cumpre uma função midiática que, talvez, poderia ser apontada como a maior responsabilidade da mulher no contexto do carnaval, a partir do que Bianca Salgueiro defende: "A rainha tem que primeiro representar a escola, ela tem que apresentar a bateria. Ela não só faz parte da escola, ela tem uma responsabilidade maior porque a mídia da escola é ela. É aonde ela chega, todo mundo vincula até o nome da escola a ela". As duas falas demonstram que ainda que não possa influenciar na nota final da competição, a rainha de bateria tem um peso simbólico para o desfile, de "dar uma alegria a mais" e "apresentar a bateria"; além de ser "a mídia da escola", relacionada à dimensão empresarial da escola que problematizamos antes.

Este peso simbólico é suficiente para as rainhas de bateria terem seu nome na ficha técnica das agremiações, em publicação específica do carnaval como a revista RSC, além da Separata. Junto com a referência de Mestre-Sala e Porta-Bandeira, coreógrafo da Comissão de Frente, Mestre de bateria, Carnavalesco, Diretor de carnaval, Presidente, e outras informações que rememoram a história e são elementos de identificação de cada escola. O posto, lado de quesitos oficiais importantes para o campeonato, e repetido exaustivamente nos veículos de comunicação, torna-se um elemento extraoficial do desfile, um ícone do carnaval.

A posição à frente de um elemento importante da escola, que evoca a ancestralidade e tradição do samba, é também ponto de tensão em função do arcabouço sociocultural dos grupos sociais que a compõe - relacionado às localidades e dicotomias que analisamos antes. Conforme fala Belisário Cunha:

Das rainhas de bateria adoro a minha, sou apaixonado pela Viviane. Acho que é a única que quando chega na avenida o povo grita, berra, faz de tudo. Ela tem uma postura, um carisma. Isso você não compra, vem com você [...] Eu, no meu ponto de vista, acho que rainha de bateria tinha que ser do morro, da comunidade. Porque eu acho que a bateria é morro. Quem trabalha na avenida é a bateria. São 300 ritmistas e eles são a cabeça, o coração da escola. E no morro tem tanta mulher linda que eu acho que valorizaria a situação. Você pode ver que todas, tirando a Raissa [rainha de bateria da Beija-Flor de Nilópolis], todas as rainhas de bateria são dondocas, atrizes e tudo mais. E, já que isso não vai vazar mesmo, tem escola de samba que vem com rainha de bateria que você olha pra lá e diz 'o que essa mulher está fazendo aí'?

Semelhante ao Mestre Marcão, o aderecista do Salgueiro, exclui Viviane Araújo do conjunto de representações de rainha de bateria que assumem a posição mais pela mídia que ela acarreta. E neste sentido, ele afirma que a rainha de bateria deveria ser do "morro", por representar simbolicamente a bateria, que identifica os subúrbios e mais especificamente o "morro". E aqui cabe retomar o recorte de etnia que Sovik (2009) problematiza em sua pesquisa *Aqui ninguém é branco*. Os integrantes do "morro", e mesmo o restante da escola, de outros setores; pela formação geográfica e sociocultural da cidade do Rio de Janeiro, são, em sua maioria, negros. E mesmo com esta identidade negra da bateria, muitas vezes a mulher que os representa e desfila à frente, não tem qualquer relação simbólica com o "morro"; são mulheres do "asfalto", as "dondocas" ou atrizes, segundo o informante. E mais que isto, são mulheres brancas ou não brancas mas que são beneficiadas com o valor da *branquitude*. Sovik problematiza a branquitude como uma condição estética e de imagem dos indivíduos que pressupõe "pele clara, feições europeias, cabelo liso ou dois dos três elementos" (2009, p. 36); ainda que eles possuam "sangue negro". E como Sovik aponta, o valor da branquitude é ressaltado nas experiências de "mistura", como o carnaval, onde diferentes grupos sociais se interpelam e festejam em um contato "íntimo". Isto é, as mulheres, louras e brancas, que representam um ideal de beleza, desfilam em lugares privilegiados, como a posição de rainha de bateria; além das musas e destaques em carros, composições. Elas também ocupam outros espaços de prestígio da avenida, como camarotes, frisas e as arquibancadas mais nobres, onde as camadas médias - brancas ou não-brancas, acompanham o desfile. As negras e mestiças, que por sua vez "valorizariam a situação da bateria", com origem no morro, muitas vezes desfilam agrupadas, como na ala das passistas - posição que representa simbolicamente o samba³⁰.

³⁰ Ver "Performing *Mulata*-ness: The Politics of Cultural Authenticity and Sexuality among Carioca Samba Dancers" de Pravaz (2011); e "Racismo e sexismo na cultura brasileira" de Gonzales (1984).

5.4 JOGO POLÍTICO, COBERTURA DA MÍDIA E ASSOCIAÇÃO À ESCOLA

A relação das rainhas com a escola é, portanto, complexa e multidimensional. Se de um lado temos os laços afetivos com a comunidade, criados ao longo do tempo e essenciais para identificação da rainha com a escola e para representação da mesma, de outro é evidente os jogos de poder que interpelam o posto, que o transformam em ponto de conflito e campo de batalha. E em muitas agremiações, "quem paga mais leva". Como nos fala a informante Bianca Salgueiro:

Nunca paguei pra ser rainha de bateria, nunca paguei pra ser musa porque existe isso, existe venda de lugar. Acho que pelo próprio ego da mulher que quer estar ali de destaque como musa. Eu não paguei mas também eu venho a tudo. Se tem um sambinha na esquina e querem uma musa, a musa que vão ligar sou eu porque eu não estou pagando e tenho que fazer alguma coisa pela escola. Sempre estou presente em tudo que me pedem, ensaio de rua, ensaio de tudo.

O depoimento evidencia uma troca entre Bianca Salgueiro e a escola, que demarca o tipo de relação que se estabelece entre sua atuação como destaque e a escola como instituição. No Salgueiro, Viviane Araújo - que reina desde 2008 -, por sua presença em eventos da escola e participação das atividades, conquistou um espaço simbólico e, conseqüentemente, físico na escola. Na quadra da agremiação a rainha de bateria possui um camarote ao lado do espaço reservado à diretoria, com sua foto estampada em toda extensão da parede; além do benefício de poder levar um número de convidados à quadra. Araújo não tem um contrato formalizado, com a descrição de funções a serem cumpridas, cláusulas e regras; diferente de outros profissionais de carteira assinada que desfilam como quesitos, no caso, mestre sala e porta-bandeira, diretor de bateria, entre outros. É apenas um contrato de senhoritas - entre a rainha e a presidente da escola - e que vigora desde a gestão de Regina Celi. E aqui é importante demarcar os laços de confiança que transpassam a rainha de bateria. O Dia, por exemplo, em matéria intitulada: "O que deve acontecer com as rainhas de bateria?"³¹ noticia a ligação de Viviane Araújo e Celi, afirmando que a rainha permanece na agremiação durante a gestão da presidente, demonstrando as relações de confiança que se estabelecem entre a rainha de bateria e a agremiação.

O posto é, na verdade, uma escolha, não por votação da comunidade nem de um conselho deliberativo, mas quase que exclusivamente de quem ocupa a presidência das agremiações, em acordos políticos difíceis de serem precisados por acontecer muitas vezes à portas cerradas e que transcendem as dimensões deste trabalho. Os critérios de escolha são

³¹"O que deve acontecer com as rainhas de bateria?". O Dia. Publicada em 22/02/2013.
<http://blogs.odia.ig.com.br/leodias/2012/02/22/o-que-deve-acontecer-com-as-rainhas-de-bateria/>

muitos e arbitrários, no entanto, a legitimação da rainha na escola se dá pelos laços que ela estabelece com a comunidade, e também pelos atributos físicos e pessoais valorizados pela mídia e pela escola. Neste caso, a rainha é muitas vezes, também representante da gestão em vigor nas escolas.

Ilustro esta perspectiva com um fato ocorrido às vésperas do carnaval de 2014, em outra agremiação carioca, e noticiado nos dois veículos de comunicação analisados neste trabalho, o portal Ego e o jornal O Dia. Ana Paula Evangelista, então rainha de bateria da agremiação Mocidade Independente de Padre Miguel, antiga passista da escola e modelo que estava vivendo na Itália, retornou ao Brasil em meados de julho de 2013 para iniciar os preparativos para o carnaval. A preparação envolveu desde a produção de fantasia e roupas de ensaio, entrevistas, eventos da Escola, como ensaios fotográficos e gravação da vinheta de carnaval para a Rede Globo. No entanto, faltando quase vinte e dois dias para o início dos desfiles, a presidência da Mocidade foi destituída e a rainha, por acreditarem estar relacionada à antiga gestão, foi deposta. O portal O Dia relacionou ainda a crise interna que acarretou a saída de Evangelista à volta do patrono da escola, e em matéria comenta detalhes a destituição do antigo presidente³². Após um investimento de cem mil reais - segundo a própria passista em declaração para o portal Ego³³, Evangelista foi substituída pela atriz global Mariana Rios que teve, inclusive, festa de coroação. E como este caso, tantos outros que envolvem disputas pelo posto são noticiados, podendo inclusive trazer mídia negativa para a agremiação.

Isso pode ser problematizado em conjunto com a declaração de Maurício Mattos, empreendedor do carnaval já mencionado neste trabalho, e que assim define o significado que a rainha de bateria tem para a escola de samba:

Rainha de bateria não é julgada, é um elemento altamente promocional e que enfeita e embeleza, contribui para o conjunto. A rainha de bateria tem uma contribuição promocional e de marketing muito forte, é um elemento muito forte para o desenrolar do carnaval.

A contribuição promocional e de marketing que Maurício nos fala, está relacionada ao conteúdo midiático produzido durante o período do reinado - como o jornal O Dia se refere ao tempo de permanência no posto -, no qual a rainha de bateria conquista espaço na mídia para divulgar suas ocupações, com a cobertura dos ensaios técnicos, entrevistas e ensaios

³² "Clã de Castor de Andrade volta à Mocidade. Sobrinho de bicheiro assume comando e reafirma a influência da contravenção no samba". O Dia. Publicada em 18/02/2014. Disponível em:

<http://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2014-02-18/cla-de-castor-de-andrade-volta-a-mocidade.html>

³³ "Destronada, Evangelista mostra fantasia e desabafa: 'Não sou palhaça'. Modelo - que perdeu o posto de rainha de bateria da Mocidade para a atriz Mariana Rios - diz que investiu R\$ 100 mil neste carnaval". Ego. Publicada em 07/02/2014. Disponível em: <http://ego.globo.com/carnaval/2014/noticia/2014/02/destronada-evangelista-mostra-fantasia-e-desabafa-nao-sou-palhaca.html>.

fotográficos, vinhetas televisivas e participação nos eventos do samba. Em contrapartida, a escola atrai maior visibilidade ao ter a instituição vinculada à mulher. Viviane Araújo, por exemplo, quando noticiada no portal Ego, é sempre referenciada com "a rainha de bateria do Salgueiro", ainda que as reportagens não pautem assuntos relativos ao mundo do samba. Por exemplo nas matérias: "Viviane Araújo malha de shortinho e top e aparece mais fininha. A rainha de bateria do Salgueiro usou uma botinha para completar o visual"³⁴; e "Vivi Araújo faz workshop para novela de Aguinaldo Silva. Na próxima trama das nove, 'Falso brilhante', rainha de bateria do Salgueiro vai encarnar uma manicure"³⁵, entre muitas outras matérias do site.

O amplo destaque à mulher que ocupa o posto durante o "reinado" acontece em muitos veículos de comunicação, não somente em portais online de notícia e revistas. A cobertura televisiva que a Rede Globo faz do desfile, por exemplo, enfatiza as rainhas de bateria, destaques, semidestaques e musas das agremiações com exposições mais demoradas, além de entrevistas exclusivas sobre os detalhes das fantasias. Enquanto as câmeras dão zoom em partes do corpo específicas e mostram a "evolução" de seus movimentos, uma legenda das mesmas aparece na tela. Os repórteres relatam suas principais ocupações profissionais durante a cobertura televisiva - normalmente são modelos ou atrizes, que participaram dos programas X, Y e Z - rememorando ao espectador a participação da mulher em algum outro contexto midiático. Vinculado à Rede Globo, de mesma linha editorial, o portal de notícias de entretenimento Ego realiza ensaios fotográficos com as rainhas, cobre os ensaios nas quadras de cada escola com a presença das mesmas, divulga o custo das fantasias e acompanha os preparativos de várias rainhas para o carnaval que se aproxima. Atividades semelhantes também são realizadas em outros portais de comunicação. Entre os veículos mais atuantes nessa cobertura, podemos citar o R7, braço digital do jornal Folha de São Paulo; o Extra, também da Globo.com; e O Dia na Folia, do jornal O Dia. Sem falar das revistas como Caras, Quem, Contigo e várias outras fontes de notícia especializada no mundo dos famosos nacionais e internacionais - as "personalidades" com destaque, em maior ou menor grau, na mídia. Assim, a rainha de bateria é recorrente nas pautas jornalísticas de grandes grupos de comunicação - localizados, cabe destacar, na região sudeste do país, e que divulgam notícias sobre o carnaval para todo o país, porém desde uma perspectiva dessa região. Belisário Cunha comenta:

³⁴ Ego. Publicada em 08/05/2014. Disponível em: <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2014/05/viviane-araujo-malha-de-shortinho-e-top-e-aparece-mais-fininha.html>

³⁵ Ego. publicada em 20/05/2014. Disponível em: <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2014/05/vivi-araujo-faz-workshop-para-viver-manicure-em-novela-de-aguinaldo-silva.html>

Alguém achou que tinha que ter uma diferença, caiu na mídia, a mídia gostou. E quando você bota um famoso em qualquer lugar dá Ibope. Para mim uma ala de baiana vale mais que uma rainha de bateria. São senhoras. Na minha época que fazia baianas, ganhei três ou quatro Estandartes de Ouro, eram senhorinhas de 70 e 80 anos. Dava prazer de ver aquelas senhorinhas. Hoje elas estão proibidas. Isso é importante pra escola.

E ao retomarmos Schneiders (2010) e sua pesquisa, é possível notar o destaque das rainhas em detrimento dos outros setores e atividades das escolas, como o enredo, a construção do desfile; espaço este que, entre os anos 1985 e 1990, como a pesquisadora observa, "O jornal designava páginas inteiras para mostrar a trajetória de cada escola e o trabalho das comunidades era evidenciado praticamente em todas as edições" (2010, p. 88). Ou seja, as rainhas que em 1995 apresentam uma "modesta ascensão" no veículo, em 2000 passam a ocupar a posição de protagonistas do carnaval carioca na mídia (SCHNEIDERS, 2010, p. 99). Tamanha exposição do posto, as mulheres "fazem de tudo" para ocupá-lo, segundo Viviane Araújo:

Se você vê são poucas que se mantêm. Tem a Raissa que é da comunidade e começou bem novinha. A Bruna [Bruno] tem um tempo legal. Tem outras que já passaram...a Luma que tem uma história linda. Mas você vê que é uma coisa instável, uma briga muito grande. Quando eu comecei no carnaval não tinha essa coisa, eu não pensava em ser rainha de bateria, eu queria estar ali, curtir e brincar, passar na avenida e desfilar. Hoje elas querem ser rainha de a todo custo e fazem de tudo.

E "fazer de tudo" implica também em atingir um determinado padrão estético corporal, já que o corpo é uma categoria central na conquista do posto de rainhas de bateria - e isso regata as discussões de gênero e de representações. Por outro lado, existem rainhas que se distanciam deste padrão estético, como Cristiane Torloni, Suzana Vieira, Preta Gil, entre outras. Neste caso, estas mulheres são convidadas ao reinado muito mais por sua carreira artística e destaque midiático, que pelo padrão estético. De todo modo, o corpo da rainha é midiático e é também na mídia são construídas as imagens hegemônicas de rainhas malhadas, bronzeadas e siliconadas, que servirão de padrão para futuras rainhas. Em consonância com a cultura do corpo no Rio de Janeiro, a sessão a seguir problematiza os três passos básicos tomados por grande parte das rainhas de bateria em direção à esse padrão estético, que poderá ser recompensada de diversas formas.

5.5 O PADRÃO DE CORPO BRONZEADO, MALHADO E SILICONADO

A cidade do Rio de Janeiro, com suas altas temperaturas no verão, o "Rio 40 graus", de praias e intensa valorização da vida e do lazer ao ar livre, favorece a exposição do corpo.

Nele, emerge a cultura do "desnudamento" - que valoriza a liberdade, a descontração e a sensualidade dos corpos, bem como sua exposição frequente ao sol (GOLDENBERG; RAMOS, 2007, p. 29) de modo que o antropólogo Fabiano Gontijo afirma que o corpo carioca é idealmente bronzeado (2007, p. 51). Gontijo pontua as praias como locais de celebração do "ritual de bronzeamento" (2007, p. 52). Isto é, onde o corpo adquire característica de elemento distintivo, com "aspecto saudável" - contrário ao "branco do escritório" - e onde o indivíduo tem sua iniciativa do bronzeamento valorizada. A "morenidade"³⁶ tornou-se um valor e é parte da cultura de "glorificação do corpo" carioca, que emergiu no fim do século XX e início do século XXI, junto de uma nova moralidade, a da "boa forma" (GOLDENBERG; RAMOS, 2007, p. 24).

Como aponta a antropóloga Mirian Goldenberg e Marcelo Ramos (2007) e outros antropólogos no livro *Nu e Vestido*, em estudo do corpo nas camadas médias cariocas; através da nova moral da "boa forma", que perpassa o autocontrole e a disciplina, o indivíduo torna-se o único responsável pela construção de seu corpo e se, dotado destas "virtudes", alcança a "perfeição estética" (2007, p. 32). As "virtudes" são, na verdade, o que o antropólogo Alexander Edmonds (2007) apresenta no mesmo livro como "puritanismo ostentatório"³⁷, que mescla "disciplina rigorosa com desejo de exibir-se, autoprivação ascética com afirmação positiva do eu" (2007, p. 200). Ou seja, em favor da exibição do corpo, os indivíduos adotam disciplinas e autoprivações diárias, transformando seus "estilos de vida" de sacrifícios e abdições em expressão de seus valores morais. Assim: "[...] a beleza não é apenas uma condição passiva, mas algo que deve ser 'mantido' ativamente. Seu estilo de vida, a dedicação à condição física e às dietas também são essenciais para sua "boa forma". Isso exige trabalho duro e abnegação, e desta forma, na verdade, depende de qualidades essenciais da pessoa" (EDMONDS, 2007, p. 226). Isto é, esse ideal específico de beleza, fortemente relacionado a um estilo de vida, exige tempo e ação do indivíduo, que mediante as técnicas disponíveis é capaz de moldar o corpo que deseja.

Os que não cumprem as regras, ao deixarem transparecer partes corporais que evidenciam "A gordura, a flacidez ou a moleza são tomadas como símbolo tangível da indisciplina, do desleixo, da preguiça, da falta de certa virtude, isto é, da falta de investimento do indivíduo em si mesmo" (GOLDENBERG, 2007, p. 31); adotam posturas que quebram o decoro por não estarem adequadas às regras da exibição corporal, entre aqueles que as

³⁶ Valor que Freyre (1986) problematiza como "expressão do orgulho nacional" em pesquisa *Modos de homem e modas de mulher*.

³⁷ Conceito de Courtine (1995, apud EDMONDS, 2007, p. 200).

compartilham socialmente. O "investimento", além do dinheiro, requer tempo despendido em tratamentos estéticos, dietas, exercícios físicos e cirurgias plásticas. E assim o corpo - segundo Bourdieu (1987) uma "natureza cultivada" (apud 2007, p. 38) - passa a ser expressão de identidades, individuais e coletivas; já que através dele os indivíduos participam de grupos sociais e se diferenciam de outros (GOLDENBERG; RAMOS 2007, p. 38). Com isto, "a identidade é cada vez mais expressa, exibida e revelada no corpo físico" (EDMONDS, 2007, p. 216); ou seja, o corpo também é elemento de identificação entre grupos sociais e expressão de subjetividades.

E partindo destas premissas, Goldenberg e Ramos (2007) sintetizam o corpo das camadas médias do Rio de Janeiro em três conceitos: a de emblema policial, que pressupõe vigilância e autopolicimento do indivíduo em relação ao próprio corpo; a de marca, já que como as marcas no sistema de consumo, o corpo é capaz de criar "cercas e pontes"³⁸ - que o distingue e ao mesmo tempo integra o indivíduos a grupos sociais; e o de prêmio daqueles que conseguiram conquistar a "boa forma", seguindo à risca as recomendações de especialistas (GOLDENBERG; RAMOS 2007, p. 39).

E o corpo ideal carioca tem sua máxima celebração no verão, que compreende o mês de janeiro e fevereiro. Segundo calendário sociocultural da cidade que Gontijo problematiza (2007), o "ciclo festivo do verão" é iniciado na preparação das comemorações natalinas, seguido do ano novo, das férias e, por último, o carnaval. Na quarta feira de Cinzas é aberto outro ciclo, o do recolhimento e do trabalho. Portanto, o carnaval no Rio de Janeiro é quando culmina a celebração deste "ciclo festivo do verão" (GONTIJO, 2007, p. 65). As mulheres do carnaval e, mais especificamente as rainhas de bateria, em um determinado contexto social, emergem como verdadeiras materializações de um ideal de corpo - malhado, bronzado e siliconado -, em suas posições de destaque, no desfile e na mídia.

A mídia, instituição social capaz construir representações, que articulam subjetividades e constroem identidades, é também força motriz desta cultura de glorificação do corpo no Rio de Janeiro. Neste contexto, as rainhas de bateria enquanto um dos ícones do carnaval na mídia - conforme vimos a partir da pesquisa de Schneiders (2011) -, têm a categoria "corpo" como elemento mais valorizado - seja por meio das vestimentas ou na cobertura de seus "segredos da boa forma". Isto é, em uma relação constitutiva, na mídia são expostas as rainhas, materializações da "boa forma", capazes de construir representações; elas, por sua vez, além de valorizadas por suas "virtudes", vão inspirar outras mulheres ao

³⁸ Conceito de Mary Douglas e Baron Isherwood (2004).

posto de rainha de bateria, que deverão adquirir a "boa forma" para figurar na mídia; e que vão inspirar outras mulheres, e assim sucessivamente.

Meses antes do desfile oficial são descritas na mídia - especialmente nos veículos como o site Ego e O Dia, analisados aqui - as dietas, as práticas estéticas e as cirurgias plásticas realizadas pelas mulheres em seu período de reinado - "dedicações" que o posto compreende. Isto é, assim como os ritmistas devem ensaiar sua performance com os instrumentos, a rainha deve exercitar seu maior instrumento, o corpo, e apresentá-lo da melhor maneira na avenida - sem celulites, sem estrias, sem flacidez, sem gordura, sem manchas, e muito bem bronzeado. Todas estas dedicações justificadas na premissa de que a beleza tem "valor de mercado" (EDMONDS, 2007, p. 212). Ou seja, é por meio da beleza que as rainhas têm chances de conquistar participações em programas de televisão, desfiles de moda, ensaios fotográficos, revistas de nudez, e mesmo filmes pornô, entre as mais variadas ocupações. Neste sentido, o posto é visto enquanto potencial "investimento" para muitas mulheres que o ocupam. É o que nos fala Belisário Cunha sobre a vitrine do carnaval:

O carnaval hoje virou um *Photoshop*... Não, uma vitrine. Muita gente precisa estar ali na vitrine por mil motivos. Tem muito olheiro, muita gente catando uma mulher para sair na Playboy. Aquela que sem querer cai o sutiã e ela vai acontecer, como também tem umas que tiram o sutiã para depois culparem o costureiro. Mas ali na hora o cara está ali e caiu o sutiã, apareceu o peito, no dia seguinte você está na mídia. A avenida para mim hoje é um cartão postal, 'eu preciso sobreviver'. Tipo Big Brother, o cara entra ali porque quer aparecer.

E para quem "precisa estar ali na vitrine", o corpo torna-se objeto de troca na tentativa de alguma oportunidade profissional. É por meio da categoria "corpo" que o investimento das mulheres com as cirurgias, os exercícios físicos, as massagens, as aulas de samba, a presença na quadra; e ainda o dinheiro despendido em cabelo, aplique de cabelo, unha, maquiagem, sapatos, fantasias e roupas de ensaio; pode ser recompensado, em oportunidades profissionais. E tamanha valorização do corpo, as rainhas de bateria combinam os três processos básicos, problematizados no estudo *Nu e Vestido*, na tentativa de encontrar o "corpo perfeito". A primeira delas, a prática de exercícios físicos - como já tratamos - requer dedicação da mulher, aliada ao autopolicimento e dietas balanceadas. O portal Ego, por exemplo, noticia os milagres da tapioca, que deram boa forma a Viviane Araújo³⁹; os intensos "treinos" de Alice Riscado, rainha da Caprichosos de Pilares, que vão deixá-la mais definida e com mais

³⁹ "Santa tapioca! Vivi Araújo revela segredo de boa forma no carnaval. Em entrevista ao EGO, a rainha de bateria do Salgueiro contou que substituiu o pão pelo alimento típico do nordeste brasileiro". Ego. Publicada em 23/01/2014. Disponível em: <http://ego.globo.com/carnaval/2014/noticia/2014/01/santa-tapioca-vivi-araujo-revela-segredo-de-boa-forma-no-carnaval.html>

resistência para o desfile⁴⁰; ou ainda as práticas de Pole Dance de Carla Prata, rainha da Inocentes de do Acadêmicos da Rocinha⁴¹.

Cabe destacar que ainda que as escolas de samba sejam divididas em grupos⁴² - especial e acesso -, e que sejam tratadas com maior e menor importância na mídia em função disso, as rainhas de bateria não são diferenciadas segundo a categoria de suas escolas e recebem o mesmo destaque nos veículos de comunicação. E como estas, seria possível listar inúmeras matérias, que expõem a prática de exercícios aliada à dieta e valorizam a busca da mulher pela "boa forma", alcançada por meio de suas virtudes e que será recompensada na avenida, com elogios e convites profissionais.

O segundo processo comumente realizado pelas rainhas de bateria, bem como outras mulheres do carnaval, é o de cirurgias plásticas. Nesta fase, a gordura ou "o excesso de pele" que não foi resolvido com exercícios são eliminados através de procedimentos cirúrgicos. Implantes, especialmente nos seios e nas nádegas, também são colocados a fim de "harmonizar" as proporções do corpo. Edmonds (2007) assinala que contrárias aos rituais de marcação do corpo com as práticas de *piercings* e tatuagens,

[...] no caso de práticas como a musculação e a cirurgia estética, a orientação para as normas sociais é, na verdade, o inverso do que afirma Zizek. Os praticantes não estão simbolizando a "individualidade reflexiva", mas adequando-se a padrões. A dor envolvida não é elemento essencial de um rito de passagem — ou uma entrada de volta à experiência do prazer —, mas uma inconveniência acidental a ser minimizada com remédios e aperfeiçoamentos técnicos da cirurgia. Não simbolizam a alienação para transcender as normas, mas sim a tentativa de incorporá-las para excedê-las (EDMONDS, 2007, p. 234)

Isto é, as cirurgias plásticas são processos capazes de remodelar o corpo, este um dispositivo através do qual o indivíduo pode se incluir em um determinado grupo social; além de poder utilizá-lo também enquanto um marcador social, de distinção. As práticas, ao mesclar os terrenos da higiene, da medicina e da beleza funcionam sob uma lógica que difere das outras especialidades médicas. Nas cirurgias plásticas é o paciente que dá o diagnóstico do que deve ser reparado e corrigido, e não o médico (EDMONDS, 2007, p. 213). E isto ocasiona o que Edmonds (2007) sublinha como fragmentação do corpo, visto não mais como

⁴⁰ " 'Vou surpreender', promete Aline Riscado sobre sua estreia na Sapucaí. Dançarina do Faustão, que é a rainha da Caprichosos de Pilares, está pegando pesado nos treinos para ficar definida e ganhar mais resistência. Ego. Publicada em 15/02/2014. Disponível em: <http://ego.globo.com/carnaval/noticia/2014/02/vou-surpreender-promete-aline-riscado-sobre-sua-estreia-na-sapuca.html>

⁴¹ "Rainha de bateria, Carla Prata exhibe corpo sarado em pole dance". Ego. Publicada em: 16/01/2014. Disponível em: <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2014/01/rainha-de-bateria-carla-prata-exibe-corpo-sarado-em-pole-dance.html>

⁴² Subdivisões das escolas de samba diferenciadas pela dimensão do desfile e proporção das agremiações. A campeã do desfile do Grupo de Acesso tem o direito de subir ao Grupo Especial. E a última colocada do especial, desce à divisão de acesso.

um todo, mas como uma junção de partes separadas - estas mais ou menos bonitas e em melhor ou pior forma - e que podem ser corrigidas. Assim, as camadas médias urbanas do Rio de Janeiro se dedicam a práticas extremas de alteração, de molde e definição do corpo; também para adquirir, além de distinção e pertencimento a um grupo social, valor de mercado e *status*.

Edmonds pontua ainda que a beleza da "mulher brasileira", um biotipo de corpo que figura como uma das representações da identidade brasileira também sofreu transformações. Paralelo ao que Freyre coloca como "eugenia estética" (apud EDMONDS, 2007, p. 249) - fruto da miscigenação - exaltado enquanto imagem identitária do Brasil por celebrar o mito da democracia racial; o silicone conquistou espaço entre as camadas médias do Rio de Janeiro, e mudou o padrão dos corpos, conforme pontua Edmonds:

O aumento dos seios também sofreu ataque, tanto da parte de homens como de mulheres, porque parecia violar o gosto nacional. A tendência de implantes de seios foi considerada, em alguns casos, como traição da preferência nacional por seios menores, uma forma de "imperialismo cultural", assemelhado, por um crítico, ao domínio de Hollywood sobre o cinema nacional (EDMONDS, 2007, p. 248).

O silicone se popularizou entre as mulheres das camadas médias urbanas e virou praticamente um requisito das rainhas de bateria por estas figurarem na mídia, desde o seu surgimento, como materialização dos ideais de beleza de cada época. Para problematizar esta questão, exponho mais uma matéria do portal de notícias Ego, intitulada: "Rainha de bateria coloca 305 ml de silicone para o carnaval. Compare! 'Resisti muito, mas com silicone tudo fica mais prático' [...]"⁴³. A rainha da agremiação Renascer de Jacarepaguá, do Grupo de Acesso, é fisiculturista - competição esportiva que valoriza o corpo esculpido naturalmente. No entanto, para o carnaval, a mulher admite a necessidade de um "cuidado diferenciado" e com o silicone "tudo fica mais prático". Isto é, por mais musculoso que seu corpo pudesse ser, o carnaval celebra as "curvas" femininas e um investimento em "procedimento inconveniente" poderia torná-la parte de um grupo social.

O último processo básico corresponde ao bronzamento, nos dias que antecedem o desfile oficial. O corpo dourado, nem negro, nem branco representa simbolicamente um corpo saudável - de grande valor para as rainhas de bateria. Por ser parte desta cultura de "glorificação do corpo" carioca, da qual a rainha de bateria bebe na fonte como importante elemento de identificação, a morenidade é também valor que deve ser cultivado, nos rituais de bronzamento que pontuamos no início da seção.

⁴³ Ego. Publicada em 15/01/2014. Disponível em: <http://ego.globo.com/carnaval/noticia/2014/01/rainha-de-bateria-coloca-305ml-de-silicone-para-o-carnaval-compare.html>

Ao identificarmos o corpo como potencial instrumento formador de identidade, a partir do qual a mulher pode pertencer e partilhar dos valores de determinado grupo social, e ao posicionarmos a rainha de bateria no centro desta discussão, o corpo dela é também materialização de identidades. Aqui retomo o estudo de Selma Oliveira, *O hábito e o véu*, sobre representações femininas em histórias em quadrinhos, que podemos dialogar com o corpo das rainhas de bateria por ambas constituírem representações de feminilidade que circulam na sociedade. Também neste contexto, por meio das curvas dos seios e da bunda, em contraste com o abdômen sarado e reto, e dos longos cabelos; todas estas expressões de uma feminilidade construída configuram identidades. "A identidade feminina passa a ser materializada sob a forma de atributos; cada um deles constitui um marcador de gênero e carrega um sentido já dado" (OLIVEIRA, p, 123). Isto é, os atributos físicos da mulher, conquistado ao longo de ciclos de exercícios e cirurgias, entre outros procedimentos estéticos, são também marcadores de gênero e atuam na construção de identidades e exacerbação da feminilidade. É também por meio dos atributos que a mulher se diferencia do contingente (prioritariamente) masculino, que desfila logo atrás dela.

Curiosamente, algumas destas mulheres, através da prática de exercícios físicos, desenvolvem um corpo que remete ao padrão masculino, de músculos bem desenvolvidos, com o abdômen marcado, por exemplo. Este padrão alternativo de corpo, ainda que distante daquele idealizado para as passarelas, é recorrente no posto de rainha de bateria.

Portanto, a categoria corpo que apresentamos aqui, esculpido e moldado por meio de exercícios físicos e procedimentos cirúrgicos, além de massagens e bronzeamento; está articulado às vestimentas das rainhas. Por meio dos trajes, as mulheres se exibem, vendem sua imagem e transparecem as "curvas", que refletem o cuidado e cultivo de um corpo "perfeito", e denota as virtudes das mulheres. O corpo das rainhas é, portanto, elemento social e de comunicação, no qual são expressas identidades e um certo ideal de feminilidade.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa começou ser pensada em outros carnavais. Definir o objeto e o recorte em meio à explosão de coisas em movimento que é o carnaval foi o primeiro desafio. De início, caminhei guiada pela curiosidade e aportei nas rainhas de bateria, figuras que sempre me encantaram. Inicialmente, emergiam os seguintes questionamentos: Quais seriam as rainhas de bateria de determinado ano? Qual seria a coreografia ensaiada junto da bateria? Qual delas sambava mais? Quem tinha o corpo mais bonito? Quem seria a melhor na avenida? Porque aquelas mulheres gastavam tanto dinheiro para desfilarem apenas um dia? Essas perguntas surgiam quando assistia aos desfiles das escolas de samba antes mesmo de conceber a pesquisa. Este trabalho parte então da articulação inicial entre meus questionamentos de foliã e consolida com a reflexão acadêmica crítica, que exigiu um exercício constante de distanciamento e aproximação ao objeto.

Para realizar uma pesquisa em comunicação, partimos da matriz cultural e propusemos a investigação do posto de rainha de bateria em sua totalidade, considerando as dimensões simbólicas - complexas e multidimensionais - sem negligenciar a centralidade do campo da comunicação. Sob as perspectivas de uma vivência etnográfica, fui a campo na agremiação Acadêmicos do Salgueiro, imaginando encontrar algumas pistas. Lá foi possível perceber o emaranhado de relações sociais que a rainha de bateria participa. E embora tivesse alguma proximidade e intimidade com o contexto e as imagens do carnaval; as entrevistas com diferentes atores sociais fizeram emergir mais questionamentos e novas dimensões analíticas, que me direcionavam à totalidade do objeto, ainda que este trabalho não pudesse problematizar todas elas. Ciceroneada por um membro da comunidade, as entrevistas se constituíram como fundamentais nesta pesquisa, e fizeram emergir novas dimensões simbólicas da rainha de bateria - principalmente os interesses da mídia e da comunidade. Estes se revelaram dois eixos centrais da pesquisa.

A retomada do panorama sociocultural do carnaval carioca auxiliou na discussão a respeito das transformações do desfile das escolas de samba, que mesclaram elementos de todas as festividades carnavalescas que circulavam no Rio de Janeiro entre os séculos XIX e XX. Em torno do carnaval formou-se uma complexa dinâmica mercantil que faz o produto cultural ser acionado durante todo o ano, e não somente durante o reinado do Momo. E em meio a isto, as escolas de samba se tornaram verdadeiras empresas, com visão estratégica e pensamento de mercado para profissionalizar o carnaval ainda mais e torná-lo um produto altamente eficiente, competitivo e de consumo.

Problematizamos também as dicotomias urbanas, dimensões socioculturais constitutivas da cidade do Rio de Janeiro e as hierarquias sociais. A rainha de bateria, neste sentido, muitas vezes uma representante da Zona Sul e do "asfalto", desfila à frente de ritmistas da Zona Norte, mais precisamente do "morro". Isto é, no período de inversão que caracteriza o carnaval, as dicotomias urbanas que hierarquizam seus habitantes em escalas culturais, se não invertidas, pressupõem confronto e negociação por aqueles que o vivem. E o posto de rainha de bateria é central para problematização desta negociação. Nele surgem as disputas pelo posto entre as mulheres da comunidade, de maioria negra e dos subúrbios, consideradas as "verdadeiras rainhas" pelos componentes da agremiação, e que reivindicam legitimidade por sua origem social. E do outro lado as mulheres "de fora" da agremiação, que não cresceram no carnaval, brancas ou não brancas, do "asfalto" e comumente da Zona Sul. Estas dicotomias evocam também o recorte de raça visto que muitos dos lugares privilegiados do desfile, as posições de destaque entre alas, em cima dos carros e mesmo à frente da bateria são ocupadas por "dondocas", modelos e atrizes do meio artístico e televisivo brasileiro; sem que estas tenham uma identificação com a escola. Enquanto as sambistas que se identificam com as agremiações, de maioria negra e dos subúrbios, desfilam agrupadas - como na ala das passistas.

O posto evoca ainda o recorte de gênero. A rainha de bateria desfila sozinha, em oposição ao contingente masculino que caminha logo atrás dela. As posições, as técnicas do corpo e mesmo as funções na avenida são, em alguma medida, definidas pelas diferenças de gênero, entre homens e mulheres. E ainda que existam mulheres enquanto ritmistas, que tocam instrumentos, os dirigentes e os instrumentos mais pesados, que marcam o andamento do desfile são carregados por homens. A bateria é o "coração" de uma escola e, neste sentido, a rainha é vista como um elemento que traz "brilho" e "enfeita" o contingente masculino; sua função é atrair a atenção do público para os ritmistas e apresentá-los aos jurados.

E se de um lado temos a comunidade das escolas, de outro temos a mídia, onde a rainha de bateria figura como um dos principais elementos de identificação da escola. Os veículos de comunicação a exemplo do portal Ego e do jornal O Dia, reorganizam seus espaços noticiosos e abrem editorias para cobertura do carnaval. Meses antes do desfile, os veículos cobrem as coroações das rainhas que acontecem nas quadras e os preparativos das mulheres para pisar na avenida. Nos ensaios da quadra, os ensaios de rua e mesmo da Sapucaí, as atenções midiáticas voltadas ao posto superam a de outros setores da escola como a ala das baianas e mestre sala e porta bandeira.

Tamanha exposição midiática que o posto atrai, as "dondocas", nas palavras de

Belisário Cunha, modelos e atrizes muitas vezes são vistas como interessadas unicamente na visibilidade e retorno profissional que a posição de rainha de bateria pode trazer. Isto é, nos espaços da avenida - como frisas e camarotes - e mesmo no desfile - nas posições de destaque -, as camadas médias têm um novo espaço, descontraído, para vender sua imagem e lucrar com propostas profissionais e exibição nas principais revistas "de cotidiano" e pelas lentes dos *paparazzi*. E aqui cabe destacar que a escolha da rainha de bateria, bem como as posições de destaque são feitas, muitas vezes, segundo quesitos arbitrários, de acordo com as negociações políticas, e cabem unicamente a presidência da escola. A rainha de bateria não é decisão da comunidade, mas deve se legitimar frente a ela através de redes de relacionamentos e financiamento de setores da escola - como o da bateria; com as camisetas e compra de material para a bateria, bem como a aproximação dos ritmistas e dos outros setores da comunidade, a mulher "de fora" pode se tornar parte da comunidade. Isto revela as negociações e trocas que a rainha participa e a partir das quais ela será reconhecida enquanto representante da bateria e conseguir permanecer no posto por alguns anos.

No Salgueiro, Viviane Araújo conseguiu subverter a lógica de mulheres "de fora" interessadas em exposição midiática graças a sua relação de proximidade com os ritmistas e as qualidades subjetivas que ela carrega e que são valorizadas no posto: "samba no pé", simpatia e carisma, que a comunidade define como indispensáveis ao posto. Araújo, escolhida pela diretoria executiva da escola desde 2008, se legitima junto à comunidade também por tocar tamborim e saber o "desenho" do instrumento que será realizado na avenida. Os laços de confiança com os ritmistas e o fato de saber tocar tamborim são essenciais na legitimação de Viviane Araújo enquanto representante da bateria, ainda que sua origem não seja da Zona Norte e nem do morro. Através dos processos de identificação, a modelo tornou-se também uma fonte de identificação da escola e da bateria Furiosa do Salgueiro.

A categoria corpo é supervalorizada nos veículos que o expõem tanto por meio das vestimentas quanto pelos cuidados e procedimentos estéticos, que são descritos em detalhes. Os trajes de ensaio e desfile mostram ou escondem o corpo que será apresentado na avenida e os veículos enfatizam os "modelitos", "look supercurto" e "decoções" também como uma forma de chamar a atenção do leitor para o corpo das rainhas e destaques. Além disso, expõem os procedimentos estéticos como cirurgias plásticas e massagens. Neste sentido, o significado da rainha na mídia é desvelado no corpo, esculpido com a ajuda de procedimentos estéticos e exercícios físicos; e que transparece através das vestimentas, também aparatos da sensualidade da mulher e que em certa medida libertam a sexualidade feminina, silenciada em outras instâncias da sociedade.

Esta esfera é permeada de ambiguidades. Se de um lado a rainha de bateria experimenta uma liberdade ao expor o corpo que muitas vezes é silenciada nas outras esferas da vida social; e com isto abre portas à outras realidades. Do outro lado existe o processo de objetificação da rainha de bateria, consumida pelos olhares do público enquanto objeto de desejo. Neste sentido, as vestimentas são dispositivos que permitem transparecer a sexualidade feminina, a qual, coisifica a mulher e ao mesmo tempo permite uma subversão dos valores patriarcais que imperam na sociedade ao longo do ano.

A mídia e a comunidade, articuladas com outras frentes de poder, conferem ou não sentido à rainha de bateria e elaboram seu significado simbólico no contexto do carnaval, mesmo o posto não sendo um quesito de julgamento. Isto é, através destas instituições a rainha adquire legitimidade no carnaval e peso simbólico de quesito extraoficial.

No percurso deste trabalho, abrem-se outras portas de pesquisa que podem aprofundar a perspectiva de gênero em uma escola de samba e como são feitas as divisões de funções. A investigação sobre a dinâmica empresarial das escolas de samba também conduz a novas problemáticas a serem investigadas futuramente, como, por exemplo, as inovações dentro de um padrão hegemônico e de certa forma cristalizado de desfile, e também a continuidade do rito carnavalesco, bem como da figura da rainha de bateria. Entre muitas outras questões e complexidades relacionadas ao carnaval e, mais especificamente, à rainha de bateria, uma posição e que ocupa espaço de destaque, simbólico e físico, no desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro e na mídia.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 6. ed. Brasília: Editora UnB; São Paulo: HUCITEC, 2008.

BECKER, Howard S. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lazuli Editora; Companhia Editora Nacional, 2011.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte; UFRJ, 1995.

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

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

COSTA, Haroldo. **Salgueiro: 50 anos de glória**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

Cordão da Bola Preta. Disponível em: <<http://www.cordaodabolapreta.com/>>. Acesso em: 17/02/2014.

De frente com Gabi - entrevista Viviane Araújo. SBT. Exibido em 03/02/2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eH_XVKq2cCg> Acesso em: 20/01/2014.

EDMONDS, Alexander. **No universo da beleza: Notas de campo sobre cirurgia plástica no Rio de Janeiro**. In: Nu e vestido. Dez Antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007. p. 189 - 261.

ENEIDA, (Pseudo) Eneida de Moraes. **História do carnaval carioca**. Revisão e atualização de Haroldo Costa. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.

FOOT WHYTE, William. **Treinando a Observação Participante**. In: GUIMARÃES. A.Z. Desvendando Máscaras Sociais. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1975.

GOLDENBERG, Mirian; RAMOS, Marcelo Silva. **A civilização das formas: O corpo como valor**. In: Nu e vestido. Dez Antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007. p. 19 - 40.

GONTIJO, Fabiano. **Carioquice ou Carioquidade? Ensaio etnográfico das imagens identitárias cariocas**. In _____ . p. 41 - 77.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Tradução: Ricardo Uebel, et al. In: Media and cultural regulation. (Org) Kenneth Thompson. London, Thousand Oaks, New Delhi: The Open University; SAGE Publications, 1997. Disponível em <http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_02.pdf> Acessado em: 24/04/2014.

_____. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Notas sobre a desconstrução do popular**. In: Da diáspora: Identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik; Tradução Adelaine Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 247 - 264.

KOLLER, Sílvia Helena; NAVAZ, Martha Giudice. **Metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política**. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 11, n. 3, p. 647 - 654, set./dez. 2006. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v11n3/v11n3a20.pdf>>. Acessado em: 20/04/2014

LANGMAN, Lauren. **Culture, Identity and Hegemony: The Body in a Global Age**. Current Sociology. SAGE Publications, 2003. p. 223 - 247. Disponível em <<http://csi.sagepub.com/content/51/3-4/223>>. Acessado em 12/12/2013.

MARTINELLI, Fernanda. **PIRATARIA S.A.: circulação de bens, pessoas e informação nas práticas de consumo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a Dádiva**. Sociologia e Antropologia. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p. 183 - 314.

_____. **Técnicas do corpo**. _____ p. 399 - 422.

MCCRACKEN, Grant. **The long interview**. Qualitative Research Methods, Vol. 13. University of Guelph, Canada. Newbury Park, CA: Sage Publications, 1988.

O Globo. **Carnaval 2014, 30 anos do Sambódromo**. Rio de Janeiro, caderno especial, p. 1, 23 fev 2014.

OLIVEIRA, Selma Regina N. **O hábito e o véu**. In: ____ Mulher ao Quadrado: as representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias, 1895-1990. Brasília: Editora Unb, 2006, p. 173-181.

O Mistério do Samba. Documentário. Direção de e Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda com produção de Marisa Monte. Conspiração Filmes, 2008. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=IJc5VFkd-Z4>> Acessado em 18/12/2013.

OOSTERBAAN, Martijn. **Sonic Supremacy: Sound, Space and Charisma in a Favela in Rio de Janeiro**. Current Sociology. SAGE Publications, 2009. p. 81 - 104. Disponível em <<http://coa.sagepub.com/content/29/1/81>> Acessado em 18/12/2013.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. 1a reimpr. ed. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

Rio Samba e Carnaval. Rio de Janeiro: RSC Ltda. n. 40, 41, 42, 43. Anos 2011, 2012, 2013, 2014.

SCHNEIDERS, Sonia. **Rainhas de Bateria no jornal O Dia: um estudo sobre as representações do personagem na mídia popular carioca**. Tese de mestrado. Uerj, 2011. Disponível em < <http://www.ppgcom.uerj.br/teses/2011/05/> >. Acessado em 10/01/2014.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, no 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99. Disponível em <<http://www.direito.caop.mp.pr.gov.br/arquivos/File/SCOTTJoanGenero.pdf>> Acessado em 04/05/2014.

TV Mais Carnaval. **Conheça as musas do Salgueiro para o carnaval de 2014**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3qP3NNOS-yo>> Acesso em: 17/02/2014.

VELHO, Gilberto. **Observando o familiar**. In: A aventura sociológica. Nunes, Edson de oliveira (org.). Rio de Janeiro, Zahar Editores. 1978.

_____. **A utopia Urbana: um estudo da antropologia social**. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.