UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

THIAGO SILVA DE AMORIM JESUS

CORPO, RITUAL, PELOTAS E O CARNAVAL: UMA ANÁLISE DOS DESFILES DE RUA ENTRE 2008 E 2013

Palhoça - SC

2013

THIAGO SILVA DE AMORIM JESUS

CORPO, RITUAL, PELOTAS E O CARNAVAL: UMA ANÁLISE DOS DESFILES DE RUA ENTRE 2008 E 2013

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Aldo Litaiff

Palhoça - SC

2013

J56 Jesus, Thiago Silva de Amorim, 1980-
Corpo, ritual, Pelotas e o carnaval: uma análise dos desfiles de rua entre 2008 e 2013 / Thiago Silva de Amorim Jesus. – 2013.
367 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (Doutorado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem.
Orientação: Prof. Dr. Aldo Litaiff

1. Carnaval. 2. Carnaval – Pelotas (RS). 3. Linguagem Corporal. I. Litaiff, Aldo. II. Universidade do Sul de Santa Catarina. III. Título.

CDD (21. ed.) 394.25

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul

THIAGO SILVA DE AMORIM JESUS

CORPO, RITUAL, PELOTAS E O CARNAVAL: UMA ANÁLISE DOS DESFILES DE RUA ENTRE 2008 E 2013

Esta Tese foi julgada adequada à obtenção do título de Doutor em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 5 de dezembro de 2013.

Professor e orientador Aldo Litaiff, Doutor.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professora Nádia da Cruz Senna, Doutora.
Universidade Federal de Pelotas

Professora Miriam Furtado Hartung, Doutora.
Universidade Federal de Santa Catarina

Professora Nádia Régia Maffi Neckel, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professor Fernando Simão Vugman, Doutor.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico este trabalho à minha família, núcleo fundamental da minha vida, do meu caráter e dos meus sonhos. Obrigado **Tânia** (mãe), **Thieli** (mana) e **Thobias** (mano). Amo-os incondicionalmente !!!

AGRADECIMENTOS

O encerramento de mais este ciclo formativo demanda a necessidade de agradecer a muitos que acompanharam e apoiaram minha trajetória:

- ao núcleo da minha família, sempre presente, que me constituiu como sujeito e como profissional, permitindo-me sonhar, crer, realizar e conquistar tudo o que obtive até hoje, em especial minha mãe **Tânia**, minha irmã **Thieli** e meu irmão **Thobias**, além do meu grande Tio Jeferson (Nenê), pessoa especial que sempre me inspirou e apoiou;

- aos meus amigos, de perto ou de longe, deste e de outros planos, que me estimulam, me apóiam, me entusiasmam e me desafiam constantemente a desbravar o desconhecido;

- aos meus mestres, da educação infantil ao doutorado, os quais sempre apostaram em mim e mediaram a construção e desconstrução do meu conhecimento;

- aos meus alunos, de antes, de agora e do futuro, que são fonte inesgotável de questionamento e movimento, grande motivos e motivadores da minha busca por me tornar um profissional melhor a cada dia;

- aos meus colegas de Cruz Alta (UNICRUZ), Santo Ângelo (URI-SA), Florianópolis (PROMENOR), Frederico Westphalen (URI-FW) e Pelotas (UFPel), com os quais aprendi e aprendo muito, tanto na concordância, quanto na diferença;

- a pessoas especiais que cruzaram o meu caminho, amigos que se tornaram decisivos para a minha busca por me tornar um sujeito melhor a cada dia, em especial a Jaciara Jorge, Carmen Anita Hoffmann, Jordana Jorge, Diego Pereira, Iza Paula Pereira, Sabrina Marques, Vitinho Manzke, Tito Manzke, Rose Miranda, Tia Carminha Martins, Tia Cheila Jorge, Leandro Dal Forno, Everlei Martins, Roger Castro, Leandro Saraiva, Igor Pretto, Stefanie Pretto, Gustavo Verno e Juan Rua;

- ao meu orientador, Prof. Aldo, pela paciência, pelo incentivo, pela confiança, pelo desafio, pela sensibilidade e pelo apoio constante;

- aos meus colegas de graduação e pós-graduação, em especial a Patrice Oliveira, Cristiane Trindade, Elaine Barreto, Vivian Rauh, Alexandra Espíndola, Cátia Messa, Gilson Piber, Leonardo Roat, Hans Behling e Lis Fogolari;

- à minha eterna amiga-irmã Janaína Jorge (*in memorian*), pelos ensinamentos, pelo exemplo, pela luta, pelo companheirismo, pela força de viver e o amor à dança e ao carnaval;

- a todos os abambaenses e amigos da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras, um dos meus maiores orgulhos enquanto artista e brasileiro, pela possibilidade de me fazer ter ainda mais orgulho do meu país e da riqueza humana e cultural que existe nele;

- ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, por se tornar minha segunda casa durante estes seis anos, sendo um espaço decisivo para minha formação profissional e pessoal, em especial à querida Edna Mazon por todo o apoio e à professora Solange Gallo pelo incentivo e carinho;

- à Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte, de Cruz Alta-RS, e ao carnaval de um modo geral, por todas as experiências e felicidades que me proporcionaram ao longo da minha vida;

- à equipe que me auxiliou na coleta de dados para o presente trabalho durante este período: Aline Peixoto, André da Silva Vargas, Débora Cardoso da Silva, Débora Pinheiro, Emilaine Rosales Campos, Gedeon Messa, Jaciara Jorge, Jonas Klug da Silveira, Jordana Jorge, Karina Azevedo, Mônica Corrêa Borba, Rejanete Vieira, Rose Adriana Andrade de Miranda, Sabrina de Matos Marques, Tauana Oxley Pereira, Thuani Ceroni Silveira, Vitor Hugo Rodrigues Manzke, Janine Tomberg, Rafa Marin e Gabriel Xavier;

- à IOV – Organização Internacional de Folclore e Arte Popular, por se constituir em um coletivo de valorização da cultura popular no Brasil e no mundo e por me permitir fazer parte deste movimento, em especial à Terezinha Miquilin e Daniela Santos;

- à Universidade Federal de Pelotas, em especial ao Centro de Artes e ao Curso de Dança, por me permitir concretizar o desejo de lutar pela valorização da arte e pela melhoria da educação em nosso país, em especial aos colegas Eleonora Santos, Viviane Saballa, Daniela Castro, Carmen Hoffmann, Úrsula Silva, Nádia Senna, Angela Pohlmann e Ana Bório Xavier;

- à cidade de Pelotas, que me recebeu muito bem e faz eu me orgulhar da escolha que fiz ao querer viver e trabalhar aqui;

- a todos os sujeitos que fizeram parte desta pesquisa, direta ou indiretamente, pela contribuição primordial na realização desta tese, assim como todas os carnavalescos que passam e passaram pelo meu caminho e me fazem ser o que sou, em especial a Renata (Naná) e Denise Huth, Francisco Teixeira (Chico), Bernardo Reis (Bero) e André Vargas (Dedé);

- e à vida, à qual eu dou muito valor e busco fazer valer a pena sempre que começa um novo dia.

Obrigado a tudo e a todos !

CORPO, RITUAL, PELOTAS E O CARNAVAL:
UMA ANÁLISE DOS DESFILES DE RUA ENTRE 2008 E 2013

RESUMO

O presente estudo tem como objeto principal de análise o carnaval, aqui apresentado em sua condição ritual e mediante sua configuração enquanto rito de passagem e de inversão. O contexto escolhido é o do desfile de rua do carnaval da cidade de Pelotas, extremo sul do Estado do Rio Grande do Sul, mais especificamente os desfiles dos blocos burlescos e das escolas de samba, no período que compreende os carnavais de 2008 a 2013. O objetivo geral é apresentar e explorar a idéia do corpo como símbolo do carnaval brasileiro contemporâneo, analisando a linguagem corporal como elemento central nas relações rituais de passagem e de inversão no contexto dos desfiles dos Blocos Burlescos e Escolas de Samba do Grupo Especial do Carnaval de Rua da cidade de Pelotas/RS. Também são estabelecidos como objetivos específicos deste trabalho: ampliar e aprofundar o estudo sobre o corpo no carnaval brasileiro iniciado com a pesquisa no Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem/UNISUL (2007/2009); descrever o contexto de ocorrência dos desfiles do carnaval de rua de Pelotas/RS na contemporaneidade (2008 a 2013); registrar e divulgar produção de conhecimento sobre o carnaval de rua do sul do Brasil, mais especificamente o da cidade de Pelotas/RS, de modo a contribuir para a difusão de carnavais brasileiros situados fora do eixo RJ/SP/Nordeste; apresentar configuração do carnaval de rua contemporâneo sob a ótica de ritual de passagem em nível macro (festa, período carnavalesco) e em nível micro (evento, desfile), pontuando seus ritos preliminares, liminares e pós-liminares; defender a noção de corpo como lugar privilegiado de comunicabilidade simbólica de inversões no contexto do carnaval de rua, especificamente no âmbito dos desfiles dos Blocos Burlescos e Escolas de Samba do Grupo Especial; e contribuir com a literatura contemporânea existente sobre o carnaval de Pelotas, especialmente em se tratando da produção a partir de 1950. Após o processo analítico e investigativo de campo, foi possível concluir que o corpo deve ser considerado como um instrumento de linguagem cuja ocorrência é primordialmente contextual, uma vez que a construção do conhecimento se dá pelas experiências singulares dos sujeitos e estas estão ligadas diretamente à ideia de sujeito-corpo. Entendo que uma das principais asserções é a ratificação da idéia que o corpo é um símbolo do carnaval brasileiro. Ainda, foi constatado que o corpo extracotidiano do tempo carnavalesco não é o mesmo do tempo regular, o que faz com que o comportamento corporal possa se deslocar da gramática gestual rígida que nos é imposta para a criação e improvisação de novos modos corporais de comportamento, configurando uma gramática gestual dinâmica, constante e transitória. O tempo extraordinário do carnaval permite a configuração de uma versão de corpo para fora da versão ordinária, uma extraversão, que abre espaço para outras possibilidades de apresentação e comportamento gestual do corpo naquele dado contexto. Considero, em suma, que assumir a excepcionalidade do comportamento corporal durante o período extracotidiano do carnaval significa atentar para a existência do ethos corporal carnavalesco, ou seja, um modo de comportar-se corporalmente no ambiente (espaço/tempo) do carnaval, que é regido por um conjunto de valores e normas próprios, somente captados no seu contexto singular de ocorrência, circunscrito na extracotidianidade temporal do calendário social brasileiro.

Palavras-chave: Carnaval de Rua – Corporeidade – Ritual – Extraversão – Pelotas

BODY, RITUAL, PELOTAS AND CARNIVAL:
AN ANALYSIS OF STREET PARADES BETWEEN 2008 AND 2013

ABSTRACT

The present study has the Carnival as its main object of analysis, presented here in its ritual status and through its configuration as a rite of passage and inversion. The chosen context is the street parade Carnival of Pelotas, a city at the southern end of the state of Rio Grande do Sul. More specifically, this work focuses on the parades of burlesque groups and samba schools in carnivals from 2008 to 2013. The overall aim is to present and explore the idea of the body as a symbol of contemporary Brazilian Carnival, analyzing body language as a central element in the ritual relations of passage and inversion in the context of burlesque group and samba school parades in the Special Group of street Carnival in Pelotas/RS. Also, some points were established as specific objectives of this work: to broaden and deepen the study of the body in the Brazilian Carnival, a work started with my Master's degree research in Language Sciences/UNISUL (2007/2009); to describe the context of Carnival street parades in Pelotas/RS in contemporaneity (2008-2013); to register and disseminate the production of knowledge about street Carnival in southern Brazil, more specifically in Pelotas/RS, in order to contribute to the dissemination of Brazilian Carnivals located outside the RJ/SP/Northeast axis; to present the configuration of contemporary street Carnival from the viewpoint of rite of passage at macro-level (party, Carnival time) and micro-level (event, parade), punctuating its preliminal, liminal and postliminal rites; to defend the notion of the body as the privileged place for the symbolic communicability of inversions in the context of street Carnival, specifically in the context of burlesque group and samba school parades of the Special Group; and to contribute to the existing contemporary literature about Pelotas's Carnival, especially regarding the production from 1950 onward. After the analytical and investigative process, it was possible to conclude that the body should be considered as an instrument of language whose occurrence is primarily contextual, since the construction of knowledge happens through the natural experiences of the subjects and these are directly linked to the idea of subject-body. I understand that one of the main assertions is the ratification of the idea that the body is a symbol of the Brazilian Carnival. Also, it was verified that the extra-everyday body of Carnival time is not the same as the one of ordinary time, allowing the bodily behavior to move away from the rigid gestural grammar that is imposed on us for creating and improvising new ways of bodily behavior, configuring a dynamic, steady and transient gestural grammar. The extra-ordinary Carnival time allows the configuration of a version of the body out of the ordinary version, an extraversion which makes room for other possibilities of presentation and gestural behavior of the body in that given context. I believe, in short, that admitting the exceptional behavior of the body during the extra-everyday Carnival period means paying attention to the existence of a carnivalesque body ethos, that is, a way of bodily behavior in the environment (space/time) of Carnival, which is governed by its own set of values and norms, only captured in its singular context of occurrence, limited by the temporal extra everydayness of the Brazilian social calendar.

Keywords: Street Carnival – Corporeity – Ritual – Extraversion – Pelotas

CUERPO, RITUAL, PELOTAS Y EL CARNAVAL:
UN ANÁLISIS DE LOS DESFILES CALLEJEROS ENTRE 2008 Y 2013

RESUMEN

El presente estudio tiene como objeto principal de análisis el carnaval, aquí presentado en su condición ritual y mediante su configuración mientras rito de pasaje y de inversión. El contexto elegido es el de desfile callejero del carnaval de la ciudad de Pelotas, extremo sur del Estado del Rio Grande del Sur, más específicamente los desfiles de los blocs burlescos y de las escuelas de samba, en el período que engloba los carnavales de 2008 a 2013. El objetivo general es presentar y explorar la idea del cuerpo como símbolo del carnaval brasileño contemporáneo, analizando el lenguaje corporal como elemento central en las relaciones rituales de pasaje y de inversión en el contexto de los desfiles de los Blocs Burlescos y Escuelas de Samba del Grupo Especial del Carnaval callejero de la ciudad de Pelotas/RS. También son establecidos como objetivos específicos de este trabajo: ampliar y profundizar el estudio sobre el cuerpo em el carnaval brasileño iniciado con la investigación en el Curso de Maestría en Ciencias del Lenguaje/UNISUL (2007/2009); describir el contexto de ocurrencia de los desfiles de carnaval callejero de Pelotas/RS en la contemporaneidad (2008 a 2013); registrar y divulgar producción de conocimiento sobre el carnaval callejero del sur de Brasil, más específicamente el de la cuidad de Pelotas/RS, de modo a contribuir para la difusión de carnavales brasileños ubicados fuera del eje RJ/SP/Nordeste; presentar la configuración del carnaval callejero contemporáneo bajo la óptica de ritual de pasaje en un nivel macro (fiesta, período carnavalesco) y en un nivel micro (evento, desfile), exponiendo sus ritos preliminares, liminares y post-liminares; defender la noción de cuerpo como lugar privilegiado de comunicabilidad simbólica de inversiones en el contexto del carnaval callejero, específicamente en el ámbito de los desfiles dos Bloques Burlescos y Escuelas de Samba del Grupo Especial; y contribuir con la literatura contemporánea existente sobre el carnaval de Pelotas, especialmente tratándose de la producción a partir de 1950. Tras el proceso analítico e investigativo de campo, fue posible concluir que el cuerpo debe ser considerado como un instrumento de lenguaje cuya ocurrencia es primordialmente contextual, una vez que la construcción del saber se da por las experiencias singulares de los sujetos y estas están ligadas directamente a la idea del sujeto-cuerpo. Entiendo que una de las principales afirmaciones es la ratificación de la idea que el cuerpo es un símbolo del carnaval brasileño. Aún, fue constatado que el cuerpo extra cotidiano del tiempo carnavalesco no es el mismo del tiempo regular, el que hace con que el comportamiento corporal pueda desplazarse de la gramática gestual rígida que nos es impuesta para la creación e improvisación de nuevos modos corporales de comportamiento, configurando una gramática gestual dinámica, constante y transitoria. El tiempo extraordinario del carnaval permite la configuración de una versión del cuerpo hacia afuera de la versión ordinaria, una extraversión, que abre espacio hacia otras posibilidades de presentación y comportamiento gestual del cuerpo en aquel dado contexto. Considero, en suma, que asumir la excepcionalidad del comportamiento corporal durante el período extra cotidiano del carnaval significa atentar para la existencia el ethos corporal carnavalesco, o sea, un modo de comportarse corporalmente en el ambiente (espacio/tiempo) del carnaval, que es regido por un conjunto de valores y normas propios, solamente captados en su contexto singular de ocurrencia, circunscripto en la extra cotidianeidad temporal del calendario social brasileño.

Palabras-clave: Carnaval Callejero – Corporeidad – Ritual – Extraversión – Pelotas

LISTA DE FOTOS

Foto 1 - *Scène de Carnaval*, Jean-Baptiste Debret, Prancha 33, Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, 1823.....70
Foto 2 - Imagem de uma rua do centro da cidade de Cruz Alta-RS no Carnaval d'Água de 1976 (*autor desconhecido*).....71
Foto 3 – Vista Panorâmica do Centro de Pelotas/RS (Crédito da Foto: Cterrat) 116
Foto 4 – Passarela do Samba do Carnaval de Pelotas (Crédito da Foto: Thiago Jesus, 2013) 150
Foto 5 – Desfile do bloco burlesco toma conta da Passarela do Samba (Crédito da Foto: Janine Tomberg, 2012).....178
Foto 6 – Foliões com corpo pintado posando para foto durante o desfile do bloco burlesco (Crédito da Foto: Janine Tomberg, 2012).....179
Foto 7 – Homem trajado com vestido e peruca extravasa alegria do desfile de carnaval (Crédito da Foto: Gabriel Xavier, 2012).....180
Foto 8 – Energia entre desfilantes e espectadores cria uma sensação de continuidade na avenida (Crédito da Foto: Rose Miranda, 2013).....180
Foto 9 – Roupas comuns assume o papel de fantasias nos desfiles dos blocos burlescos (Crédito da Foto: Rose Miranda, 2013).....181
Foto 10 – Comissão de Frente executa sua coreografia e apresenta a escola de samba na avenida (Crédito da Foto: Sabrina Marques, 2011).....182
Foto 11 – Ritmistas da bateria atentos na execução do samba-enredo no ensaio da escola (Crédito da Foto: Thiago Jesus, 2008).....184
Foto 12 – Ponto máximo do carnaval pelotense é o Desfile das Escolas do Grupo Especial (Crédito da Foto: Thiago Jesus, 2011).....189
Foto 13 – Cinqüentenário do Bloco Bafo da Onça foi comemorado na Passarela do Samba (Crédito da Foto: Thiago Jesus, 2013).....190
Foto 14 – Segurança reforçada e muita expectativa na apuração dos resultados do carnaval (Crédito da Foto: Thiago Jesus, 2013).....191
Foto 15 – Ensaiadora faz os ajustes finais no figurino do integrante da Comissão de Frente (Crédito da Foto: Sabrina Marques, 2011).....193
Foto 16 – Integrante em seu momento de concentração e prece antes do início do desfile (Crédito da Foto: Sabrina Marques, 2011).....194

Foto 17 – Integrantes da Comissão de Frente em um círculo para combinar os últimos detalhes (Crédito da Foto: Sabrina Marques, 2011).....194
Foto 18 – Porta-Estandarte ensaia os últimos passos na concentração, antes do desfile (Crédito da Foto: Sabrina Marques, 2011).....195
Foto 19 – Componente que não pôde desfilar pro problema de saúde chora ao desejar sorte (Crédito da Foto: Sabrina Marques, 2011).....195
Foto 20 – Reparos e ajustes dos últimos detalhes na alegoria antes do carro entrar na avenida (Crédito da Foto: Sabrina Marques, 2011).....196
Foto 21 – Fogos de artifício comemoram todo o trabalho realizado e o começo do desfile (Crédito da Foto: Rafa Marin, 2011)..... 196
Foto 22 – Clima festivo no "esquenta" da escola de samba para o começo da apresentação (Crédito da Foto: Gabriel Xavier, 2011).....197
Foto 23 – Componente da Comissão de Frente concede entrevista enquanto outro se alonga (Crédito da Foto: Rose Miranda, 2012).....197
Foto 24 – Instrumentista que compõe o conjunto da harmonia musical testa os últimos acordes (Crédito da Foto: Sabrina Marques, 2011).....198
Foto 25 – Saudações ao público são marca registrada de gestual durante o desfile (Crédito da Foto: Sabrina Marques, 2011).....200
Foto 26 – Coreografia da Comissão de Frente é um exemplo de uso das técnicas extracotidianas (Crédito da Foto: Rafa Marin, 2011).....200
Foto 27 – Grupo de amigos expressa a alegria pela participação no desfile do bloco burlesco (Crédito da Foto: Gabriel Xavier, 2011).....201
Foto 28 – Desfilante com os braços levantados expressa a felicidade para o público espectador (Crédito da Foto: Sabrina Marques, 2011).....202
Foto 29 – Destaque do carro alegórico faz reverência ao público presente na Passarela do Samba (Crédito da Foto: Sabrina Marques, 2011).....202
Foto 30 – Foliões do bloco burlesco mostram a bebida e posam para a fotografia (Crédito da Foto: Janine Tomberg, 2011).....203
Foto 31 – Jovem destaque de uma alegoria se emociona ao reconhecer alguém no público (Crédito da Foto: Rafa Marin, 2011).....203
Foto 32 – Folião abusa da irreverência e mostra com orgulho a tatuagem do seu clube de futebol (Crédito da Foto: Gabriel Xavier, 2011).....204
Foto 33 – As comissões de frente das escolas executam coreografias do início ao fim do desfile (Crédito da Foto: Rafa Marin, 2011).....204

Foto 34 – Integrante da Comissão de Frente representando no desfile o Índio Xavante (Crédito da Foto: Rafa Marin, 2011).....205
Foto 35 – O conjunto de Índios Xavantes, com suas lanças, abrem o desfile da escola de samba (Crédito da Foto: Rafa Marin, 2011).....206
Foto 36 – De barba e bigode, homem travestido de mulher mostra a alegria no bloco burlesco (Crédito da Foto: Janine Tomberg, 2011).....208
Foto 37 – As coreografias da Porta-Estandarte e da Ala Coreografada destacam o enredo da escola (Crédito da Foto: Rafa Marin, 2011).....209
Foto 38 - Dirigente agradece o mestre-sala pela apresentação feita no desfile recém encerrado (Crédito da Foto: Gabriel Xavier, 2011).....210
Foto 39 – Integrante da escola cumprimenta a Presidente da agremiação ao final do desfile (Crédito da Foto: Sabrina Marques, 2011).....210
40 – Coreógrafo da Comissão de Frente concede entrevista ao término do desfile (Crédito da Foto: Sabrina Marques, 2011).....211
Foto 41 – Após o desfile, Mestre-Sala grava entrevista para o canal de televisão (Crédito da Foto: Sabrina Marques, 2011).....211
Foto 42 – Desfile finalizado, o motorista do carro alegórico descansa e fuma um cigarro (Crédito da Foto: Sabrina Marques, 2011).....212
Foto 43 – Jovens degustam alimento logo após o encerramento do seu desfile (Crédito da Foto: Sabrina Marques, 2011).....212
Foto 44 – Foliões cedendo entrevista (esquerda) e exibindo o adereço da entidade (direita) (Crédito da Foto: Gabriel Xavier, 2011).....213
Foto 45 – Público aguarda ansiosamente apresentação na área de dispersão do desfile (Crédito da Foto: Sabrina Marques, 2011).....214
Foto 46 – Corrida dos foliões ao final do desfile para participar do próximo desfile dos blocos (Crédito da Foto: Janine Tomberg, 2011).....215
Foto 47 – A jovem ganha destaque no período do carnaval, assumindo o papel de Rainha (Crédito da Foto: Gabriel Xavier, 2011).....220
Foto 48 – Comissão de Frente dos Orixás tomou a avenida e chamou a atenção do público (Crédito da Foto: Rafa Marin, 2011).....221
Foto 49 – Rapazes vestidos de mulher expressam a alegria ao participar do desfile (Crédito da Foto: Janine Tomberg, 2011).....222
Foto 50 – Casal trajado com roupas femininas desfila feliz no bloco burlesco (Crédito da Foto: Gabriel Xavier, 2011).....223

Foto 51 – Foliões decidem desfilar instantes antes do começo do desfile e usam roupas cotidianas (Crédito da Foto: Janine Tomberg, 2011).....224
Foto 52 – Homem vestido de bebê com andador faz sucesso na Passarela do Samba (Crédito da Foto: Rafa Marin, 2011).....227
Foto 53 – Chacrinha e Preto-Velho desfilam em um dos caminhões do bloco burlesco (Crédito da Foto: Janine Tomberg, 2011).....227
Foto 54 – Folião desfila dentro do um ônibus no bloco com a camisa de seu time de futebol (Crédito da Foto: Janine Tomberg, 2011).....228
Foto 55 – Roqueiro e traje feminino são fantasias comuns do desfile dos blocos burlescos (Crédito da Foto: Rafa Marin, 2011).....228
Foto 56 – Prefeito deixa de ser o centro das atenções e passa a ser público no desfile de carnaval (Crédito da Foto: Gabriel Xavier, 2011).....229
Foto 57 – Homens levam grande produção feminina para a Passarela, uma das marcas registradas (Crédito da Foto: Gabriel Xavier, 2011).....231
Foto 58 – Foliões representam equipe de reportagem jornalística no desfile de carnaval (Crédito da Foto: Rafa Marin, 2011).....232
Foto 59 – Caminhões decorados com foliões fantasiados são momentos altos de bom humor (Crédito da Foto: Janine Tomberg, 2011).....233
Foto 60 – Velha Guarda representa um dos momentos mais esperados dos desfiles das escolas (Crédito da Foto: Gabriel Xavier, 2011).....234
Foto 61 – Técnicas corporais cotidianas em situação extracotidiana são mais comuns nos blocos (Crédito da Foto: Janine Tomberg, 2011).....235
Foto 62 – Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira representa o uso das técnicas extracotidianas (Crédito da Foto: Sabrina Marques, 2011).....235

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Quadro das relações de inversão do carnaval orientadas pelo Tempo (Thiago Jesus, 2013). 63
Tabela 2: Quadro de mapeamento dos movimentos realizados no desfile de carnaval levando em consideração a complexidade das técnicas corporais empregadas (Thiago Jesus, 2013)..... 85
Tabela 3: Quadro das fases do rito de passagem no carnaval – nível macro (Thiago Jesus, 2013)..... 193
Tabela 4: Quadro comparativo da corporeidade entre blocos burlescos e escolas de samba (Thiago Jesus, 2013)..... 186
Tabela 5: Quadro das fases do rito de passagem no carnaval – nível micro (Thiago Jesus, 2013)..... 218
Tabela 6: Quadro de ações corporais do rito carnavalesco distribuídas por grau de complexidade (Thiago Jesus, 2013)..... 236

LISTA DE ANEXOS

Anexo I – Quadro Completo das Escolas de Samba Campeãs do Grupo Especial do Carnaval de Pelotas de 1953 a 2013

Anexo II – Regulamento Geral do Carnaval de Rua de Pelotas – Edição 2013

Anexo III – Manual do Julgador – Carnaval 2013

Anexo IV – Manual de Procedimentos do Julgador

Anexo V – Relatório Final de Prestação de Contas – Carnaval 2013

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO 18
2 INTRODUÇÃO 23
3 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO 28
3.1 LINGUAGEM EM MOVIMENTO: POR UMA COMPREENSÃO DINÂMICA DO CONHECIMENTO 28
3.2 PASSAGEM E INVERSÃO NA CONFIGURAÇÃO RITUAL DO CARNAVAL ... 44
3.2.1 Carnaval, rito e sociedade 44
3.2.2 O ritual carnavalesco como momento de passagem e inversão 51
3.3 CARNAVAL BRASILEIRO: ASPECTOS CONTEMPORÂNEOS DO DESFILE CARNAVALESCO DE RUA 67
3.3.1 Um Brasil Carnavalesco 67
3.3.2 Carnaval: *habitus* e espetáculo 74
3.4 CORPOREIDADE E SOCIEDADE: O CORPO COMO SÍMBOLO DO CARNAVAL BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO 90
3.4.1 Corpo: contexto, linguagem e uso 91
3.4.2 Movimento e gesto: aspectos técnicos do corpo no carnaval 100
3.5 METODOLOGIA 113
4 PELOTAS E O CARNAVAL: RUMO A UMA DESCRIÇÃO POSSÍVEL DO CONTEXTO ANALISADO 116
4.1 SOBRE O MUNICÍPIO 116
4.2 PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS DO CARNAVAL PELOTENSE 119
4.3 O CARNAVAL DE PELOTAS HOJE: ASPECTOS CONTEXTUAIS DO RITUAL CONTEMPORÂNEO 145
4.3.1 Mapeando o cenário 145
4.3.2 Contexto de Preparação 153
4.3.3 Contexto de Realização 160
5 RITUAL, CORPO E CARNAVAL: A ANÁLISE DOS DADOS EM PELOTAS 174
5.1 INDICADORES ANALÍTICOS 174
5.2 O CORPO E O CONTEXTO: A CONFIGURAÇÃO DO ETHOS CORPORAL CARNAVALESCO 175
5.3 A CONSTITUIÇÃO DO CARNAVAL COMO RITO DE PASSAGEM: O CORPO NOS ESTÁGIOS PRELIMINAR, LIMINAR E PÓS-LIMINAR 183

5.4 A LINGUAGEM DO CORPO NO CARNAVAL PELOTENSE: EXPRESSÃO RITUAL DE INVERSÃO E EXTRAVERSÃO.....219
6 CONCLUSÃO.....238
BIBLIOGRAFIA 248
ANEXOS 260

1 APRESENTAÇÃO

Posso dizer que, à certa medida, o carnaval sempre fez parte da minha vida. Desde pequeno, ao escutar a bateria tocando no Clube Missioneiro, me sentia meio que hipnotizado pela energia que soava dos tambores ao longe. Mais de duas quadras nos separavam, mas também nos uniam, pois era inevitável ser contagiado por toda aquela sinestesia.

A Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte, a minha escola, foi fundada quando eu tinha 12 anos de idade. Antes disso, nossas incursões carnavalescas aconteciam nos blocos carnavalescos do próprio Clube Missioneiro, sede da escola até hoje.

A saída de casa nas noites de verão para assistir aos ensaios da escola era programa obrigatório. Entretanto, não era a favor da vontade de todos os pais que isso acontecia. Tínhamos uma amiga que "ia dormir mais cedo", mas, na verdade, pulava a janela de seu quarto para nos acompanhar no programa carnavalesco. Até hoje nunca soube se algum dia ela foi flagrada pelos pais; mas é uma memória que não me escapa.

Menor ainda, lembro-me das festas e bailes mirins de carnaval, quando especialmente minha mãe me produzia como mágico, índio, marujo ou qualquer outra destas fantasias clássicas de carnaval para criança e me levava ao Clube Internacional, ao Grêmio de Sub-Tenentes e Sargentos, ao Clube Arranca, ao Clube Cruzaltense e mesmo ao Clube Missioneiro. Já escutei ela relatar diversas vezes que as pessoas achavam uma gracinha aquele gorduchinho fantasiado nos bailes mirins de carnaval.

Já adolescente, produzi minha primeira fantasia de carnaval sozinho. À época, fazia sucesso uma telenovela de vampiros e eu, movido pela "onda" do momento, motivei-me para confeccionar a dita fantasia vampiresca, que nada mais era do uma capa feita de um lençol tingido de preto, com uma gola de radiografia e aviamentos prateados para decorar, além de uma dentadura de vampiro de plástico, dessas encontradas nas festas infantis.

O trabalho e o envolvimento com a confecção da fantasia foram enormes e envolveram ainda minha mãe, que sempre me deixou exercitar a criatividade, e minha avó materna, que era costureira e também "dava bola" para minhas maluquices. Estas são algumas das lembranças mágicas que carrego comigo e que acredito são co-responsáveis pelos caminhos que escolhi e segui em toda a minha trajetória pessoal, artística, acadêmica e também profissional.

Não consigo me explicar, falar de mim, me descrever, sem falar em carnaval. E assim, nesta síntese, o carnaval se tornou também meu objeto de investigação científica.

Acredito que foi através do carnaval que desenvolvi o meu gosto e envolvimento com as artes, o que repercutiu, inclusive, no meu ingresso no curso superior de dança. Durante os quatro anos da graduação, minha trajetória sempre esteve ligada a uma preocupação constante no máximo aproveitamento de todas as possibilidades curriculares e extra-curriculares oferecidas, seja no que se refere à condição discente de ensino (ou mesmo na formação do futuro docente), e, muito especialmente, nas perspectivas de pesquisa e extensão.

Entendendo a indissociabilidade entre teoria e prática inerente ao contexto da dança, ingressei logo no início do curso no universo científico da pesquisa acadêmica. Assim, além do papel discente, acabei atuando em projetos de pesquisa, desenvolvendo atividades de extensão, auxiliando na organização de eventos, sendo monitor de disciplinas em turmas recém-ingressantes da graduação, participando de viagens e representando a universidade em eventos, e, ainda, sendo estagiário na escola da universidade e também na coordenação do Curso de Dança.

Meu período de graduação foi bastante intenso e, além de me abrir portas para diversas frentes de atuação, a universidade me ampliou bastante os horizontes, fazendo com que eu começasse a compreender a complexidade e a magia do mundo acadêmico. Dancei, coreografei, viajei para dentro e fora do país, enfim, vivi inúmeras experiências que me enriqueceram como artista, como profissional e como sujeito.

Estas diversas experiências dentro e fora da universidade, fundamentalmente a partir da vivência e descoberta dos diferentes gêneros de dança, fizeram com que eu me direcionasse no sentido de escolha de algumas áreas específicas de maior afinidade para aprofundar meus estudos, caminhos estes que sigo até hoje, investigando o folclore, as danças populares e a formação pedagógica em dança.

Destas vivências artísticas, destaco aquelas vinculadas ao folclore e às culturas populares, como a participação no Grupo Internacional de Danças Chaleira Preta, a atuação efetiva junto às Comissões Organizadora e Central do Festival Internacional de Folclore de Cruz Alta, a fundação da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras e atuação como Diretor Artístico e integrante da Comissão de Carnaval da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte, todas estas minha cidade natal, Cruz Alta.

Com a formatura na segunda turma do Curso de Graduação em Dança, Licenciatura Plena, da Universidade de Cruz Alta – UNICRUZ / RS, acabei me tornando o primeiro homem a ser formado em um Curso Superior de Dança no Estado do Rio Grande do Sul, onze anos atrás.

Dias antes da formatura, já comecei a freqüentar um curso de pós-graduação *lato sensu* denominado "Especialização em Interdisciplinaridade e Linguagens", na mesma universidade, o qual terminei em agosto de 2004. O curso foi muito útil em minha trajetória por privilegiar uma interface interdisciplinar prevista pelo currículo do curso, que trazia disciplinas com conteúdos ligados às diferentes linguagens, à arte, à comunicação, à história, ao cinema, à cultura e novas tecnologias, temas nos quais sempre tive interesse.

Já no tocante à minha atuação profissional, atuei como Auxiliar de Cultura e Lazer do SESC (Serviço Social do Comércio), onde desenvolvi uma série atividades como organização de eventos e coordenação de projetos nas áreas de cultura e lazer e, também, posteriormente, nas áreas de recreação, leitura, educação, turismo, terceira idade e ação social, além da implantação e direção da Escola de Dança SESC-UNICRUZ.

Depois de concluir a especialização, iniciei minha trajetória de docência no ensino superior quando fui contratado pela URI Santo Ângelo – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões para atuar com uma disciplina chamada "Metodologia do Ensino da Dança Escolar" e outra denominada "Oficina de Experiência Docente III – Dança", ambas no curso de graduação em Educação Física daquela instituição, onde trabalhei até 2010.

Ainda em 2004, fui contratado pela Universidade de Cruz Alta para atuar num Projeto Social chamado "Pequeno Cidadão – Futuro Olímpico", onde ministrava aulas de dança para crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social, que integravam este programa de responsabilidade social institucional bancado pela UNICRUZ e outras entidades parceiras. Também na UNICRUZ, atuei como professor convidado nos Cursos de Pedagogia e também Administração, antes da abertura de uma vaga para docente no Curso de Graduação em Dança (Licenciatura).

No início de 2005, fui convidado para assumir a função pública de Diretor da "Casa de Cultura Justino Martins" (segundo escalão do governo municipal), espaço cultural de Cruz Alta - RS que, a partir do início da administração que estava assumindo (primeira vez na história que a cidade era comandada por um governo de Esquerda), passou a estar subordinada à recém-criada Secretaria Municipal de Cultura. Minha atuação nesta função esteve sempre comprometida com a democratização do acesso às atividades artísticas, a ocupação e otimização do espaço público para a arte e o fomento à produção artística local, onde destaco a criação e implantação do Núcleo de Dança da Casa de Cultura Justino Martins.

Em maio de 2005, criei, junto com alguns amigos artistas da dança, a ABAMBAÉ – Companhia de Danças Brasileiras, grupo pelo qual temos trabalhado dedicadamente e vimos agregando outras pessoas à proposta de pesquisar, vivenciar e difundir as expressões

folclóricas da cultura nacional. Com esta Companhia, que surgiu em Cruz Alta e se mudou para Pelotas no ano de 2008, viajamos por inúmeras cidades do Rio Grande do Sul e também levamos a cultura brasileira para outros países como Argentina, Paraguai, Uruguai, Chile e, mais recentemente, Peru.

A atuação junto à Comissão de Carnaval da minha escola de samba em Cruz Alta rendeu um tri-campeonato da agremiação pelos desfiles de rua dos anos de 2006, 2007 e 2008, representando um marco e série inédita de títulos na história da escola, que, até, então, nunca havia ganhado o Carnaval de Rua de Cruz Alta. De lá até hoje, foram oito carnavais realizados, com 5 títulos e 3 vice-campeonatos.

Em junho de 2007, participei do processo seletivo e fui aprovado para o ingresso do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da UNISUL – Universidade do Sul de Santa Catarina. Na oportunidade, fui contemplado com uma bolsa de estudos que garantiu a quitação das parcelas e a conseqüente conclusão do Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem, que ocorreu em 2009 e cujo trabalho final, realizado nas cidades gaúchas de Uruguaiana e Pelotas, teve como título "A linguagem do corpo no ritual carnavalesco do sul do Brasil".

Poucos dias após a defesa da dissertação de Mestrado, participei do processo de seleção para o Curso de Doutorado, onde fui aprovado. Tendo passado pela orientação dos professores Fábio Messa e Fernando Vugman, fui direcionado novamente ao Prof. Aldo Litaiff, orientador que havia me acompanhado no Curso de Mestrado e pessoa mais indicada no programa para orientar minha pesquisa.

Durante o percurso no PPGCL, tanto no Mestrado quanto no Doutorado, conheci pessoas incríveis, fossem elas colegas, professores ou pessoas outras que iam passando pelo meu caminho, ficando nele mais ou menos tempo. Alguns, certamente para sempre. Creio que o aprendizado não se dá somente dentro da sala de aula e, assim, todas as experiências podem ser consideradas imensamente enriquecedoras.

O ano de 2010 foi bastante marcante em minha vida e, mais especificamente, na minha trajetória profissional. Iniciei o ano assumindo a função de professor do Curso de Educação Física da URI no Campus de Frederico Westphalen, também sendo responsável pelas disciplinas da área de Dança.

Todavia, em maio do mesmo ano, fui nomeado no concurso público que havia sido aprovado e tomei posse como Professor de Ensino Superior na Universidade Federal de Pelotas, para atuar no Curso de Dança – Licenciatura (antes Curso de Dança-Teatro) do atual Centro de Artes (antes Instituto de Artes e Design), posto que ocupo com muita orgulho e

satisfação desde então. Este fato demandou meu desligamento de todos os empregos que possuía naquele momento e a mudança imediata de residência para Pelotas-RS.

No ano de 2010, também fui indicado a ocupar o cargo de Subsecretário da Organização Internacional de Folclore e Arte Popular – IOV, organismo mundial de relações oficiais com a UNESCO e ECOSOC. A atuação na cidade de Pelotas e o envolvimento com a causa jovem da IOV me levaram a integrar uma comitiva nacional de cinco membros que representaram o Brasil no Congresso Mundial Jovem da IOV, que foi realizado na Suécia, em 2012. Fruto deste movimento, fui designado para ocupar a função de Coordenador da IOV Jovem América do Sul, posto assumido em 2013.

Durante o período de atuação na Universidade Federal de Pelotas, tenho realizado uma série de ações e projetos, além das atividades de ensino. Dentre os projetos que coordeno, destaco o Núcleo de Folclore da UFPel, o NUFOLK, projeto de extensão universitária que se caracteriza pela vivência, investigação, promoção e difusão das manifestações populares do Brasil, especialmente de dança e música, e que vislumbra também o intercâmbio cultural e a valorização da cultura popular nacional na sua perspectiva de patrimônio imaterial.

A instalação em Pelotas reforçou meu interesse, iniciado ainda no Mestrado, sobre o carnaval da cidade e direcionou, quase naturalmente, o tema de estudos da presente Tese de Doutorado. Tenho convicção de que viver na cidade há mais de três anos foi extremamente importante para ampliar e qualificar meu olhar a respeito dos fatores contextuais que interferem no carnaval de Pelotas e na vida pelotense, de um modo geral.

É mediante esta trajetória que chego até aqui. Logicamente, mencionei os principais aspectos da minha trajetória neste período, mas que são importantes para entender o percurso por mim percorrido e o modo através do qual me constituo neste sujeito-pesquisador-artista-carnavalesco-educador.

Assim, apresentarei neste trabalho uma produção que fala fundamentalmente de coisas das quais sou forjado e constituído como indivíduo e também como profissional. Não imagino uma definição de mim mesmo que não falasse de cultura, de corpo, de linguagem, de folclore, de carnaval. Esta tese, assim como a dissertação, acabam por ser a síntese, o resumo da minha trajetória pessoal e profissional e também o resumo de mim mesmo. Tentei fazer deste espaço uma possibilidade de me comunicar com as pessoas a partir de coisas que gosto e fazem de mim o sujeito que sou. Sintam-se convidados para ler, se apropriar e carnavalizar a partir das próximas páginas...

2 INTRODUÇÃO

Trazer o carnaval como tema central de um trabalho acadêmico desta natureza significa, a meu ver, assumir um dilema. Entender a condição peculiar do conhecimento empírico proveniente do rito carnavalesco e propor uma análise sob a ótica acadêmica e a formatação do conhecimento científico não se apresenta como tarefa fácil.

Sempre discuti com meu orientador a respeito da necessidade de compreensão das características peculiares do carnaval, ao passo em que não se podia projetar, segundo nosso entendimento, uma imersão contextual que vislumbrasse levar a campo um formato teórico pronto e fechado a fim de inserir o carnaval dentro das teorias utilizadas como modo de adaptação do ritual dinâmico ao corpus teórico.

Pelo contrário, nossa compreensão sempre foi a de que o acontecimento, mediante suas características de constante processo de fazer-se e sua configuração ritual como um instrumento de linguagem, está permanentemente se modificando e, ao transformar-se, evoca também seu potencial de modificação das próprias teorias a partir das quais este objeto pode ser apreendido e analisado. Tal compreensão reforça o olhar neopragmatista através do qual percorreremos o presente trabalho, mediante o qual ratificamos o entendimento do rito carnavalesco como um modo de ser da linguagem e que se desdobra primordialmente a partir das ocorrências e transformações contextuais a ele atreladas.

O carnaval, aqui, é apresentado em sua condição ritual e analisado mediante sua configuração enquanto rito de passagem e de inversão, o qual tem no corpo sua materialidade primeira, seu modo de constituir-se enquanto linguagem. O contexto escolhido para o aprofundamento das noções e percepções teórico-conceituais é o do desfile de rua do carnaval da cidade de Pelotas, extremo sul do Estado do Rio Grande do Sul, mais especificamente o âmbito dos desfiles dos blocos burlescos e das escolas de samba.

A escolha do presente tema e do recorte metodológico acima relatado se justifica, entre outros aspectos, por serem, o blocos e escolas adultas, os modos de expressão mais tradicionais do carnaval pelotense, ao passo que os demais fenômeno carnavalescos (escolas mirins, bandas carnavalescas) são bem mais recentes. Também entendo que, em se tratando de exemplos bastante distintos e cujas configurações rituais apresentam características bastante distintas, ambos se tornam terreno potencialmente fértil para uma análise nos moldes da que empreendemos nesta pesquisa.

Neste sentido, além da dimensão de passagem (rituais preliminares, liminares e pós-liminares), a condição de inversão inerente ao carnaval pode ser apreendida de uma forma mais explícita por abranger contrastes marcantes entre a liberdade expressiva e o controle regulamentar que se impõe na competição entre as entidades carnavalescas.

Outro ponto que merece destaque como justificativa desta pesquisa diz respeito à escolha do tema da pesquisa remonta para minha pré-disposição pessoal e profissional enquanto pesquisador, uma vez que o carnaval está intimamente ligado à minha trajetória e formação artística.

Vale ressaltar que o trabalho surge como possibilidade analítica e de registro do carnaval do sul do Brasil na contemporaneidade, contribuindo, num sentido mais amplo, com a própria produção de conhecimento sobre um modo de existir do carnaval brasileiro que está à margem dos principais carnavais nacionais de rua como Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Olinda e Recife. Com isso, chama-se a atenção para um evento produzido em uma região do país onde muitas pessoas no próprio território brasileiro não sabem que existe carnaval.

Há que destacar que, embora a produção de conhecimento em torno da diversidade sugerida pela cultura popular brasileira tenha evoluído gradativamente nas últimas décadas e preenchido espaços de discussão acerca deste tema, a investigação teórico-prática sobre o carnaval ainda está longe de tornarem-se práticas comuns. Infelizmente, o carnaval ainda não se constituiu em uma temática de estudo com espaço relevante nas instituições de ensino superior do país, exceto algumas raras exceções.

Por fim, entendo que existe um ganho acadêmico significativo no momento em que a presente tese propõe o estudo do carnaval a partir do campo de estudo das Ciências da Linguagem, uma vez que, com isso, se vislumbra a ampliação de horizontes, a constituição de estudos interdisciplinares e o fomento à criação de novos espaços de discussão acerca das múltiplas linguagens contempladas no âmbito da cultura popular brasileira.

Por integrar o Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL) da Universidade do Sul de Santa Catarina, o presente trabalho está direcionado para o estudo da linguagem na perspectiva de uma linguagem, ou linguagens, do corpo, em que o contexto do carnaval de rua brasileiro da contemporaneidade aparece como lócus privilegiado para um trabalho desta natureza. Desta forma, o tema do presente estudo sugere uma análise do corpo, e através dele sua linguagem não-verbal, a partir da condição simbólica que lhe é atribuída nos desfiles carnavalescos de rua de Pelotas.

No âmbito do PPGCL, existe uma única área de concentração denominada "Processos textuais, discursivos e culturais" e, neste sentido, a presente tese encontra-se vinculada à linha de pesquisa “Linguagem e cultura”, a qual “visa estudar, na modernidade e na contemporaneidade, as linguagens verbais e não-verbais e suas correlações, bem como as manifestações culturais e estéticas, com ênfase em sistemas, produtos simbólicos e seus suportes midiáticos”[1]. Assim, a referida linha de pesquisa atua numa intersecção entre os campos da literatura, cinema, antropologia e comunicação.

Não é interesse nosso a realização de uma discussão teórica aprofundada e detalhada a respeito do processo histórico de constituição do carnaval de rua pelotense, mas de uma análise do processo ritual carnavalesco no contexto da contemporaneidade; todavia, serão também apresentados adiante alguns fatores históricos que auxiliarão na compreensão do referido contexto.

Por sua vez, a intenção principal desta tese é apresentar e explorar a idéia do corpo como símbolo do carnaval brasileiro contemporâneo, analisando a linguagem corporal como elemento central nas relações rituais de passagem e de inversão no contexto dos desfiles dos Blocos Burlescos e Escolas de Samba do Grupo Especial do Carnaval de Rua da cidade de Pelotas/RS.

De modo complementar, são estabelecidos como objetivos específicos deste trabalho: ampliar e aprofundar o estudo sobre o corpo no carnaval brasileiro iniciado com a pesquisa no Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem/UNISUL (2007/2009); descrever o contexto de ocorrência dos desfiles do carnaval de rua de Pelotas/RS na contemporaneidade (2008 a 2013); registrar e divulgar produção de conhecimento sobre o carnaval de rua do sul do Brasil, mais especificamente o da cidade de Pelotas/RS, de modo a contribuir para a difusão de carnavais brasileiros situados fora do eixo RJ/SP/Nordeste; apresentar configuração do carnaval de rua contemporâneo sob a ótica de ritual de passagem em nível macro (festa, período carnavalesco) e em nível micro (evento, desfile), pontuando seus ritos preliminares, liminares e pós-liminares; defender a noção de corpo como lugar privilegiado de comunicabilidade simbólica de inversões no contexto do carnaval de rua, especificamente no âmbito dos desfiles dos Blocos Burlescos e Escolas de Samba do Grupo Especial; e contribuir com a literatura contemporânea existente sobre o carnaval de Pelotas, especialmente em se tratando da produção a partir de 1950.

[1] Fonte: Página do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Linguagem da UNISUL na Internet. Vide: http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/curso/linhas.htm

Conceitualmente, defendo a apreensão do sujeito na sua diversa e rica gama de complexidades e singularidades. O indivíduo utiliza um rol vasto de mecanismos para desenvolver sua vida diária, nas diferentes frentes, para dar conta de tão diversos acontecimentos pelos quais ele passa ao longo de sua vida, e assim relacionar-se com sua cultura, da qual ele é, ao mesmo tempo, produto e produtor.

Com este intuito, o homem faz uso de ferramentas, de instrumentos que lhe permitem viver em sociedade, manter relações de distintas ordens com os outros indivíduos e com o mundo, de modo a construir, a partir deste compartilhamento, seu próprio espaço social e seu(s) modo(s) de vida no mundo. A linguagem, por sua vez, constitui-se na principal destas ferramentas. Adotar tal asserção significa analisar o sujeito nas dimensões lingüísticas a que este está vinculado e, mais do que isso, apreender o indivíduo sendo ele próprio linguagem(s).

Tomando estes pressupostos como referência, empreendemos com esta tese em uma análise que se baseia em algumas noções fundamentais: 1) o corpo carrega consigo potência linguagem(s) a partir de seu uso; 2) o carnaval é um importante ritual nacional; 3) inversão e passagem são marcas rituais do carnaval de rua brasileiro; 4) a linguagem do corpo materializa as relações rituais do carnaval; e, 5) o rito carnavalesco, pela sua condição dinâmica de linguagem, só pode ser apreendido de modo global no seu contexto de ocorrência.

Na consecução destas noções, o presente trabalho está fundamentado respectivamente pelos teóricos que discutem tais questões, sendo que compõem o corpo teórico principal deste trabalho os seguintes autores: Arnold Van Gennep, Victor Turner, Roberto Da Matta, Pierre Bourdieu, José Rodrigues, Charles S. Peirce, Marcel Mauss, Michel Foucault, José Leopoldi, Zunilda Kauffmann, Álvaro Barreto, Guy Debord, Isaura Queiroz e Clifford Geertz.

A tese aqui apresentada está organizada, no que se refere aos seus elementos textuais, a partir da seguinte estrutura:

- o referencial teórico-metodológico é composto de cinco partes: o primeiro capítulo aborda a condição de dinamicidade da construção do conhecimento, propondo uma reflexão teórica sobre a linguagem e defendendo a perspectiva neopragmatista da filosofia da linguagem na qual contexto, uso e *habitus* aparecem como conceitos centrais; o segundo capítulo apresenta a noção de ritual como uma possibilidade de linguagem, compreendendo a condição de rito inerente ao carnaval e analisando o carnaval brasileiro segundo sua prospecção enquanto ritual de passagem e ritual de inversão; o terceiro capítulo constrói um panorama do carnaval brasileiro contemporâneo, traçando de modo objetivo alguns

condicionantes históricos que orientam a configuração do carnaval na atualidade e problematizando a idéia de carnaval enquanto espetáculo, tendo como referência a relação entre o tempo cotidiano e o tempo extracotidiano; o quarto capítulo foca sua reflexão teórica no corpo, empreendendo em uma análise da linguagem assumida pelo levando em consideração aspectos como contexto e uso, além problematizar a noção de técnica corporal e a distinção entre movimento e gesto; e, por último, é apresentada a metodologia através da qual a tese foi produzida, de modo a detalhar alguns aspectos teórico-metodológicos, conceituais e instrumentais que permitiram a realização do trabalho.

- na seqüência, faço uma descrição do contexto de investigação do trabalho, onde trago alguns pressupostos históricos que permitem compreender a configuração atual do carnaval pelotense, desde os primeiros registros encontrados na literatura temática até o mapeamento do cenário de ocorrência do carnaval de rua na atualidade, tanto no que se refere ao contexto de preparação, quanto no que diz respeito ao contexto de realização, levando em consideração o foco central da pesquisa que está direcionado para o estudo dos desfiles de blocos burlescos e escolas de samba do grupo especial;

- após, apresento o capítulo de análise dos dados, parte que inicia com a descrição dos indicadores analíticos da tese e segue dividido em três subcapítulos específicos, orientados pelos objetivos do trabalho, sendo o primeiro uma análise da apresentação do corpo no carnaval mediante a constituição do *ethos corporal carnavalesco*, o segundo uma análise do carnaval enquanto ritual de passagem, nos níveis micro e macro, detalhando a corporeidade nas fases rituais preliminar, liminar e pós-liminar, e o terceiro configurado a partir de uma análise da linguagem do corpo no desfile carnavalesco mediante sua condição de inversão, onde são levantadas diversas ocorrências de inversão carnavalesca materializadas pelo corpo no âmbito dos desfiles de rua; e

- por fim, o trabalho segue com sua conclusão, onde são retomados e sintetizados diferentes aspectos constituintes desta tese, na perspectiva das principais contribuições teóricas e conceituais que a pesquisa logrou.

Na consecução da conclusão da tese, são apresentadas as diferentes fontes teóricas que compuseram o trabalho, trazidas no item da bibliografia; assim como os anexos, que são entendidos aqui como elementos adicionais e complementares do presente estudo e finalizam o corpo material da tese.

Apresentada a estrutura mediante a qual está organizado o presente trabalho, desejo que o leitor desta tese possa desfrutar da magia do carnaval que desfilará a partir das páginas que seguem...

3 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

3.1 LINGUAGEM EM MOVIMENTO: POR UMA COMPREENSÃO DINÂMICA DO CONHECIMENTO

O percurso histórico do pensamento da civilização ocidental tem sido marcado pela ocorrência de diferentes questionamentos sobre a condição humana sobre o funcionamento do pensamento, da linguagem e mesmo da mente, especialmente no que se refere à capacidade dos indivíduos em 'processar' as informações do mundo, comunicar-se e viver em sociedade.

A cultura do ocidente, ao recorrer diacronicamente à história de seu pensamento, nesse sentido, reporta-se fundamentalmente à influência do pensamento grego no desenvolvimento de sua cultura, em especial à que se situou em um século e meio de história (particularmente o século V a.C.), conforme aponta Wells *apud* GLEISER (1997, p.42). Segundo ele, "[...] durante esse período, o pensamento e o impulso criativo e artístico dos gregos ascenderam a níveis que transformaram numa fonte de luz para o resto da História."

Dentre as principais correntes que permearam o pensamento grego, estão os iônicos, os quais tinham em Heráclito de Éfeso um de seus principais expoentes. Influenciado por ideias de pensadores de Mileto (como Tales), Heráclito contribuiu com reflexões acerca da condição dinâmica do mundo que nos são úteis para a compreensão dos fenômenos em movimento, como os rituais.

Numa referência às idéias de Heráclito, Platão escreveu no Crátilo[2] que "tudo está em mudança e nada permanece parado". Heráclito (500 a.C.), que tem como uma de suas citações mais conhecidas a que menciona que "não se pode penetrar duas vezes no mesmo rio", propõe que o equilíbrio é atingido através da necessária complementaridade entre os opostos, a qual ele denominou *Logos*, "como o arco que deve ser envergado para trás de modo a poder arremessar a flecha para frente".

[2] Crátilo é um diálogo platônico que se ocupa com a correção dos nomes, signos e conceitos. Para mais informações, ver: PLATÃO. Crátilo. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

Segundo GLEISER (1997, p.49), o pensador estendeu essa ideia desde a natureza até o comportamento humano, sempre procurando dar ênfase a importância da complementaridade e da tensão entre opostos como a força motriz:

> Princípio e fim, na circunferência de um círculo, são idênticos (Fragmento 103); o mesmo é em nós vivo e morto, desperto e dormido, novo e velho; pois estes, tombados além, são aqueles e aqueles de novo, tombados além, são estes (fragmento 88); [os homens] não compreendem como o divergente, consigo mesmo, concorda; harmonia de tensões contrárias, como de arco e lira. (Fragmento 51)

As idéias de Heráclito, que compreendem o ser como mudança e que entendem que tudo está em constante movimento e é uma ilusão a estaticidade (ou a permanência de qualquer coisa) opõem-se às de outro importante pensador, Parmênides (515-450 a.C.), expoente da corrente dos eleáticos.

Para Parmênides, o movimento é que é uma ilusão, pois algo que é não pode deixar de ser e algo que não é, não pode passar a ser; assim, não há mudança. A concepção antagônica deste pensador em relação ao entendimento do iônico Heráclito é concebida a partir da noção de que toda mudança é ilusória, "já que mudança implica transformação; algo que é não pode mudar".

Este pensador, que se utilizava de argumentos lógicos para explicar suas concepções, defendia ainda que:

> A essência da realidade está incorporada na individualidade divina de *Eon*, ou Ser, que permeia todo o Universo. Esse Ser é onipresente, já que qualquer descontinuidade em sua presença seria equivalente à existência de seu oposto, o Não-Ser. (...) O Ser absoluto nem jamais era nem será, pois é agora todo junto, uno, contínuo. (Fragmento 8) (GLEISER, 1997, p.50-51)

A incompatibilidade pertinente às duas formas distintas de compreensão do mundo é "resolvida" por Platão, para quem o ser humano já nascia com "modelos dos objetos do mundo" - que chamou de *arquétipos* -; sendo assim, todo o conhecimento seria apenas "memória"[3].

Deste modo, Platão não nega o conhecimento individual, já que para ele o indivíduo necessita recorrer a arquétipos previamente estabelecidos para compreender o mundo, ou seja, estabelece uma divisão do mundo em dois campos: o campo concreto,

[3] Tenho a compreensão de que a noção ou conceito de "memória" apresenta-se como uma possibilidade interessante de abordagem ou estudo referente ao processo de construção do conhecimento. Todavia, não é intuito deste trabalho empreender por tal caminho. Fica, pois, a possibilidade de estudo da memória em um trabalho futuro, sendo vinculado ao mesmo objeto de pesquisa desta tese ou outro.

sensível, do mundo "lá fora", e um campo abstrato, inteligível, da mente. Tal concepção vem constituir uma das grandes (e se não a maior) característica do pensamento ocidental, que é o dualismo conhecido como "corte epistemológico".

Este modo dual de compreensão do mundo, dividido entre o mundo das ideias e o mundo dos sentidos, está associado à noção platônica de que as causas dos fenômenos estão nos próprios fenômenos. Ainda para Platão *apud* GLEISER (1997, p.67):

> Apenas o mundo das ideias, composto de formas perfeitas e imutáveis, pode representar a essência da realidade. Segundo ele [Platão], qualquer representação concreta de uma ideia é necessariamente imprecisa. Por exemplo, um círculo desenhado não será mais tão preciso quanto a ideia de um círculo, que só é perfeita em nossa mente. Um círculo só pode existir no mundo das ideias, já que o mundo dos sentidos é apenas uma representação grosseira de sua perfeição abstrata.

A teoria do conhecimento, para Platão, baseia-se na ideia de "salvar" os fenômenos, ou seja, sua forma de entendê-lo sugere que é necessário adaptar a realidade à teoria, ao arquétipo ou forma ideal, pois a realidade faz parte do mundo das idéias. A noção de arquétipo platônico propõe a utilização de categorias individuais inatas, onde os arquétipos que deduzem conceitos preestabelecidos já nascem com os indivíduos e o método serviria para mediá-los com a realidade. Pode-se dizer que foi a primeira grande organização, até então, do conhecimento horizontal.

O ideário platônico, assim, refutava o contato direto com o mundo, pois considerava que as observações eram sempre artificiais, uma vez que o que importava realmente era o "mundo das idéias". Este entendimento acaba por não dar conta da condição dinâmica do mundo e, por conseqüência, uma compreensão sensível dos fenômenos em movimento como determinadores da experiência, o que assegurou a Platão a fama de "inimigo da ciência".

Após os inúmeros filósofos da Idade Antiga, diversos outros pensadores ao longo da história se dedicaram a indagações desta ordem, de modo a elucubrar sobre como conhece o homem, como é possível o conhecimento. Nesta perspectiva, alguns séculos depois, um pensador francês, observando os modos de pensar da igreja e da religião, inaugurou um paradigma que revolucionou a filosofia e influencia a civilização ocidental até hoje.

René Descartes, em sua obra "O Discurso do Método", propõe um novo método lógico baseado na matemática (certeza, ausência de dúvidas) para "bem conduzir a própria razão de procurar a verdade das ciências".

Descartes (1980), que com esta obra inaugura o que se pode chamar de filosofia moderna, trata da razão como um privilégio de todos os homens dotados de senso comum. Segundo ele, a razão deveria permear todos os domínios da vida humana de modo que a apreciação racional serviria como parâmetro para todas as coisas, numa atividade libertadora voltada contra qualquer dogmatismo.

Sob um olhar cartesiano, um homem, enquanto acordado ou dormindo (embora a mente possa tanto raciocinar sobre coisas reais quanto coisas de sonhos), não pode refletir sobre a veracidade desses pensamentos e negar que esteja pensando, e como sujeito pensante conclui que é seguro supor a própria existência. "Somente um pensamento é indubitável, pois garante a existência do eu." (DESCARTES, 1980)

Descartes satisfez o olhar da igreja quando trouxe a idéia da "fagulha divina", embora o método cartesiano busque a verdade nas ciências e não mais na fé, tentando responder a questão epistemológica de como acontece o conhecimento. Assim, apesar de deslocar para o sujeito o domínio do pensamento, ele contenta a igreja defendendo que a razão humana, a essência do homem, só funcionaria mediante este "toque de Deus".

Tal pressuposto sustenta a invenção da "mente humana", intento no qual o sujeito seria constituído como uma coisa que pensa, ou seja, o indivíduo que não é um corpo, mas que tem um corpo. Em Descartes, o sujeito é, pois, resultado da dualidade 'corpo *versus* mente' (mundo sensível *versus* mundo inteligível), sendo que o conhecimento está na mente, no *cogitus*, e não no corpo, pois o corpo é a instância dos sentidos e os sentidos nos enganam. "Não somos o corpo, somos a essência, que não morre". Esta compreensão, por sua vez, reforça o corte epistemológico. (DESCARTES, 1980)

O pensamento cartesiano, como grande influenciador de correntes de pensamento ao longo dos tempos, trouxe consigo conseqüências importantes como a supervalorização da condição racional em relação à condição sensível. Corpo e mente, divididos sob a ótica cartesiana, geram a fragmentação do sujeito integral, num movimento que reflete historicamente a depreciação das atividades corporais diante das atividades intelectuais, como se ambas fossem realmente separadas.

Não entendo ser possível uma compreensão sectária ou subdivisão do sujeito em partes para seu funcionamento. Podemos, sim, nos remeter a determinadas estruturas componentes do indivíduo para fins referenciais, entretanto, considero impossível pensar que o sujeito existe e opera no mundo a partir de esferas seccionadas ou partes isoladas, especialmente pelo fato de que a estrutura bio-fisológica da qual somos constituídos está

totalmente interligada, independente se a atividade a ser executada é de caráter mais prático ou mais teórico.

Neste sentido, Greiner (2008) reforça que:

> […] o modo como um corpo é descrito e analisado não está separado do que ele apresenta como possibilidade de ser quando está em ação no mundo. Além disso, torna-se cada vez mais evidente que o próprio exercício de teorizar também é uma experiência corpórea, uma vez que conceituamos com o sistema sensóriomotor e não apenas com o cérebro […]. Assim, por mais surpreendente que pareça, contadores, filósofos e escritores têm corpo e negar o seu reconhecimento é apenas mais uma das possibilidades de enterrar a discussão no binômio teoria-prática, que nada mais é do que uma extensão do dualismo mente-corpo. Um abismo que pode se tornar fatal […]. (p.16-17)

Na sequência de Descartes, outro grande pensador ocidental, também responsável pela fundamentação dos princípios que regem boa parte da cultura do ocidente até hoje, foi o responsável por "descrever o funcionamento desta máquina criada por Descartes (a mente humana): Immanuel Kant.

Kant propõe a noção de razão pura enquanto capacidade de pensar o que está no mundo. A característica dessa máquina pensante que o homem "porta" é a separação entre o mundo inteligível e o mundo sensível, entre o mundo abstrato e o mundo concreto (base platônica). A Crítica da Razão Pura, obra de Kant, trata da essência e também o funcionamento desta máquina, onde as idéias complexas são consideradas como o resultado da soma de ideia simples.

Kant (1974) define como conhecimento "*a priori*" aquele que é independente da experiência, ou seja, universal e que não precisa ser testado; e conhecimento "*a posteriori*" aquele que é fruto da condição empírica, ou seja, posterior à experiência humana. Outro conceito importante em Kant é o de juízo, onde analítico é aquele que já faz parte da 'coisa' e sintético é aquele que se relaciona com algo que não faz parte da 'coisa'. Ainda, segundo ele, há o 'sintético a priori', que indica para a capacidade de conhecimento puro sem a necessidade de experimentação a partir das impressões sensíveis.

A relação entre mente e mundo, nesta perspectiva, é baseada na representação, ou seja, na relação do mundo representado através de uma imagem na mente humana. Seu "esquema transcendental" trata, pois, do processo de conhecimento fundamentado pela lógica, em que o homem possui a capacidade de transformar as coisas em representação (absorção das impressões sensíveis que se relacionam com a mente a partir de idéias estabelecidas mediante conceitos): assim, para construir conhecimento, faz-se a separação entre o que é puro e o que é empírico. (KANT, 1974)

Por outro lado, a preocupação com uma filosofia aliada à ciência, ou seja, uma filosofia que deve abandonar todas as formas de misticismo para unir-se à ciência, traz à tona o pensamento de outro grande filósofo conhecido por suas grandes contribuições, especialmente referentes ao pragmatismo e à semiótica, o pensador Charles Sanders Peirce.

A ideia do pragmatismo, a partir do olhar e da proposição de Peirce, propõe que, para solucionar problemas filosóficos, é necessário descobrir métodos adequados que creditassem significados às ideias filosóficas em termos experimentais e as organizassem para que pudessem ser estendidas a novos fatos.

A base do método pragmatista proposto por Peirce (1977), cujo pensamento fala da falta do sentido de quase todas as afirmações metafísicas, propõe a reconstrução ou explicação dos significados de conceitos pouco claros, onde um conjunto de condições para uma dada situação ou classe de situações (a partir de uma operação definida – experimento) produziria um resultado definido.

Para ele, não é possível qualquer ato de cognição que não seja determinado por outra cognição prévia, na medida em que todo pensamento implica a interpretação ou representação e de alguma coisa por outra coisa. Com isso, o pensador constitui-se num dos maiores expoentes do pensamento ocidental, em que tais contribuições dão base à teoria geral dos signos, a semiótica, em que o signo é fundamentalmente social.

A linguagem, por sua vez tema deste capítulo, assume, a partir do pragmatismo peirceano, uma condição dinâmica, de movimento, uma vez que a condição de conhecimento está sempre móvel, conectando experiências anteriores a novas experiências. O raciocínio, como caminho de construção do conhecimento humano, articula-se, então, a partir da experiência prática sensível e não mais (como queria Descartes) mediante representações mentais exclusivamente pertinentes ao mundo inteligível.

O pragmatismo defendido por este autor diz que a base da comunicação é o uso, onde “se aprende fazendo e não se aprende pelo vocabulário, mas pelo contexto”. Assim, temos a visão de que todas as ideias se originam da experiência e que existe a necessidade de experimentar os conceitos na prática: a busca da verdade se dá pela experiência e a experiência prova o conceito ou corrige. Em suma, o pragmatismo acaba por deixar de ser somente um método, constituindo-se, na verdade, em um modo de concepção filosófica. (PEIRCE, 1977)

Diferente de pensadores como Descartes e Kant, Peirce entende que o signo social atravessado pela experiência contextual é o cerne para a construção do conhecimento. A mobilidade entre as percepções geradas pelas experiências anteriores em direção às novas,

neste sentido, concebe o contexto mediante uma apreensão fundamentalmente dinâmica, em contínua construção.

Quem também teve significativa contribuição com o pensamento pragmatista foi o filósofo William James. O pragmatismo concebido por ele vê no conhecimento a busca da verdade, de modo que a verdade é tida como um fio condutor que passa da experiência antiga para uma nova experiência: a verdade das coisas está no uso a ela atribuído, ou seja, nós criamos a verdade.

Uma diferença do pensamento de James para o pensamento de Peirce é que, para o segundo, o signo é social, e para James, o conhecimento depende do indivíduo. A partir do olhar pragmático, um conceito que se apresenta como importante é o de hábito, que deduz aos indivíduos "utilizar as coisas sem se dar conta, tendendo a repetir comportamentos".

A ideia do pragmatismo aponta para uma visão de ciência que possua um objetivo prático, devendo existir a aplicabilidade e/ou verificabilidade, já que "o mundo é o que fazemos dele". Para este pensador, não existe uma única verdade. James (1989) considera que o método pragmático pode ser chamado de "método geral das verdades provisórias".

Como uma nova teoria da verdade, James entende o pragmatismo a partir de uma perspectiva extremamente ampla, em que orienta sua ideia experimental através de métodos empíricos, contestando os métodos absolutistas e aprioristas da filosofia que eram defendidos até então.

James (1989) defende que as hipóteses filosóficas que não precisam ser necessariamente "verdadeiras", pois a verdade se modifica e se expande sempre. A cópia, segundo este autor, é uma proposição considerada verdadeira na medida em que possa orientar o homem e conduzi-lo de uma experiência até outra. Com isso, apresenta-se um pragmatismo que entende a conseqüência prática como um modo de conseqüência teórica e resume a verdade como algo que não é dado ou pronto, mas algo que se constitui dentro de uma totalidade que também está em constante processo de constituição.

Estes dois importantes modos de compreensão, cartesiano e pragmatista, são tomados neste trabalho como delineadores de posições distintas e opostas no que se refere à relação com a experiência humana, com o modo de operação das atividades sensíveis, concretas. O viés mais importante neste sentido é a compreensão contextual como elemento fundador da construção do conhecimento.

Entendo que o processo comunicativo, compreendido em sua perspectiva mais ampla, afeta e é afetado permanentemente pelo contexto de sua ocorrência; uma via de mão dupla que gera uma retroalimentação constante. Público e desfilantes, no caso do carnaval,

são corresponsáveis pela construção da comunicação dentro da apresentação durante todo o tempo, reiterando o caráter dinâmico da linguagem, o qual tenho defendido até aqui.

Neste sentido, é possível entender o fenômeno comunicativo do carnaval como um ato performático, onde podemos compreender melhor este processo interativo entre artista e platéia. Cohen (2007) explica que nos anos 60 diversos espetáculos experimentais já propunham a integração entre os sujeitos que estavam se apresentando e os que estavam assistindo a apresentação, criando uma fusão de papéis: "[...] vida e arte se aproximariam a ponto de verificar-se a supressão dos espectadores, todos se tornando atuantes e ao mesmo tempo observadores." (p.83)

Embora de um modo geral os desfiles de rua do carnaval não permitam uma interação espacial entre ambos, como acontecia nas performances (*happenings*[4]) desde a década de 60, a interação entre os desfilantes da escola de samba e os espectadores dos camarotes ou arquibancadas é determinante para que o desfile assuma as características de dinamicidade que apresenta atualmente.

Este modo de compreensão do ambiente comunicativo a partir da interação entre todos os componentes do contexto é muito útil para a abordagem que farei sobre a condição comunicativa do corpo no ritual do carnaval, na sequência do trabalho.

A apreensão consciente dos diferentes engendramentos que articulam a linguagem humana reporta-nos a outro importante filósofo da linguagem: Ludwig Wittgenstein, um dos principais personagens da virada linguística na filosofia do século XX. Wittgenstein propôs que tudo que pode ser pensado pode ser dito e que os limites da linguagem, portanto, seriam os limites do pensamento. Para ele, a lógica está no pensamento e a linguagem deve ser encarada enquanto uma ferramenta e/ou instrumento do indivíduo no mundo. (HACKER, 1999)

Considerando que as grandes questões humanas estão na linguagem, o filósofo apresentou uma visão radical do empirismo em que se propunha analisar a filosofia a partir da linguagem. Para tanto, um conceito importante aplicado por Wittgenstein é o de 'jogos de

---

[4] O termo *happening* foi criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro sui generis, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista (nesse sentido, o *happening* se distingue da performance, na qual não há participação do público). Os eventos apresentam estrutura flexível, sem começo, meio e fim. As improvisações conduzem à cena - ritmada pelas ideias de acaso e espontaneidade - em contextos variados como ruas, antigos lofts, lojas vazias e outros. O *happening* ocorre em tempo real, como o teatro e a ópera, mas recusa as convenções artísticas. Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não há separação entre o público e o espetáculo. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

linguagem', ou seja, que os indivíduos se relacionam a partir da apropriação de formas específicas de linguagem em determinados momentos, circunstâncias. (HACKER, 1999)

Mediante este empirismo lógico, que acredita numa relação lógica das frases com os objetos que se queira retratar, propõe-se o abandono ou, ao menos, o questionamento da ideia de conhecimento a partir do sintético *a priori* (como queria Kant), onde se passa a atribuir o valor de verdade das coisas somente a partir da experiência empírica.

Wittgenstein, pela primeira vez na história (junto com Nietzsche), nega o corte epistemológico, que propunha a divisão entre o mundo mental e o mundo sensível, por acreditar que o ser humano é uma de unidade psicofísica, ou seja, estabelece uma visão holística que pensa no comportamento total do sujeito, onde os homens seriam "seres que pensam, não mentes, uma vez que não existe distância entre nós mesmos".

Nesta concepção, a linguagem não teria uma essência, uma vez que ela se concentra no uso e ela deve ser compreendida no todo, no seu contexto da linguagem. No que se refere aos jogos de linguagem, estes sugerem um processo de denominação de objetos em que se percebe a repetição das palavras pronunciadas: "denominar algo é como etiquetar alguma coisa". (HACKER, 1999)

Uso e regra são conceitos centrais em seu pensamento. Segundo o pensador, a linguagem não tem um conceito geral e seguir regras significa ter uma orientação. Assim, cada sujeito deve seguir o jogo de sua maneira. Os problemas de linguagem surgiriam, então, a partir da interpretação e do uso das palavras. "linguagem é uso; é um jogo; e só é possível de entender no todo".

Deste modo, Wittgenstein, junto com Peirce, sintetizam três noções que considero essenciais como suporte teórico para o presente estudo: 1) o entendimento da linguagem a partir do uso que é feito dela; 2) a importância do contexto como determinante da ocorrência comunicativa; e 3) a ideia de inacabamento da comunicação e sua constante possibilidade de transformação, garantindo à linguagem a condição de fazer-se e refazer-se continuamente[5].

[5] Embora não tenho aqui a pretensão de aprofundar a questão, esta ideia de inacabamento sugere o conceito de Semiose Infinita, proposto por Charles Sanders Peirce. Segundo ele "se um signo é algo distinto de seu Objeto, deve haver, no pensamento ou na expressão, alguma explicação, argumento ou outro contexto que mostre como, segundo que sistema ou por qual razão, o Signo representa o Objeto ou conjunto de Objetos que representa. Ora, o Signo e a Explicação em conjunto formam um outro Signo, e dado que a explicação será um Signo, ela provavelmente exigirá uma explicação adicional que, em conjunto com o já ampliado Signo, formará um Signo ainda mais amplo, e procedendo da mesma forma deveremos, ou deveríamos chegar a um Signo de si mesmo contendo sua própria explicação e as de todas as suas partes significantes; e, de acordo com esta explicação, cada uma dessas partes tem alguma outra parte como seu Objeto". (PEIRCE, 1977, p.47)

Ao entender o valor da experiência humana, esta sempre em construção, o filósofo pós-analítico Richard Rorty, um dos maiores críticos da filosofia tradicional, posicionou-se categoricamente contra às formas com as quais a filosofia se manteve ao longo dos tempos, colocando-se como ciência capaz de "resolver os problemas da humanidade", servindo de base teórica para as demais áreas de conhecimento.

Em sua obra "A Filosofia e o Espelho da Natureza", Rorty (1994) contesta a condição da filosofia ter se tornado um substituto para religião: "o resultado foi que, quanto mais científica e rigorosa se tornava a filosofia, tanto menos tinha a ver com o resto da cultura e mais absurdas pareciam suas pretensões tradicionais".

Ele reportou-se ao pensamento de três importantes filósofos do século XX por suas contribuições que servem para questionar boa parte dos paradigmas filosóficos vigentes – Wittgenstein, Heidegger e Dewey. Segundo Rorty (1994), esses filósofos colocam a ideia de mente de lado, ou seja, tratam a epistemologia e a metafísica como disciplinas impossíveis, desestruturando a falsa divisão entre corpo e mente, entre o mundo sensível e mundo inteligível; enfim, desconsideram o corte epistemológico (invenção paradigmática).

Rorty critica a concepção de conhecimento como algo sobre qual deveria haver uma teoria fundante, uma base geral, papel que a filosofia se propôs a ocupar a partir de Kant, onde a filosofia se propôs, enquanto epistemologia, a fundamentar o conhecimento de toda e qualquer ciência.

Este pensador norteia boa parte de suas reflexões teóricas a partir de a uma das grandes indagações filosóficas de todos os tempos: como é possível o conhecimento, já que o mundo sensível e o mundo inteligível são constituídos de substâncias diferentes? Esta divisão de caráter epistemológico aponta para uma ideia presente em todas as ciências: a ideia de representação ou cópia da realidade. (RORTY, 1994)

Concordo com a compreensão de Rorty, na qual o pensador entende que não faz sentido uma noção de representação que entende que "as coisas do mundo lá fora" como correspondentes a moldes atribuídos à mente. Pensar assim é atribuir distância a si mesmo e negar o valor da experiência humana obtida mediante o contato direto com o mundo.

Ao discordar desta necessidade de mediação, defendida pelos pensadores até à filosofia moderna, retomamos o pensamento de Peirce e Wittgenstein, encarando a linguagem não como meio de relação com o mundo, mas como uma ferramenta disponível ao sujeito para que este se relacione com o mundo e todas as coisas que circundam o sujeito.

Neste sentido, o contato direto com um contexto sempre em transformação assegura ao sujeito uma percepção não mediada da realidade, ou seja, sem a divisão entre um

"mundo inteligível" e outro "mundo sensível", como queria Platão. O homem interage diretamente com os outros homens, com os demais seres e com todo o ambiente que lhe rodeia, num processo dinâmico e constante de co-modificação.

Este modo de encarar a linguagem e o conhecimento é determinante para uma compreensão do presente estudo, uma vez que entendo que a ocorrência do ritual carnavalesco implica em uma relação direta entre todos os seus participantes.

Falar em relação direta, aqui, significa não concordar com a noção de que a interação entre os sujeitos participantes do carnaval é mediada pela linguagem e somente ela permite a relação do homem com o mundo. Por outro lado, considero que os indivíduos que fazem parte do rito têm na linguagem (ou, nas linguagens) uma ferramenta de comunicação direta entre si e com todo o ambiente, tal qual já mencionado anteriormente com o auxílio de outros pensadores.

Os modos de interação que envolvem, por exemplo, a sensibilidade, o sentimento, a exploração dos sentidos, e mesmo a abstração, são modos que podem ser utilizados pelo homem para relacionar-se com o mundo. Tais estratégias interativas não necessitam serem traduzidas ou codificadas linguisticamente, associadas a terminologias específicas, vocabulários, sentenças ou sistemas verbais. Um toque, um olhar, um gesto, um odor, um gosto, um calor, por exemplo, têm sentido em si próprios.

O corpo constitui-se como o lugar de estabelecimento desta relação direta entre o homem e o mundo (demais sujeitos, animais, natureza, etc.), uma vez que, ao rechaçarmos o corte epistemológico, consideramos que o homem não tem um corpo e, sim, que ele é um corpo e só existe no mundo mediante esta condição corpórea. Não existe fundamento em qualquer compreensão "fora do corpo", pois mesmo os conhecimentos cognitivos, racionais, emocionais só ocorrem porque o sujeito é, ele próprio, seu corpo.

Existe aí, concretamente, uma relação direta que não necessita de associação com determinado tipo de linguagem. A velha expressão de que "é impossível traduzir em palavras" é, sem dúvida, a marca de uma compreensão que entende que existem determinadas situações e modos de interação dos quais a linguagem não dá conta, embora, pela característica de nossa cultura, sempre buscamos associar as sensações que temos com modos de descrição lingüística dos sistemas de comunicação convencionais.

Rorty, juntamente com Donald Davidson e Willard Quine (também filósofos pós-analíticos), opõem-se aos conceitos de mente e processos mentais inventados por Descartes que propõem a existência de um quadro neutro do que se pensa, o qual é inerente ao sujeito porque existe nele algo transcendente. A partir do pensamento baseado num quadro holista,

que iria opor-se a essa ideia atomista de conhecer, de acordo com Rorty (1994), a divisão entre indivíduo e sociedade, por exemplo, só seria válida se for aceita a perspectiva do corte epistemológico, o que refuto veementemente.

A ideia de que a mente pode espelhar, ou seja, de que a mente serve para permear/mediar "um mundo lá fora" é mais um problema que foi criado, inventado. A mente não é espelho simplesmente pelo fato de não existir, ou seja, não existe nenhum compartimento mental localizado na cabeça dos seres humanos que possa se constituir num mundo inteligível, distinto e separado deste "outro" mundo concreto, sensível, visível aos nossos olhos. (RORTY, 1994)

Cai por terra, então, a ideia de correspondência entre seres e os objetos a partir da linguagem, uma vez que não existe mediação: a linguagem passa agora a ser um instrumento dos indivíduos, já que o contato entre o ser e o mundo é direto, ou seja, o ser está no mundo, faz parte dele. É a ideia de Davidson de evitar a reificação da linguagem.

Em sua obra "Objetivismo, Relativismo e Verdade", Rorty (1997) deixa claro a defesa de suas ideias "anti-representacionistas", onde explica que a determinação da realidade vem do que nós decidimos ou estamos preparados a contar como determinado. A realidade, assim, não está pronta ou acabada, mas ela é o resultado das relações que estabelecemos com o mundo, as quais se modificam permanentemente.

Pensar o contexto enquanto ente determinante do processo de conhecimento significa, conforme Rorty (1997), que não há nenhum espaço para a noção de pensamento ou linguagem enquanto capazes de estar maximamente desconectados do meio ambiente. Para ele, "nós precisamos parar de pensar nas ciências como detentoras de um lugar onde a mente humana enfrenta o mundo, e no cientista como aquele que exibe uma humildade própria diante de forças sobre humanas".

É necessário, pois, abandonar a ideia de uma estrutura claramente definida para a linguagem. Anuncia-se, aí, o que Hacking chamou de a "morte do significado", ou seja, o fim da tentativa de tornar a linguagem um tópico transcendental; com isso, cai o objetivo da virada lingüística, que é substituir a mente cartesiana por significado e trazer a filosofia como uma disciplina de base para todas as outras. (RORTY, 1999)

Compreender a "morte do significado" significa assumir que não existe um sentido dado para as coisas, que a noção de conhecimento *a priori* não é legítima, pois a ocorrência contextual e o caráter singular de cada interação e relação a que estamos submetidos constantemente assegura para si um sentido também único e particular em cada momento em que acontece.

Pensando desta maneira, exaltamos a subjetividade, valorizando cada experiência como singular. Nesta direção, o "mesmo" não faz sentido. Cada desfile de rua do carnaval é a incidência de uma série de mecanismos singulares que se articulam entre si permanentemente na composição de novos significados. A performance de cada desfilante, assim, não é representação da realidade mas, sempre, apresentação de novas realidades, daquilo que ainda não existe ou mesmo metáfora das realidades existentes, releitura, subversão, perversão, conversão, transversão, transformação, inversão ou extraversão do que é comum, corriqueiro, cotidiano, regular, ordinário.

Ainda num diálogo com o pensamento de Davidson, Rorty coloca a metáfora como a ferramenta mais importante da linguagem, já que esta abre possibilidades infinitas dentro da comunicação (o que se opunha à forma fechada com a qual se buscava linguagem para constituir-se em teoria sem margem à subjetividade), uma vez que garante à linguagem uma condição dinâmica de movimento, embora a metáfora esteja fadada à morte quando se transforma em conceito. (RORTY, 1999) Metáfora é movimento, é deslocamento dinâmico entre os sentidos existentes e aqueles que ainda existirão.

Tais considerações sobre os paradigmas filosóficos remetem ao problema das representações coletivas enquanto classificações sociais, discutidos pelo pensador canadense contemporâneo Robert Crépeau (2005). Este autor aborda o debate antropológico entre natureza e cultura, que se concentra na distinção entre aparência e realidade, explicando: "Não é a imagem torna algo verdadeiramente verdadeiro, mas o conjunto de elementos de informações." Esta noção de que aparência e realidade são coisas distintas, independentes entre si, suscita uma forma dicotômica de ver (ou seja, aceita o corte epistemológico), uma vez que trata "sobre a natureza do conhecimento, sobre a natureza do universo onde vivemos e sobre a forma como conhecemos".

Recorrendo também a Davidson, o referido autor trabalha com a ideia de que esta perspectiva epistemológica segmentada de esquema-conteúdo compreende a relação necessária entre "um dado externo (natureza) e um dispositivo interno de organização (cultura)", onde o segundo é que tornaria possível "uma representação dos dados brutos do meio exterior", apreendida, de início, por um "tipo de encontro não linguístico". (Rorty *apud* Crépeau, 2005)

A partir de Durkheim, conforme refere Crépeau (2005), a antropologia passou a trabalhar com a concepção de que as sociedades humanas "apreendem a natureza por meio de representações coletivas". Assim, a etnologia veio a legitimar-se enquanto "autonomia do social" a partir de uma ideia de representações coletivas, onde Durkheim aponta para seu

“caráter coletivo”; Lévi-Strauss enfoca “os esquemas conceituais de cada cultura empírica” e Descola defende que “a objetivação social da natureza repousa sobre um número limitado de esquemas da práxis ou de invariantes culturais coletivos”.

Para Durheim, juntamente com Marcel Mauss, a chamada ‘função classificadora’ é um produto da atividade individual. Assim, o modelo de organização dos dados do mundo sensível, na opinião destes, é oferecido pela sociedade; e, mais do que isso, esta última seria a responsável por fornecer os quadros presidindo à formulação de categorias. (CRÉPEAU, 2005)

A relação natureza-cultura é concebida pelos vieses de sua noção de representações coletivas, que age à maneira de um esquema, organizando o mundo sensível inacessível em si. Esta concepção, que estabelece uma distinção entre dados imediatos – o mundo sensível – e uma forma – as representações coletivas – constitui, para Durkheim e seus sucessores, os fundamentos da manifestação superior da sociedade.

A proposta estruturalista de Lévi-Strauss propõe a ideia de que “os dados externos de ordem geológica, botânica, zoológica, etc., nunca são intuitivamente apreendidos neles mesmos, mas sob forma de um texto, elaborado pela ação conjunta dos órgãos dos sentidos e do entendimento”.

Em Lévi-Strauss, o pensamento nunca apreende o mundo sensível de forma direta. O estruturalismo proposto por ele concebe que cada cultura teria o que ele chama de “autoridade”, que se manifesta segundo as escolhas que uma dada cultura efetua, de modo que “cada cultura constitui em traços distintos alguns aspectos de seu meio natural, mas ninguém pode predizer quais, nem com quais fins”.

Na tentativa de livrar-se do que chamou de “um velho dualismo filosófico”, Lévi-Strauss defende o estruturalismo dizendo que tal proposta “(...) redescobre e traz à consciência verdades mais profundas que o corpo já enuncia obscuramente; ele reconcilia o físico e o moral, a natureza e o homem, o mundo e o espírito, e tende na direção da única forma de materialismo compatível com as orientações atuais do saber científico. Nada pode ser mais distante de Hegel; e mesmo Descartes o qual gostaríamos de superar o dualismo, mas permanecendo fiel a sua fé racionalista”. (CRÉPEAU, 2005)

Todavia, o intento lévi-straussiano esbarra em algumas marcas nas quais seu projeto se baseia, especialmente no tocante à condição de estrutura. Isso é possível perceber na afirmação de que possuímos um “sistema interno de representações”, concepção claramente galgada no dualismo esquema-conteúdo.

Esta concepção pode ser detectada na seguinte passagem:

> Sem enfatizar a incontestável primazia das infra-estruturas, acreditamos que entre práxis e práticas se intercala sempre um mediador, que é o esquema conceitual, pela operação da qual uma matéria e uma forma, desprovidas, uma e outra, de existência independente, se definem como estruturas, isto é, como seres ao mesmo tempo empíricos e inteligíveis. (CRÉPEAU, 2005)

O pensador dialoga com Rorty quando traz que a linguagem não é um intermediário ou um véu interposto entre os objetos e nós, mas antes um meio de ligar homens e objetos, isto é, de lhes atribuir propriedades relacionais. Segundo ele, o que torna verdadeira esta proposição não é o conjunto de informações que emana do objeto, mas a interação comunicacional entre humanos emitindo proposições verídicas e que, por conseguinte, conseguem um entendimento sobre o uso contextual da proposição.

Os rituais, dentre eles o carnaval, considerados formas de comunicação perpetuadas pelas sociedades, trazem consigo uma série de concepções no seu fazer que foram historicamente construídas. Neste sentido, para compreender os rituais, há entender os dualismos entre natureza e cultura ou entre esquema e conteúdo, os quais são assertivos de uma posição que acata o corte epistemológico, a dicotomia entre corpo e mente ou entre mundo sensível e inteligível.

Sobre o caráter social das informações, Rorty, depois Churchland e Davidson são referidos por Crépeau (2005), que traz: "(...) é impossível fornecer informações sobre alguma coisa sem estabelecer relações entre esta e alguma outra coisa. É impossível isolar o que falamos sem o ligar a alguma outra coisa: impossível ir além da linguagem para atingir alguma forma de conhecimento não-lingüístico, mais imediato, do que falamos (...). O conhecimento da natureza é necessariamente inferencial e depende, entre outras coisas, de correlações observadas entre o discurso e os outros comportamentos de uma pessoa e de acontecimentos de nosso meio comum."

O referido autor propõe olhar sobre a noção de ecologia do conhecimento na perspectiva que o nosso conhecimento do mundo esteja ligado ao contexto social e histórico de sua aquisição. Para o autor, neste sentido, o contato humano com o meio é preservado considerando-o, a partir de agora, sob uma nova descrição: a de conexões causais não-representacionistas.

A apreensão de uma condição não-representacionista associada ao contexto de estudo do presente trabalho, o carnaval, implica na concepção de uma relação direta dos sujeitos com o ambiente de ocorrência do rito, que não se entenda mediada pela linguagem,

mas fazendo uso dela como modo de interagir com o contexto, e que não figure como um processo baseado em representações mentais que são feitas do mundo, mas em uma construção fundada na interação dialógica, singular e não pré-determinada indutivamente. Este modo de perceber as relações retoma e reforça a ideia de que o processo de construção de conhecimento é sempre dinâmico e está em constante movimento, em contínua transformação.

Após estas reflexões, que nos são úteis para a compreensão dos fenômenos em movimento (dentre eles, os ritos de passagem), tomando como referência as contribuições geradas pelo pensamento neopragmatista de cunho não-representacionista, passamos à discussão sobre o carnaval na sua condição de ritual, mais especificamente sob ótica de rito de passagem e rito de inversão.

3.2 PASSAGEM E INVERSÃO NA CONFIGURAÇÃO RITUAL DO CARNAVAL

3.2.1 Carnaval, rito e sociedade

Falar em vida social é falar em ritualização. Tal asserção, feita por Roberto Da Matta no Prefácio da 1ª edição brasileira da tradução da obra "Os Ritos de Passagem[6]" (*Les Rites de Passage*), de Arnold Van Gennep, publicada em 1978, remonta a um dos aspectos que considero mais importantes e marcantes das sociedades: a presença constante de rituais em nossas vidas, realizados em distintos momentos e por diferentes motivos.

Rivière (1996) define rito[7] como um sistema culturalmente construído de comunicação simbólica com seqüências reguladas e ordenadas de palavras e atos expressos por múltiplos meios, ordem, formalismos, rigidez, condensações e repetições[8]. Semanticamente, a palavra "rito" teria origem, segundo SEGALEN (2002, p.17), no termo "*ritus*", cujo significado é "ordem prescrita", designação associada a outras expressões gregas como "*artus*" (ordenação), "*ararisko*" (harmonizar, adaptar) e "*arthmos*" (laço, junção).

Da Matta (*apud* Van Gennep, 1978, p. 16), por sua vez, propõe entender o rito como um "fenômeno dotado de certos mecanismos recorrentes (no tempo e no espaço) e também de certo conjunto de significados", de modo que o principal deles seria o de "realizar uma espécie de costura entre posições e domínios, pois a sociedade é concebida [...] como uma totalidade dividida internamente".

Para além das interpretações conceituais e semânticas, entendo o rito como um modo de existir da linguagem que, por ser fundamentalmente social, constrói uma forma peculiar de abordar os temas da vida de determinado contexto, articulando hábitos, demarcando crenças, simbolizando transições e papéis, momentos ou mesmo posições sócio-políticas, enfim, comunicando de modo verbal ou não-verbal (ou ambos simultaneamente) os princípios e acontecimentos que regem e/ou norteiam os grupos sociais e seus ambientes.

---

6 VAN GENNEP, Arnold. **Os Ritos de Passagem**.

7 Durante todo o trabalho, as expressões "rito" e ritual" serão tratadas equivalentemente, tendo, para este efeito de compreensão, a mesma intenção teórica e conceitual. Não proporemos nenhuma análise morfológica ou epistemológica a respeito das duas expressões, pois não é esta a intenção do estudo.

8 RIVIÈRE, Claude. **Os Ritos Profanos**.

Esta condição de linguagem pertinente ao ritual assegura-lhe, tal qual foi desenvolvido no capítulo anterior, uma condição dinâmica de existência. Ou seja, assumir os rituais como formas de linguagem que comunicam os modos de existir das sociedades, a partir de uma concepção neopragmatista, significa compreender que os sujeitos utilizam os diferentes tipos de ritos como ferramentas de comunicação e interação entre si e com o ambiente. O ritual, enquanto possibilidade de linguagem, constitui-se num instrumento de comunicação contextual e, tal qual a linguagem como um todo, nas suas mais diversas tipificações e ocorrências, só pode ser compreendido e analisado no seu contexto particular de ocorrência.

Cabe, com isso, considerar que a realização de um determinado ritual, ocorrida em dois contextos distintos, pode ter interpretações, intenções e desdobramentos também diferentes. Um beijo na boca, por exemplo, dado entre dois homens adultos ao se conhecerem, pode significar, em determinada sociedade, uma manifestação de carinho, respeito e boa vontade (ritual de apresentação, de boas-vindas, de cumprimento); já em outra sociedade, pode ser considerada uma manifestação explícita de orientação homoafetiva, de falta de pudor ou mesmo de promiscuidade.

Assim sendo, a exposição de corpos seminus contagiados pelo som alto de música nas ruas, tal qual presenciamos em muitos eventos do nosso carnaval, para os brasileiros, de um modo geral acostumados com essa festa, pode apenas significar que estamos em época das festividades carnavalescas. Todavia, se esse mesmo cenário acontecer em outra sociedade não habituada com tal rotina, o ritual carnavalesco pode até parecer agressivo ou transgressor de determinadas regras sociais, religiosas, morais e até mesmo legais.

Este modo de compreender a participação dos rituais na vida social associa-se com a necessidade de considerar que qualquer prática não pode ser analisada em si mesma e por si mesma, mas sempre apreendida em seu contexto mais amplo de ocorrência. Para Bourdieu (1996, p. 18-20) isto sugere a "cada momento, de cada sociedade, um conjunto de posições sociais, vinculado por uma relação de homologia a um conjunto de atividades ou de bens, eles próprios relacionadamente definidos". Tais relações devem levar em consideração as posições sociais (conceito relacional), as disposições (ou os *habitus*) e as tomadas de decisão, as escolhas que os agentes sociais fazem nos domínios mais diferentes da prática.

Nessa direção, Geertz (1989) considera que a cultura pode ser entendida a partir de uma perspectiva fundamentalmente semiótica, na qual "o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu". Nas palavras do autor: "assumo a cultura como

sendo uma dessas teias e a sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado".

Essa forma de pensar a cultura, ou seja, como "sistemas entrelaçados de signos interpretáveis", segundo o autor, não faz da cultura um poder, algo ao qual "podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos", uma vez que, para ele, "ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade".

Tais considerações reforçam a ideia da necessidade de compreensão dos signos culturais sempre imersos em contextos específicos sob pena, por exemplo, de deixarmos de lado componentes que interferem e influenciam a constituição de dado objeto. Ao propor o estudo do corpo no ritual do carnaval, torna-se imprescindível realizar uma imersão dedicada no contexto carnavalesco, tanto para compreender os mecanismos de funcionamento e articulação dos elementos constituintes do rito, quanto para perceber o cenário específico de ocorrência do carnaval, cujas peculiaridades muito particularmente denotam as condições de produção desse discurso carnavalesco, especialmente pelo fato de ser esta uma expressão nacional, em um país de dimensões continentais como o Brasil.

Este autor acredita que se a interpretação antropológica de algum fenômeno visa construir uma leitura do que acontece, então, "divorciá-la do que acontece (do que, nessa ocasião ou naquele lugar, pessoas específicas dizem, o que elas fazem, o que é feito a elas, a partir de todo o vasto negócio do mundo), seria divorciá-la das suas aplicações e torná-la vazia". Ele reforça que "uma boa interpretação de qualquer coisa – um poema, uma pessoa, uma estória, um ritual, uma instituição, uma sociedade – leva-nos ao cerne do que nos propomos interpretar". (GEERTZ, 1989)

Para entender os rituais, torna-se imprescindível, assim, a compreensão dos diferentes elementos constituintes rito, os símbolos componentes a cada tipo de ritual. A simbologia ritual, de acordo com este autor, dada a complexidade dos símbolos utilizados nos ritos, é apreendida diferentemente se for tomada de forma isolada ou percebida no conjunto simbólico a que pertence.

Turner (1974) acredita que, se os símbolos rituais forem considerados separadamente, de modo a isolá-los uns dos outros no campo simbólico, a polissemia ou multivocidade aparece como a característica mais saliente; de outra sorte, por sua vez, se os símbolos rituais forem considerados na sua totalidade, como elementos que estruturam o rito inteiro em que ocorrem, então "cada um dos significados a eles atribuídos aparece como a exemplificação de um só princípio"; assim, "cada símbolo se torna unívoco".

Dada a diversidade tipológica e polissêmica inerente aos rituais, promover uma classificação simplificada dos ritos seria incorrer, quase que decisivamente, em um erro conceitual e prático bastante significativo. Entretanto, caracterizar os rituais a partir de determinadas peculiaridades constitui-se em exercício útil para uma compreensão mais acurada e qualificada de tais expressões sociais, também pela possibilidade de identificar determinadas características recorrentes e associar os rituais entre si.

As diferenças de compreensão contextuais dos universos simbólicos que estão permanentemente associados aos ritos sociais, também são atravessadas pelos hábitos (*habitus*) inerentes aos respectivos contextos onde estão inseridas, conforme mencionado acima, podendo ser consideradas pontos de distinção entre determinadas práticas rituais e outras. Neste sentido, Bourdieu explica que:

> Assim como as posições das quais são o produto, os *habitus* são diferenciados; mas também são diferenciadores. Distintos, distinguidos, eles são também operadores de distinções: põem em prática princípios de diferenciação diferentes ou utilizam diferenciadamente os princípios de diferenciação comuns. Os *habitus* são princípios geradores de práticas distintas e distintivas, (...) mas são também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes. Eles estabelecem as diferenças entre o que é bom e o que é mau, entre o bem e o mal, entre o que é distinto e o que é vulgar, etc., mas elas não são as mesmas. Assim, por exemplo, o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto para um, pretensioso ou ostentatório para outro e vulgar para um terceiro. (BOURDIEU, 1996, p. 21-22)

A condição dinâmica da linguagem ritual, por sua vez, faz com que o carnaval produza constantemente novos significados. Embora possa haver uma prática regular, habitual, compreendo que não existe um sentido pré-dado para as situações e que as sensações, as cognições e as relações estabelecidas pelos sujeitos no ritual são únicas e irrepetíveis.

Aceitar essa condição dinâmica pressupõe acatar também uma situação permanente de inacabamento. Apesar de ser possível uma (quase inevitável) projeção ou imaginação do que é provável que ocorra quando houver a participação no rito para os sujeitos pertencentes ao grupo social onde ele ocorre e que têm o *habitus* da participação naquele ritual, considero que o uso que pode ser feito da linguagem ritual, no momento específico da realização do carnaval, assegura aos indivíduos uma condição extremamente peculiar e imersa num cenário que, mesmo dotado de certas regras e princípios reguladores, é propício constantemente à improvisação.

Apesar dos diferentes mecanismos reguladores do ritual apontarem para papéis definidos, momentos determinados, situações organizadas, noções de tempo, espaço e

hierarquia previamente projetados, acredito que a relação direta que é exercida pelos sujeitos não se baseia em representações mentais, onde se conceberia o ritual a partir de uma ideia de ritual, mediada pela relação entre o que se pensa dele e o que acontece efetivamente na prática.

Por outro lado, acredito que o rito ocorre de modo singular e único, potencialmente organizado a partir de uma repetição e recorrência de determinados signos que o caracterizam, mas em constante transformação, e que, durante todo o tempo, articulamos nossa percepção do ritual a partir do que sentimos, pensamos e vivemos.

Da Matta (1997, p.32) também explica que uma das características do rito é a presença ou existência de uma zona focal, um centro, e que apesar do fato do carnaval ser considerado "um 'rito sem dono' (um festival com múltiplos planos), encontramos quem está mais perto dos seus centros: da música, do canto, da dança, do foco dos desfiles e dos gestos que fazem sua harmonização e realidade".

Em se tratando especificamente dos desfiles das escolas de samba, as zonas focais estão vinculadas a elementos de maior destaque dentro da agremiação e que, em sua maioria, respondem por quesitos ou subquesitos avaliados dentro daquele contexto competitivo como a comissão de frente, o casal de mestre-sala e porta-bandeira, a porta-estandarte, a bateria e sua(s) rainha(s)[9], os passistas, o intérprete e o conjunto musical da harmonia, as fantasias de luxo de destaques dos carros alegóricos e avenida, o presidente e as soberanas e sambistas detentoras de títulos e outros modos de distinção dentro da entidade carnavalesca[10].

A importância atribuída por Da Matta ao carnaval no âmbito dos eventos marcantes da sociedade brasileira orienta-o para a consideração e denominação do rito carnavalesco como um **ritual nacional**, ao lado das festividades do Dia da Pátria, pois ambos permitiriam "dramatizar valores globais, críticos e abrangentes de nossa sociedade". Segundo esse autor (1997, p.46-53):

> Quando se realiza um ritual nacional toda a sociedade[11] deve estar orientada para o evento centralizador daquela ocasião, com a coletividade "parando" ou mudando

[9] Apesar de tradicionalmente presenciarmos figuras femininas à frente das baterias das escolas, existem, em algumas cidades do Rio Grande do Sul (como Uruguaiana e Cruz Alta, por exemplo), escolas de samba que trazem junto de suas baterias a presença masculina através de figuras como Padrinho da Bateria ou Rei da Bateria, de modo que estes dividem espaço e atenção com as tradicionais Rainhas e Madrinhas de Bateria.

[10] Em Pelotas-RS, as soberanas que detém os títulos de destaque das agremiações (rainhas, madrinhas, musas, etc) são denominadas popularmente (e coletivamente) como "Tituladas".

[11] A expressão "toda a sociedade", empregada por Da Matta, deve ser entendida, a meu ver, de modo generalizante, mas não totalizante, pois se sabe que as pessoas não aderem da mesma forma aos rituais no período de sua ocorrência e, inclusive, muitas delas optam por afastar-se de uma relação direta com os rituais (viajando para a zona rural durante o carnaval, por exemplo). Entretanto, entendemos que, de algum modo,

> radicalmente suas atividades (abandono do trabalho – feriados nacionais). Carnaval e Dia da Pátria são ritos orientados para toda a ordem nacional e que ajudam a construir e a cristalizar uma identidade nacional. (...) Tanto o carnaval quanto o Dia da Pátria são rituais nacionais e mobilizam a população das cidades onde se realizam, exigindo um tipo de tempo especial, vazio, isto é, sem trabalho, um feriado. Cada momento festivo e extraordinário remete a um grupo ou categoria social (Carnaval, Dia da Pátria e Semana Santa são os rituais de maior duração no Brasil); teríamos, então, um ciclo de festividades que vão do povo ao Estado, passando pela Igreja, numa forma organizatória típica de um sistema muito preocupado com o "cada qual no seu lugar" e o "cada macaco no seu galho".

Nesta perspectiva, tal autor reforça que o rito pode marcar o momento de transformar o particular no universal e o regional no nacional[12], assim como servir, na opinião dele, como um elemento importante de transmissão e reprodução de valores, o que aproximaria, desse modo, rito e poder.

Da Matta (1997), ao considerar a condição dramática do ritual, aponta para a possibilidade de estudar mito e rito conjuntamente, uma vez que ambos constituem-se em formas extraordinárias e pertencentes a um universo situado acima do cotidiano. Tais formas de expressão coletiva (mítica e ritual), de acordo com este autor, são modos capazes de permitir a reflexão e uma alternativa ao "mundo real", enfim, respostas nas quais a coletividade pode apresentar e ressignificar seus próprios dilemas[13].

O estudo dos rituais, como revela Wilson (*apud* Turner, 1974), pode representar a descoberta de valores no nível mais profundo das sociedades. Essa autora explica que os homens expressam no ritual aquilo que os toca mais intensamente e entende que o estudo dos ritos é a "chave para compreender-se a constituição essencial das sociedades humanas".

Turner (1974, p.20), por sua vez, afirma que, se quisermos penetrar na estrutura interna das ideias contidas no ritual, é necessário, primeiramente, compreender como os sujeitos interpretam os seus símbolos. Para ele, "uma coisa é observar as pessoas executando gestos estilizados e cantando canções enigmáticas que fazem parte da prática dos rituais, e

---

com maior ou menor impacto, toda a sociedade se vê envolvida pelos efeitos desses rituais considerados nacionais. Participar direta e efetivamente desses rituais é uma escolha, mas não há como negar sua repercussão na sociedade como um todo.

[12] Aqui cabe fazer uma distinção sobre um aspecto que retomarei no capítulo 3.4. Conforme apontei no trabalho final do Curso de Mestrado, o corpo é um símbolo do carnaval brasileiro e, assim sendo, para compreender os desdobramentos que a linguagem do corpo tem no ritual do carnaval (mais especificamente no desfile de rua) é necessário refletir sobre a própria condição de corpo em nosso país e os diferentes modos de existir da corporeidade brasileira, a qual não pode ser apreendida como única, mas deve ser percebida na sua diversidade, dada a vastidão e multiplicidade cultural e étnica de que somos constituídos, entre outras questões.

[13] Ciente da possibilidade de estudo conjugado dos mitos e rituais e, mais especificamente, da dimensão mítica que envolve o ritual carnavalesco, cabe ressaltar que as escolhas teóricas do presente estudo não vislumbram a investigação ou abordagem do carnaval como mito. Entendemos a importância de tal perspectiva e consideramos a possibilidade de realizar um estudo futuro neste sentido; todavia, a presente investigação concentra-se no estudo do carnaval enquanto ritual. (Para mais, ver: DA MATTA, 1997, p.41)

outra é tentar alcançar a adequada compreensão do que os movimentos e as palavras significam para elas".

Outro aspecto importante que não pode deixar de ser mencionado é que, apesar do entendimento de que o ritual carnavalesco rompe com o "*continuum"* da vida diária, ele não pode ser compreendido como uma ocorrência desconexa do sistema social no qual ele se circunscreve, como nos chamam a atenção Da Matta (1973) e Leopoldi (1978), mas, diferente disso, que o ritual exalta determinados pontos integrantes da ordem social estabelecida:

> O estudo dos rituais não seria um modo de procurar as essências de um momento especial e qualitativamente diferente, mas uma maneira de estudar como elementos triviais do mundo social podem ser elevados e transformados em símbolos, categorias e mecanismos que, em certos contextos, permitem engendrar um momento especial ou extraordinário. […] O mundo ritual é, então, um mundo de oposições e de junções, de destacamentos e de integrações, de saliências e de inibições de elementos. É neste processo que "as coisas do mundo" adquirem um sentido diferente e podem exprimir mais do que aquilo que exprimem em seu contexto normal. (DA MATTA *apud* LEOPOLDI, 1978, p. 20)

Assim, retomando a ideia de ritual enquanto linguagem, seria possível dizer que o rito é um discurso metafórico produzido pela sociedade sobre ela mesma, ou, como define Da Matta (1997): "o mundo do carnaval pode ser entendido como o mundo da metáfora". O discurso carnavalesco, nesta perspectiva, aparece como extraversão do discurso cotidiano, envolta por um movimento de deslizamento de sentido que sai da cotidianidade presenciada na rotina do país e imerge num contexto de exceção, de extracotidianidade, fora da rotina padrão, onde as regras sociais são substituídas por novos modos de operar e existir.

Neste espaço de múltiplas possibilidades que o carnaval nos sugere, em que engloba "um espaço especial voltado para a exibição, a alternativa, o diálogo gestual e o comentário entre classes e segmentos sociais", o ritual brasileiro torna-se capaz de "suspender temporariamente a classificação precisa das coisas, pessoas, gestos, categorias e grupos no espaço, dando margem para que tudo e todos possam estar deslocados". Nas palavras de Da Matta (1997, p. 171), "a transformação do carnaval brasileiro é, pois, aquela da hierarquia cotidiana na igualdade mágica de um momento passageiro".

Tal qual já foi mencionada a noção de ritual nacional, proposição classificatória de Da Matta para o Carnaval e o Dia da Pátria (no caso brasileiro), outras inúmeras possibilidades de categorização já foram propostas por autores de diferentes procedências

teóricas e/ou provenientes de distintas localidades para identificar os rituais, tomando como referência determinados aspectos que regem os ritos[14].

3.2.2 O ritual carnavalesco como momento de passagem e inversão

Empreendendo na compreensão e detalhamento dos rituais no seu âmbito de ocorrência, Van Gennep dedica grande parte do seu trabalho à descrição e análise dos ritos que se concentram em transições de etapas da vida dos sujeitos e das sociedades, os quais ele define como "Ritos de Passagem" (*Rites de Passage*), conceito central no presente trabalho. O autor explica:

> A vida individual, qualquer que seja o tipo de sociedade, consiste em passar sucessivamente de uma idade à outra e de uma ocupação à outra. […] É o próprio fato de viver que exige as passagens sucessivas de uma sociedade especial à outra e de uma situação social à outra, de tal modo que a vida individual consiste em uma sucessão de etapas, tendo por término e começo conjuntos da mesma natureza, a saber, nascimento, puberdade social, casamento, paternidade, progressão de classe, especialização de ocupação, morte. A cada um desses conjuntos acham-se relacionadas cerimônias cujo objeto é idêntico, fazer passar um indivíduo de uma situação determinada à outra situação igualmente determinada. (VAN GENNEP, 1978, p.26-27)

A condição ritual da margem (passagem), entretanto, aponta não somente para os "cerimoniais que acompanham, facilitam ou condicionam a passagem de um dos estágios da vida[15] a outro ou de uma situação social a outra", mas, muito além disso, orientam-se para vários sistemas autônomos, que existem com o intuito de serem "utilizados para o bem das sociedades gerais inteiras, das sociedades especiais ou para o bem do indivíduo". (VAN GENNEP, 1978, p.155)

Na direção de uma análise que compreende o carnaval como um ritual de passagem, é necessário ater-se em uma importante reflexão: o que significa a "passagem" ou "margem" no rito carnavalesco?

---

[14] Não é interesse desse trabalho fazer um levantamento sobre as infinitas possibilidades de classificação do ritual carnavalesco, mesmo valorizando tais iniciativas que já foram realizadas por diferentes autores. Proponho-me aqui, então, a adotar a ideia do carnaval como um ritual nacional, pela sua importância em nossa sociedade, e empreender em uma análise mais específica do evento carnavalesco percebido como rito de passagem e de inversão, movimento no qual avançarei a partir daqui.

[15] Os rituais que marcam mudanças de ano, de estações e atividades foram denominados por Lloyd Warner e, posteriormente, por Victor Turner como Ritos de Calendário. (DA MATTA, 1973)

Em primeiro lugar, ao direcionar-se para a compreensão da passagem no carnaval, há que se fazer uma distinção importante de ordem metodológica (mas também conceitual), que diz respeito à diferença das dimensões de tempo e espaço do carnaval enquanto desfile e enquanto processo histórico de transição circunscrito especialmente no período que sucede o ano novo e vai até a quaresma[16]. A respeito da configuração temporal do carnaval, Da Matta explica:

> O carnaval situa-se no calendário romano, marcando o período que antecede a aparição de Cristo entre os homens. (...) Ele se situa numa escala cronológica cíclica, que independe de datas fixas. O tempo do carnaval é marcado pelo relacionamento entre Deus e os homens, tendo, por isso mesmo, um sentido universalista e transcendente. Assim, o começo do carnaval perde-se no tempo – estando ligado à toda a humanidade, do mesmo modo que pensar no tempo do carnaval é pensar em termos de categorias abrangentes como o pecado, a morte, a salvação, a mortificação da carne, o sexo e o seu abuso ou contingência. Exatamente por ser definido como um tempo de licença e abuso, o carnaval conduz de modo aberto à focalização de valores que não são somente brasileiros, mas cristãos. A cronologia do carnaval é, assim, uma cronologia cósmica, diretamente relacionada à divindade e a ações que levam à conjunção ou disjunção com os deuses. No carnaval, o ritual é realizado à noite, havendo uma inversão da noite pelo dia, inclusive com a marcação da noite em períodos distintos. Isso porque as formas de ritualização típicas do carnaval são os bailes (onde quase sempre ocorrem desfiles de fantasias) e os desfiles populares como os das escolas de samba e dos blocos. Como tais desfiles e bailes são realizados à noite, essa fase fica nitidamente marcada, adquirindo um dinamismo inverso ao normal. (DA MATTA, 1997, p. 53-55)

De outro lado, pois, está a compreensão da ideia da passagem dentro do desfile de rua do carnaval. Este recorte, por sua vez, deve compreender os diferentes momentos e/ou subeventos que constituem o processo do desfile carnavalesco, desde a preparação para a participação até as consequências e ocorrências que surgem após a sua realização.

Em ambos os casos (macro, do processo ritual nacional, e micro, do evento específico do desfile carnavalesco), cabe pensar a condição de passagem ritual, também chamada de "liminaridade", a partir da proposição triádica que foi apresentada inicialmente por Van Gennep:

> Acredito ser legítimo distinguir uma categoria especial de Ritos de Passagem, que se decompõem, quando submetidos à análise, em Ritos de Separação, Ritos de Margem

[16] Reconheço que a diversidade do carnaval abrange inúmeros outros eventos além do desfile de rua das escolas de samba e blocos ou bandas carnavalescas, como os bailes de carnaval dos clubes sociais ou mesmo as festas carnavalescas de rua embaladas pelos trios elétricos (caminhão adaptado com aparelhos de sonorização para a apresentação de música ao vivo, através de alto-falantes, em que são executados samba, frevos e outros ritmos; teve sua origem em Salvador, no ano de 1950, e é marca dos desfiles de carnaval de rua do nordeste brasileiro), entre diversas outras possibilidades; entretanto, o presente trabalho, para fins de recorte metodológico, está focado apenas nos desfiles de rua do carnaval da cidade de Pelotas (blocos burlescos e escolas de samba do grupo especial).

> e Ritos de Agregação. […] Os ritos de separação são mais desenvolvidos nas cerimônias dos funerais, os ritos de agregação, nas do casamento. Quanto aos ritos de margem, podem constituir uma secção importante, por exemplo, na gravidez, no noivado, na iniciação, ou se reduzirem ao mínimo na adoção, no segundo parto, no novo casamento, na passagem da segunda para a terceira classe de idade, etc. Se, por conseguinte, o esquema completo dos ritos de passagem admite em teoria ritos preliminares (separação), liminares (margem) e pós-liminares (agregação), na prática estamos longe de encontrar a equivalência dos três grupos, quer no que diz respeito à importância deles quer no grau de elaboração que apresentam. (VAN GENNEP, 1978, p. 31)

Em síntese, este autor propõe considerar como ritos preliminares os ritos de separação do mundo anterior, ritos liminares os ritos executados durante o estágio de margem e ritos pós-liminares os ritos de agregação ao mundo novo. Neste sentido, o rito de passagem material torna-se também um rito de passagem espiritual. Segundo Van Gennep (1978, p. 37-38), "não é mais o ato de passar que constitui a passagem, e sim uma potência individualizada que assegura imaterialmente esta passagem".

Assumo, todavia, que por vezes as duas perspectivas (macro e micro) se atravessam e interagem mutuamente. Em se tratando da perspectiva mais ampla, no que se refere aos ritos de separação ou ritos preliminares, pode-se fazer referência às diversas iniciativas preparatórias para o carnaval, desde a participação eventos que antecedem o período carnavalesco propriamente dito, passando por iniciativas localizadas como a preparação do corpo para participar do carnaval e mesmo a preparação dos ambientes onde acontecerão as festividades carnavalescas, entre outros.

A passagem ou período liminar compreende o estado de exceção da rotina[17] e envolve ritos de margem como "pular o carnaval", beber e dançar descomprometidamente e se divertir de modo bastante livre, vestir-se (fantasiar-se) sem a preocupação de sair na rua e ser acusado de um comportamento atípico etc.

O período de reagregação, ou dos ritos pós-liminares, abrange a volta à rotina e ao trabalho, o cansaço e a ressaca, o sentimento de saudosismo e também a expectativa que faz projetar o próximo carnaval. Atrelado a isso, pode-se associar o sentimento de que, no Brasil, "o ano só começa depois do carnaval".

O olhar de Gomes (2010, p. 149) nos auxilia na compreensão dessa perspectiva:

> O carnaval é um ritual com começo, meio e fim. É cíclico, pois ocorre todo ano, em determinada época. Inicia-se com o afastamento do comportamento corriqueiro: a saída do trabalho, a mudança de vestuário e de comportamento, a chegada em locais sociais, mas específicos para a ocasião. De acordo com o local da festa, diferentes formas de início ritualístico ocorrem. A fase intermediária ou liminar se caracteriza

[17] "Suspensão do tempo" ou "o tempo para", no sentido de Debord (1997).

> por uma série de eventos extraordinários e contrastantes com o corriqueiro. Por exemplo, o uso de fantasia faz com que a pessoa social deixe de existir e passe a ser uma pessoa de brincadeira, capaz de atuar de modos inesperados e até contrários ao normal. Como um homem vestir-se de mulher e se rebolar pelas calçadas à frente de todos, sem pudor ou vergonha. Ou como embriagar-se e dizer besteiras. Ou ainda, nos locais mais ousados, como fazer coisas que na vida normal não são aceitáveis. Na fase liminar muita coisa é permitida exatamente porque se reconhece essa fase como sendo indefinida[18]. Esse é o ponto alto do Carnaval, às vezes, aquilo que se identifica como Carnaval. Por fim, a conclusão compreende uma série de atos e atitudes que indicam a finalização dos eventos liminares e a volta ao estado anterior, corriqueiro. Para o católico praticante, por exemplo, sua reincorporação se realiza com a participação na missa da quarta-feira de cinzas, quando é reintegrado ao seu sentido religioso. Para outros, como nas folias da Bahia, o fecho do Carnaval vai se dar no congraçamento dos trios elétricos na Praça Castro Alves e nos acordes finais de músicas já não mais carnavalescas.

Tratando do carnaval em sua ocorrência como desfile de rua (esfera micro), retomo a descrição que propus, descrevendo-a a seguir (Jesus, 2009):

Podemos entender como ritos preliminares (ritos de separação do mundo anterior) as ações preparatórias dos indivíduos para a execução do desfile propriamente dito, como confecção da fantasia, cuidados alimentares, prática de exercícios físicos e aquecimento, cuidados com a voz, corpo e vestuário, maquiagem etc., além de rezas e práticas místicas e religiosas, superstições, cumprimentos de boa sorte e despedidas, falas de incentivo, entre outras ações realizadas antes do início do desfile de carnaval, especialmente na área de concentração, que servem para atestar este desvínculo.

Do mesmo modo, os rituais e demais ações desenvolvidas durante a execução do desfile de rua do carnaval, como a dança, o canto, as interpretações, as apresentações dos diferentes quesitos, a interação com o público, cumprimentos e acenos, e demais práticas realizadas no momento do desfile, estão atreladas ao que Van Gennep (1978) denomina ritos liminares (ritos de margem), ou ritos executados durante o estágio de margem ou estágio de liminaridade.

E como ritos pós-liminares, ou ritos de agregação, podemos identificar os momentos que acontecem após o final de cada desfile, quando a agremiação passa a linha final de encerramento do sambódromo e entra na área de dispersão. Neste instante, temos cumprimentos e agradecimentos pela apresentação realizada, lágrimas e demonstrações de emoção, de alegria e felicidade pela sensação de "dever cumprido" e mesmo de desgaste físico, dor e tristeza, caso algo não tenha ocorrido como se esperava.

Além disso, acontece também a interação com outros sujeitos que não participam do desfile, que se dirigem aos desfilantes para cumprimentos, parabenizar ou mesmo

[18] "O homem se transforma numa metáfora de si mesmo" (LITAIFF, Aldo).

lamentar. Tais manifestações sugerem o fim do estágio de margem e o início da agregação ao "mundo pós-desfile".

Apesar de propor esta classificação dos rituais de passagem em suas três subdivisões, Van Gennep (1978) assume que os modos de ocorrência desses estágios não são fixos e podem apresentar-se de maneira distinta:

> Estas três categorias secundárias não são igualmente desenvolvidas em uma mesma população nem em um mesmo conjunto cerimonial. […] Se, por conseguinte, o esquema completo dos ritos de passagem admite em teoria ritos preliminares (separação), liminares (margem) e pós-liminares (agregação), na prática estamos longe de encontrar a equivalência dos três grupos, quer no que diz respeito à importância deles quer no grau de elaboração que apresentam. Além disso, em certos casos o esquema se desdobra, o que acontece quando a margem é bastante desenvolvida para constituir uma etapa autônoma. […] Embora procure agrupar todos estes ritos com a maior clareza possível, não escondo que, tratando-se de atividades, não se poderia chegar nestas matérias a uma classificação tão rígida quanto a dos botânicos, por exemplo. (VAN GENNEP, 1978, p.31)

Neste sentido, seria uma iniciativa inútil, aqui, querer abarcar todas as reações, atividades ou possibilidades que integram os ritos preliminares, liminares e pós-liminares pertinentes ao ritual do carnaval, seja em nível macro ou mesmo no nível micro, pois, conforme já atestado anteriormente, o rito carnavalesco, enquanto potência de linguagem, é um acontecimento extremamente dinâmico e possui desdobramentos e ocorrências diferentes nos diferentes lugares do país onde acontece o evento, agregando aos aspectos recorrentes inúmeras variações.

Esta noção de *liminaridade* associada ao estágio intermediário do ritual é indicativa de atributos ambíguos, uma vez que a condição liminar e as pessoas liminares (*personae*) "escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural", segundo explica Turner (1974). Para o autor, "as entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial"; deste modo, "seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais".

A configuração do liminar é comparada com freqüência à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua; e, assim como a marginalidade e a inferioridade estrutural, a liminaridade é um estágio em "que freqüentemente se geram os mitos, símbolos rituais, sistemas filosóficos e obras de arte" (TURNER, 1974, p. 156-157).

Ainda sobre condição liminar, o autor assinala:

> As relações entre os seres totais são geradoras de símbolos e metáforas, de comparações. A arte e a religião são produtos delas, mais do que estruturas legais e políticas. (...) Os profetas e os artistas tendem a ser pessoas liminares ou marginais, "fronteiriços" que se esforçam com veemente sinceridade por libertar-se dos clichês ligados às incumbências da posição social e à representação de papéis, e entrar em relações vitais com os outros homens, de fato ou na imaginação. Em suas produções podemos vislumbrar por momentos o extraordinário potencial evolutivo do gênero humano, ainda não exteriorizado e fixado na estrutura. (TURNER, 1974, p. 155-156)

Tais possibilidades, a meu ver, propõem uma extraversão do cotidiano, ou seja, o período liminar pode ser compreendido como uma versão diversa, para fora da cotidianidade, uma metáfora do período não-ritual, mas não necessariamente uma versão oposta, contraditória ou antitética. O rito carnavalesco exalta, assim, uma extraversão do período não-carnavalesco, uma metaforização do mundo cotidiano.

Este cenário de liminaridade evoca, segundo Turner, "dois 'modelos' principais de correlacionamento humano, justapostos e alternantes", um deles mais vinculado à estrutura social e outro a um contexto social não-estruturado:

> O primeiro é o da sociedade tomada como um sistema estruturado, diferenciado e frequentemente hierárquico de posições político-jurídico-econômicas, com muitos tipos de avaliação, separando homens de acordo com as noções de 'mais' ou de 'menos'. O segundo, que surge de maneira evidente no período liminar, é o da sociedade considerada como um 'comitatus' não-estruturado, ou rudimentarmente estruturado e relativamente indiferenciado, uma comunidade, ou mesmo comunhão, de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral dos anciãos rituais. Prefiro a palavra latina *communitas*[19] à *comunidade*, para que se possa distinguir esta modalidade de relação social de uma 'área de vida comum'. A distinção entre estrutura e '*communitas*' não é apenas a distinção familiar entre 'mundano' e 'sagrado', ou a existente por exemplo entre política e religião. Certos cargos fixos nas sociedades tribais têm muitos atributos sagrados; na realidade toda posição social tem *algumas* características sagradas. (TURNER, 1974, p. 118-119)

O autor reforça que a imediatidade da "*communitas"* abre caminho para "a mediação da estrutura", entretanto, explica que a imediatidade e a espontaneidade da *communitas*, mesmo em oposição aos princípios políticos e jurídicos da estrutura, dificilmente mantém-se por muito tempo. "A *communitas* em pouco tempo se transforma em estrutura, na qual as livres relações entre os indivíduos convertem-se em relações governadas por normas, entre pessoas sociais", considera Turner (1974, p. 161).

---

[19] Os grifos desta citação são todos do autor (ver: TURNER, 1974).

Esta modalidade de relação social, por seu caráter não-estruturado, representa o "ângulo" do relacionamento humano, representado pelo "vazio do centro, indispensável ao funcionamento da estrutura da roda". Segundo ele:

> A "*communitas*" irrompe nos interstícios da estrutura, na liminaridade; nas bordas da estrutura, na marginalidade; e por baixo da estrutura, na inferioridade. Em quase toda parte a "*communitas*" é considerada sagrada ou santificada, possivelmente porque transgride ou anula as normas que governam as relações estruturadas e institucionalizadas, sendo acompanhada por experiência de um poderio sem precedentes. (...) Ainda mais, a estrutura tende a ser pragmática e mundana, enquanto a "*communitas*" é com freqüência especulativa e geradora de imagens e idéias filosóficas. (TURNER, 1974, p. 156-162)

Em sua reinterpretação da ideia de *communitas* proposta por Turner, Leopoldi (1978, p.13) direciona-se para a análise do carnaval e, mais especificamente da escola de samba e do desfile carnavalesco, de maneira a entender o período do carnaval como um momento específico da vivência social que permite a redefinição das relações sociais que ocorrem entre os indivíduos que se submetem às práticas que são próprias deste ambiente/período. O carnaval é concebido, assim, como uma situação social específica, a qual permite um "abrandamento das formalidades que envolvem o relacionamento social cotidiano".

É em função disso que o ambiente carnavalesco é considerado essencialmente comunitário, pois propicia um reequacionamento das relações sociais e permite a emergência de rituais que exaltam aspectos "comunitários". Todavia, a ideia de *communitas* defendida por Turner não dá conta da diversidade das relações sociais e modos de interação e ocorrência que são articulados no contexto carnavalesco, especialmente se considerado o ambiente dos desfiles de rua e, de modo peculiar, o desfile das escolas de samba.

Esta reflexão foi apontada de modo bastante útil por Leopoldi (1978) que, ao referir-se ao modelo de organização das escolas de samba do Rio de Janeiro, lança mão de dois níveis principais de organização, os quais ele denomina como "organização formal" e "organização carnavalesca". O primeiro modo responde pela organização dos aspectos administrativos e de comando da escola de samba e o segundo está articulado com os elementos propriamente carnavalescos com que a agremiação se apresenta na avenida no dia do desfile.

Sua hipótese principal é de que a escola de samba, ao ser tomada como um microcosmo social, reflete em sua organização os padrões estruturais da sociedade global, ou

seja, que o padrão de relacionamento entre as categorias sociais em oposição encontra correspondência e semelhança na estrutura mais abrangente da sociedade.

Assim, a ideia de *communitas*, como contexto social não-estruturado que é pertinente a uma caracterização mais global do estágio liminar presente dos ritos de passagem (conforme defende Turner, 1974), não teria uma correspondência direta e obrigatória no contexto do rito carnavalesco, em todas as suas modalidades de existência.

Existem, sim, inegáveis condições de existência para determinadas relações comunitárias (no sentido da *communitas*) no ambiente carnavalesco, especialmente em contextos de menor formalidade como é o caso dos desfiles de rua dos blocos carnavalescos de rua, blocos de sujos ou blocos burlescos. Entretanto, existe um componente fundamental de contraste com a condição de *communitas* no carnaval que é a competição.

A constituição de um cenário competitivo, como os concursos de blocos de carnaval ou desfiles de escolas de samba, aparece, em minha concepção, como um fator decisivo para definir os modos de relação entre os foliões do carnaval. Isto porque a ideia de estrutura, articulada com os requisitos exigidos de organização, demanda um *modus operandi* extremamente complexo, hierarquizado e formal por parte destas agremiações que participam de tais competições.

A necessidade de adequação a um tempo regulamentar previamente determinado, de cumprimento de inúmeros quesitos avaliativos, a determinação de modos de se portar corporalmente, de limitações espaciais impostas pelo ambiente físico do desfile carnavalesco, além da observância de características estéticas próprias, inegavelmente contextuais e também subjetivas (uma vez que o julgamento dos quesitos do carnaval é feito por comissões avaliadoras específicas), são fatores determinantes e condicionantes da estrutura carnavalesca dos desfiles e, por conseguinte, das relações estabelecidas entre os sujeitos que participam dos desfiles do carnaval, tanto de modo indireto como direto.

Os movimentos de compreensão e análise do carnaval a que me proponho aqui demandam esta discussão sobre as noções de *communitas* e *liminaridade*, as quais estão intimamente ligadas ao conceito central de ritual de passagem. Seguindo no empreendimento deste exercício reflexivo, cabe dirigir-se para a apreensão da outra condição ritual apontada inicialmente como objeto deste capítulo, a inversão.

Para isso, recorre-se a Turner, que faz uma distinção entre dois principais tipos de liminaridade, embora admita a possibilidade de descoberta de outros. De acordo com ele:

> Primeiro há a liminaridade que caracteriza os ***ritos de elevação de status*** nos quais o sujeito do ritual, ou o noviço, é conduzido irreversivelmente de posição mais baixa para outra mais alta, em um sistema institucionalizado de tais posições. Em segundo lugar, a liminaridade encontrada com freqüência no ritual cíclico e ligado ao calendário, em geral de tipo coletivo, no qual, em determinados pontos culturalmente definidos do ciclo das estações, grupos ou categorias de pessoas que habitualmente ocupam baixas posições na estrutura social, são positivamente obrigadas a exercer uma autoridade ritual sobre seus superiores, devendo estes, por sua vez, aceitar de boa vontade a degradação ritual. Estes ritos podem ser denominados ***ritos de inversão de status***. São com freqüência acompanhados por vigoroso comportamento verbal e não-verbal, em que os inferiores insultam e até maltratam fisicamente os superiores[20]. (TURNER, 1974, p. 202-203)

Conforme aponta o autor, existe uma variante comum deste tipo de ritual (rito de inversão), na qual os inferiores simulam a posição e o estilo de vida dos superiores, o que, segundo ele, serve para "reafirmar a ordem da estrutura, bem como também restaurar as relações entre os indivíduos históricos reais que ocupam posições em tal estrutura".

A inversão de valores, posições, relações de poder apresenta-se como uma característica importante a ser observada dentro deste contexto. Como constata Da Matta (1997, p.71), o carnaval é um discurso simbólico-expressivo sobre a estrutura da nossa sociedade, que é expresso e manifesto em forma de ritual, onde o princípio da inversão é o mecanismo predominante. Sobre a condição de inversão, tomando como exemplo o Rio de Janeiro, o autor explica:

> As escolas reúnem pobres e milionários, astros de futebol e do rádio, televisão e cinema, e a população do Rio fica segmentada e dividida segundo suas preferências por essa ou aquela escola, como acontece com o futebol. Além disso, o desfile desses grupos é revestido de extrema pompa, já que se fundamenta na teatralização que tem como tema personagens, ambientes e ações de um período aristocrático ou mítico, tal como esse período é percebido pelos membros das classes dominadas. Chama a atenção, nesses desfiles, a inversão constituída entre o desfilante (um pobre, geralmente negro ou mulato) e a figura que ele representa no desfile (um nobre, um rei, uma figura mitológica) e, ainda, a participação de toda a sociedade inclusiva, seja como juiz, seja como torcedor. Essa teatralização salienta o caráter domesticado da transmutação de pobre em nobre, quando realizada em momentos programados, como ocorre no carnaval. Assim, os ricos (dominantes) não são vistos como ricos (inclusive com suas gradações e variados instrumentos de dominação: dinheiro, poder repressivo, símbolos de status que oscilam, etc.), mas como nobres. Se fossem olhados como ricos (ou seja, burgueses), seriam satirizados e o desfile provavelmente perderia seu caráter domesticado, sinal de fato de uma trégua entre dominados e dominantes. (DA MATTA, 1997, p. 58-59)

---

[20] Embora não seja intenção desse trabalho a aprofundar a questão, cabe mencionar também que na obra "O processo ritual: estrutura e antiestrutura", Turner (1974) propõe ainda a categoria de ***rituais de reversão de status***, os quais se configuram, segundo o autor, como "rituais complexos que contêm aspectos de elevação juntamente com aspectos de rebaixamento de *status*". Assim, no primeiro aspecto é acentuada a permanente elevação estrutural do indivíduo e, no segundo, é exaltada a reversão temporária de *status* dos governantes e governandos. "O *status* de um indivíduo é mudado irreversivelmente mas o *status* coletivo de seus súditos permanece imutável. (p.207)

Da Matta (1997, p. 62-63) também enfatiza a complexidade criada pelos costumes carnavalescos na medida em que estes colaboram para a formação de "um mundo de mediação, encontro e compensação moral", na proporção condizente para engendrar "um campo social cosmopolita e universal, polissêmico por excelência". Essa condição, na opinião do mesmo autor, serve para compor o que ele chama de um *campo social aberto*, situado fora da hierarquia[21], que é capaz de aglutinar todos os tipos, seres, personagens, categorias e grupos, todos os valores.

Esta reflexão sobre o *status* dos sujeitos quando de sua participação nos rituais recai sobre a condição de ambigüidade freqüentemente associada aos liminares integrantes do rito de passagem, o que não revela uma ausência de status. Assim, o sujeito liminar, mesmo afeto por características ambíguas e transitórias do estado de margem, não pode ser considerado um sujeito sem *status*. A respeito deste olhar, Leopoldi (1978) explica:

> […] Sobre afirmar – como Turner sugere – que a ambiguidade evidencia uma ausência de *status* e, por extensão de relaçõe sociais estruturadas, parece plausível admitir que a atribuição de *status* não exclui necessariamente aquela noção. Ao contrário, muitas vezes a ambiguidade se revela como uma evidente marca de *status*. Mesmo o fato de que os agentes sociais, durante o período da liminaridade do 'ritos de passagem', via de regra se encontram submetidos a uma série de restrições, às vezes rigorosas, esse fato, repetimos, não se mostra suficiente para sublinhar a privação de *status* que caracteriza, no dizer de Turner, um contexto não-estruturado. […] Seria lícito, pois, argumentar que a ausência de *status* é apenas aparente. (LEOPOLDI, 1978, p.25)

Pensar no ritual carnavalesco como um ritual de inversão de *status* significa, desse modo, admitir que os sujeitos liminares (nesse caso, os sujeitos participantes do desfile de rua do carnaval), enquanto são submetidos a diferentes possibilidades de inversão de *status*, numa distinção entre o *status* cotidiano e o *status* extracotidiano (sujeito pobre na vida cotidiana que representa um sujeito rico no carnaval, por exemplo), não passam por momentos de ausência de *status*, mas de substituição deste ou, como prefiro, de simulação de um novo *status* (extraversão).

Da Matta (1973), ao definir o carnaval como um "período onde as regras sociais vigentes na vida diária são temporariamente suspensas, neutralizadas ou invertidas", considera o rito como um hiato, uma síncope, um momento em que há "a anulação completa da consciência de homem e de chefe de família". Essa compreensão sugere uma das que considero principais condições de inversão presentes no carnaval, a que remete ao tempo,

[21] O ritual permite uma inversão ou reorganização do *status* hierárquico dos indivíduos na sociedade, no sentido de Louis Dumont. Para Dumont (1997), a hierarquia constitui necessidade universal que se manifesta de algum modo, mesmo que sob formas ocultas ou patológicas, em relação aos ideais vigentes.

engendrando a oposição entre o habitual e o singular, entre a regra e a exceção, entre o cotidiano e o extracotidiano.

No carnaval, são permitidas inúmeras possibilidades comportamentais que no dia a dia são consideradas inadmissíveis. O tempo do carnaval é o tempo da exceção e, em virtude disso, diversas condições cotidianas são invertidas, fazendo com que o período carnavalesco aceite modos de portar-se, de falar, de se vestir, de interagir, de mostrar, de liberar, de poder, de extravazar, de se expressar os quais não têm espaço socialmente permissivo durante o restante do ano. Segundo Da Matta (1973, p.134): "não resta a menor dúvida que um dos mecanismos utilizados para romper com a rotina da vida diária e ingressar no contexto 'onde tudo é possível' é a inversão do comportamento cotidiano", constituindo-se como uma crítica do *status quo* vigente.

Embora sejam os rituais momentos de excelência para a demarcação ou exaltação de determinadas saliências de aspectos de cada sociedade, os ritos não podem ser compreendidos como momentos qualitativamente diferentes daqueles que compõem a chamada "vida diária", mas devem ser encarados a partir de sua possibilidade de estudar como os elementos cotidianos do mundo social podem ser deslocados e transformados em "símbolos" das sociedades, os quais, em certos contextos, acabam permitindo a configuração de um momento especial, extraordinário[22]. (DA MATTA, 1997, p.76)

A noção de inversão como um mecanismo inerente ao carnaval pode ser, então, apreendida de modo mais amplo, levando em consideração os diferentes aspectos que tornam o rito um espaço complexo de relações sociais, o qual articula-se a partir de posições mais e menos definidas e/ou rígidas. De acordo com Da Matta (1997, p.76), "essas comutações metafóricas entre subuniversos bem marcados em termos de papéis sociais, valores e categorias parecem revelar as necessidades de junção de palcos e papéis e, no plano do político e do ritual, isso fica ainda mais claro".

A condição de *status* inerente aos sujeitos, tanto na cotidianidade quanto nos momentos excepcionais, como no caso dos rituais, é atravessada, assim, tanto por relações de inversão quanto por relações de simulação. A inversão compreende as relações de oposição e contraste (homem/mulher, pobre/rico, por exemplo) e a noção de extraversão está associada como uma simulação do *status* cotidiano, que não representa uma relação contrastante ou opositora (homem/outro homem, por exemplo).

[22] "O rito carnavalesco é uma crítica ao *status quo*" (LITAIFF, Aldo).

A ideia de extraversão vislumbra dar conta de determinadas ocorrências que apresentam modificações de *status* que não são necessariamente relações invertidas ou opostas, mas que evidenciam diferenças e distinções. Tais mudanças de *status* não são compreendidas nas noções de inversão, nem de elevação ou reversão de *status*, como propõe conceitualmente Turner (1974), ao ampliar a reflexão de Van Gennep sobre os rituais de passagem.

A compreensão ampliada a que se propõe esta noção ganha fundamento na reflexão sobre o ritual do carnaval que é trazida por Da Matta (1997, p. 76-77):

> Como todo discurso simbólico, o ritual destaca certos aspectos da realidade. Um de seus elementos básicos é tornar certos aspectos do mundo social mais presente do que outros. De fato, pode-se dizer que sem tais destacamentos, que conduzem a descontinuidade e contrastes, o sentido do mundo seria perdido. O mundo ritual é, então, uma esfera de oposições e junções, de destacamentos e integrações, de saliências e inibições de elementos. É nesse processo que as "coisas do mundo" adquirem um sentido diferente e podem exprimir mais do que aquilo que exprimem no seu contexto normal. Em uma palavra, o universo do ritual é o mundo do efetivamente arbitrário e do puramente ideológico. É aqui que se podem vestir homens de mulheres, adultos de crianças, pobres de nobres e homens de animais. E, assim fazendo, revelar como os homens são diferentes entre si e parecidos com os animais e/ou, inversamente, como os homens são parecidos entre si e diferentes dos animais. As possibilidades são variáveis e infinitas . Pois, […] os rituais escondem e revelam, servem para iludir ou clarificar. Isso varia de cultura para cultura e de situação para situação. O importante é discutir os mecanismos utilizados para a criação desses momentos em que se oculta ou se revela abertamente, em que se analisa ou se obscurece inteiramente, em que se marcha contra ou a favor daquilo que é o menos discutido no mundo humano ou no mundo natural.

Discutir os mecanismos que engendram os momentos rituais, como suscita Da Matta, permite, entre outras possibilidades, problematizar as relações de inversão (e também as de simulação) que se configuram durante a realização dos ritos carnavalescos, seja na esfera macro (amplo processo de eventos e atividades), seja na micro (desfile de rua).

No sentido da reflexão sobre as relações de inversão, considero que existe uma gama imensa de possibilidades relacionais que se apresentam no carnaval, conforme proponho a seguir:

Tabela 1: Quadro das relações de inversão do carnaval orientadas pelo tempo (JESUS, 2013)

VIDA DIÁRIA (ROTINA) **Tempo Ordinário** **Regular**	**PERÍODO CARNAVALESCO** **Tempo Especial** **Espetacular**
Cotidiano	**Extracotidiano**
Estrutura fixa	**Estrutura móvel**
Recato	**Exposição**
Sobriedade	**Embriaguez**
Pessoalidade	**Impessoalidade**
Padrão	**Exceção**
Controle	**Liberdade**
Assexualidade	**Sexualidade**
Casa	**Rua**
Esconder	**Mostrar**
Uniforme	**Fantasia**

Essas possibilidades de inversão (que não são definitivas ou mesmo exclusivas) têm como orientação a relação entre o tempo da rotina social ordinária e o tempo especial do carnaval, sendo direcionadoras de uma compreensão coletiva, que, apesar de ser permeável a exceções (pela própria condição dinâmica do ritual, conforme já foi mencionado), abarca, de modo geral, o coletivo social nacional de forma indistinta e está associado aos padrões comportamentais predominantes da sociedade brasileira.

Por outro lado, existem relações de inversão que não são baseadas na condição de tempo, mas que se orientam por condições subjetivas, que dizem respeito à vida e ao comportamento dos indivíduos que participam do ritual carnavalesco. No campo destas inversões, vale citar os binômios homem/mulher, pobre/rico e anônimo/notório (assim como as sobreposições dessas categorias, umas em relação às outras, configurando a extraversão), entre outros, que correspondem à condição de cada folião.

Apesar do foco deste trabalho ser o desfile de rua do carnaval e os desdobramentos oriundos da participação dos desfilantes, não há como deixar de mencionar que existem outras possíveis relações de inversão que são estabelecidas pelos sujeitos que

compõem o rito carnavalesco na condição de espectadores, uma vez que o ritual somente acontece por completo quando existem também todos estes agentes, ou seja, faz-se necessária a presença tanto dos artistas (desfilantes) quanto da platéia (público espectador) e do grupo de jurados (comissão avaliadora) para que o desfile carnavalesco ocorra.

Também há que se destacar a presença do júri ou comissão julgadora que participa do concurso do carnaval de rua. Numa relação entre a objetividade regulamentar e a subjetividade interpretativa, os integrantes deste grupo avaliativo têm papel decisivo no rito carnavalesco, pois, mediante sua avaliação, estabelecem critérios que delineiam a configuração estética dos desfiles.

O engendramento desses mecanismos de inversão passa pela adoção do que Da Matta (1973, p.134) chama de "certos artifícios universais". No caso do carnaval brasileiro, o autor considera que são dois os principais artifícios utilizados: o uso de fantasias e a mudança de comportamento e atitudes dos sujeitos, sendo, estes, dois aspectos que podem ser distinguidos apenas analiticamente, uma vez que "ambos surgem simultaneamente, sendo praticamente indissociáveis".

Sobre a ideia de inversão no carnaval que se expressa pelas mudanças de comportamento e de uso do vestuário, Da Matta (1973, p.134-135) explica:

> Uma mudança radical que chega com o Carnaval (ajudando dialeticamente a criar e consubstanciar a festa) é que as relações entre as pessoas não são mais fundamentalmente definidas em termos de símbolos sociais. Com isso pretendo dizer que, no Carnaval, os mediadores que operam relacionando posições e relações sociais deixam de ser importantes. As roupas passam a ser mais 'práticas' (geralmente apenas uma calça comprida ou calção e uma camisa esporte) e o próprio ato de vestir-se deixa de ser orientado segundo a posição ou ambiente social, para ser determinado pelo fato de que no Carnaval as pessoas querem 'brincar', o que exige liberdade de movimentos. A roupa, portanto, que é sociologicamente uma poderosa máscara de *status*, simplifica-se; assumindo as suas funções mais rudimentares: servirá para cobrir o corpo sem procurar tolher ou impedir os seus movimentos.

Nesta perspectiva, Da Matta (1973) exemplifica de modo mais dirigido a condição de inversão no uso do vestuário que se encontra associada prioritariamente aos blocos burlescos ou blocos de sujos. Sob outra ótica, podemos conceber as relações de inversão que estão ligadas às fantasias utilizadas pelos participantes dos desfiles das escolas de samba que, diferente do exposto acima, não têm, por vezes, uma preocupação com o conforto ou com a liberdade de movimentos, mas seu compromisso está vinculado ao papel que a fantasia e o desfilante desempenham na apresentação do enredo e sua função específica no desfile.

O campo de discussões articulado pelo ritual de inversão no qual se configura o carnaval concebe, por sua vez, o que Radcliffe-Brown denomina uma "conjunção das posições" (Radcliffe-Brown, 1973, *apud* Da Matta, 1997). De acordo com Da Matta (1997, p.81), a inversão constrói condições para a "comutação entre domínios e elementos situados em posições descontínuas". Com isso, as classes sociais, no carnaval, podem relacionar-se "de cabeça para baixo", uma vez que o elemento que as articula não é somente a riqueza e o poder, mas a dança, o canto, a alegria e as fantasias, assim como o papel desempenhado na organização e "tradição" da escola de samba ou bloco carnavalesco. Resumindo, a preocupação maior durante o período das festas momescas é "a capacidade de brincar e/ou apoiar o carnaval".

A inversão aponta, pois, para a criação de uma gramática gestual especial[23] inerente ao campo social que se configura no carnaval, conforme Da Matta. Ao referendar a inversão como um mecanismo básico do carnaval, o autor considera:

> Neste caso [da inversão], tudo indica que o processo é radical no sentido de realmente provocar um deslocamento completo de elementos de um domínio para outro do qual esses elementos estão normalmente excluídos. Trata-se, em outras palavras, de juntar o que está normalmente separado, criando continuidades entre os diversos sistemas de classificação que operam discretamente no sistema social. É precisamente isso que parece ocorrer em momentos como o do carnaval brasileiro, quando o uso das fantasias permite relacionar ao núcleo (ou centro do sistema social) toda uma legião de seres, papéis sociais e categorias que, no curso da vida diária, estão escondidos e marginalizados. Desse modo, quando se inverte, procede-se juntando categorias e papéis sociais que, no mundo cotidiano, estão rigidamente segregados [ou seja, síntese]. O ambiente chamado de "ritual" é, conseqüentemente, criado quando se coloca lado a lado o ladrão e o policial, a prostituta e a dona-de-casa, o presidiário e o diplomata, o travesti e o machão. (DA MATTA, 1997, p. 79-80)

Finalizando este capítulo, cabe resumir que a condição de inversão como mecanismo básico de articulação do rito carnavalesco é engendrada a partir do paralelo entre continuidade e descontinuidade e se apresenta de diferentes modos, dentre os quais encontra-se fundamentalmente configurada a partir de dois aspectos principais: as inversões oriundas

[23] A expressão "gramática gestual" é usada ao longo do trabalho com o sentido de repertório corporal ou conjunto de movimentos corporais realizados, neste caso, no carnaval. Tal noção evoca, por sua vez, o conceito de metáfora que é explorado nesta tese e que está associado à extraversão, que aqui proponho. Neste sentido, não concebo a gramática gestual como um rol limitado, fechado e definido de gestos que compõem o comportamento corporal dos sujeitos participantes do ritual carnavalesco, mas como um conjunto aberto de possibilidades de expressão corporal extracotidiana que se constrói e se reconstrói permanentemente, assim como a própria condição dinâmica de linguagem aqui defendida. Entendo a idéia de gramática gestual a partir de uma perspectiva fundamentalmente semiótica, que estabelece signos específicos, singulares e contextuais, os quais orientam a concepção de corpo como símbolo do carnaval e que permitem perceber o gestual apresentado no desfile de carnaval (ambiente extracotidiano) como metáfora do gestual empregado pelos sujeitos na sua rotina diária (ambiente cotidiano).

da redimensionamento da noção de tempo (tempo ordinário *versus* tempo especial) e as inversões que estão associadas à condição subjetiva dos indivíduos, que proporcionam as inúmeras formas de mudanças no exercício dos papéis sociais que cada um têm no seu ambiente social.

Neste sentido, é possível perceber que o carnaval, mediante sua condição de inversão ritual, permite unir o que está cotidianamente separado, ou seja, junta categorias e papéis sociais, perfazendo uma síntese de classes sociais, situações de organização hierárquica e funções cotidianas, realizando, com isso, uma importante crítica social.

O capítulo a seguir versará sobre o carnaval brasileiro com o intuito de propor uma reflexão sobre o rito carnavalesco na sociedade nacional e apresentar o panorama de configuração do carnaval contemporâneo.

3.3 CARNAVAL BRASILEIRO: ASPECTOS CONTEMPORÂNEOS DO DESFILE CARNAVALESCO DE RUA

3.3.1 Um Brasil Carnavalesco[24]

Carnelevamen, carnival, carnelevare, carrus navalis... O carnaval que faz hoje o Brasil - e que acredito não deva ser entendido como "carnaval brasileiro", no singular, mas como "carnavais brasileiros", pela imensa diversidade estilística, estética e organizacional com a qual se apresenta em nosso país - não apresenta uma versão unânime na própria história de seu surgimento e nem sobre sua denominação.

O estabelecimento do carnaval no calendário dos acontecimentos sociais está atrelado à sua própria etimologia, conforme traz Góes (2010). O autor explica que é possível que o termo "carnaval" tanto pode ser oriundo do dialeto milanês "*carnelevale"*, quanto ser oriundo do latim "*carnevale"* (abstenção da carne), numa alusão clara ao início da quaresma. Por outro lado, o autor refere que há indícios da possibilidade da expressão ser originária de "*dominica ad carnem levandam"*, data regulamentada no ano de 590 da Era Cristã por Gregório I. O período estabelecido para o carnaval nos três dias antecedentes da Quarta-Feira de Cinzas, segundo ele, aconteceu em 1582, ocasião na qual o Papa Gregório XIII reformulou o Calendário Juliano e criou o Calendário Gregoriano, o qual está em vigor até os dias de hoje. (GOÉS, 2010, p. 26)

Queiroz (1999) amplia a explicação sobre a relação cronológica do carnaval com o calendário. A autora menciona que o chamado "entrudo" português significava "entrada" e era celebrado naquele país para comemorar a entrada da primavera, mesmo antes do advento do cristianismo. Com a implantação do cristianismo, o entrudo português passou a ser realizado do "Sábado Gordo" até a "Quarta-Feira de Cinzas". (QUEIROZ, 1999, p. 30)

[24] A intenção deste trabalho não se orienta pela realização de um apanhado historiográfico complexo, nem objetiva fazer uma descrição histórico-crítica da constituição do carnaval no Brasil, ou em Pelotas, mais especificamente; entretanto, consideramos ser importante apontar alguns condicionantes de cunho histórico como modo de facilitar a compreensão do cenário que configura os desfiles de rua do carnaval contemporâneo, que são nosso objeto principal de estudo na presente pesquisa.

Sob uma perspectiva antropológica, Da Matta (1997) explica que o carnaval está junto daquelas instituições sociais que nos permitem sentir nossa própria continuidade como grupo. Segundo ele:

> No carnaval, todo um conjunto de fatores sociais e históricos é combinado e recombinado para realizar o que percebemos como o carnaval antigo ou moderno, do interior e da capital, do Norte ou do Sul, dos ricos e dos pobres. Mas não se pode esquecer que isso ocorre desse modo porque todas essas situações são poderosamente dominadas pela ideia de que aqui temos um momento especial: fora do tempo e do espaço, marcado por ações invertidas; personagens, gestos e roupas características. (DA MATTA, 1997, p. 29)

Góes (2010) considera que o carnaval está atrelado de modo bastante contundente ao Brasil e a seu povo e que seria possível afirmar que a festa constitui-se em um de nossos mais marcantes traços identitários[25]. O autor também atesta que o carnaval brasileiro revela múltiplas formas de expressão e reforça de modo decisivo a nossa diversidade cultural. Para o autor:

> É no carnaval, período em que a linearidade da cronologia cotidiana se redimensiona e a estratificação social se reestrutura, que revelamos, para o mundo e para nós mesmos a exuberância da nossa criatividade nos diferentes campos artísticos por meio da dança, da música, das artes cênicas, das diversas manifestações das artes plásticas, da indumentária, etc . (GÓES, 2010, p.26)

Sebe (1986), ao tratar sobre as raízes culturais do nosso carnaval, explica que a primeira questão a ser levantada a respeito é justamente a variedade pertinente à sua origem e influências. Mesmo levando em consideração os regionalismos que permeiam o carnaval brasileiro, há que se respeitar as linhas culturais explicativas que orientam a origem da festa as quais, segundo ele, são a européia, a negra ou africanizada, a oriental, a indígena e a urbanizada (carioca).

---

[25] Entendo a complexidade do uso da noção de "identidade" e suas variantes; todavia, não é interesse do presente estudo propor uma reflexão teórica problematizadora do referido conceito. Durante o presente trabalho, tal noção será utilizada segundo a perspectiva proposta por HALL (1998, 1987) onde a identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente (o que é uma fantasia). Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Ver: **HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade**. 2.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

O entendimento do carnaval como um modo de expressão de "brasilidade"[26] não coincide com o surgimento das primeiras vias de expressão e manifestações populares que acabariam por originar a festa carnavalesca. Embora existam diferentes compreensões sobre a origem do carnaval, é inegável, sob os diferentes aspectos, que tal componente da cultura nacional tornou-se produto (e produtor) de uma gama imensa e diversa de substratos e influências sociais, culturais, econômicas, políticas e estéticas.

É extremamente difícil a tarefa de dimensionar com exata precisão as influências e vertentes que contribuíram e ainda contribuem para a composição e configuração estética do carnaval contemporâneo, uma vez que atualmente o processo veloz de comunicação, a internet e as inúmeras possibilidades de interação entre os povos do planeta são orientadores de uma cultura híbrida que contamina e é contaminada permanentemente mediante inúmeros atravessamentos e isso tem repercussão no carnaval tal qual em outros modos de expressão cultural da sociedade brasileira.

Segundo Góes (2010), "não é que [o carnaval] tenha se originado aqui, mas, sem dúvida, foi por nós reinventado [...]". A compreensão do carnaval como uma festa historicamente constituída e como resultado de muitos processos de ressignificação ao longo do tempo nos sugere o entendimento de que as origens e inspirações primeiras da festa carnavalesca remontam a tempos quase imemoriais: "É consensual sua descendência das bacanais gregas e das saturnais romanas. É também provável originar-se da mistura dessas festas de povos da Antiguidade, como os egípcios, por exemplo. O certo é que, entre nós, a essa ascendência, somam-se as expressões portuguesa, negra e ameríndia". (GÓES, 2010, p. 26)

O entrudo português, os vestuários indígenas e os ritmos africanos, por exemplo, são componentes que demarcam um papel importante no engendramento dos saberes e fazeres que foram se somando e se articulando ao longo do tempo em torno do ritual carnavalesco e contribuíram para a configuração do que hoje entendemos como carnaval brasileiro, nas suas diversas e distintas formas de expressão.

Independente de tais procedências, o que nos cabe refletir é a condição peculiar que o carnaval brasileiro assumiu, tornando-se não só a maior festa popular profana do mundo, mas um mosaico rico e miscigenado de fazeres artísticos, um sem-fim de eventos, organizações, fontes de trabalho e espaços de relações sociais, terreno fértil para experimentações tecnológicas e midiáticas, berço de encontro de múltiplas culturas. Enfim,

[26] Ao usar neste trabalho a expressão "brasilidade", pretende-se fazer referência ou alusão à idéia de ser e/ou pertencer ao Brasil, na sua ampla e vasta gama de possibilidades e desdobramentos.

um lócus parcialmente organizado em que o povo brasileiro reverte, inverte e perverte a ordem cotidiana, temporal e controlada que vive durante o ano, reservando-se o direito de criar um novo modo de vida durante o período carnavalesco.

Considerado o primeiro modo de expressão carnavalesco no Brasil, o Entrudo chegou ao país no século XVII, importado, segundo Mello Morais filho, dos Açores e, de imediato, teve aceitação por parte do público brasileiro. No início não havia nem música nem dança, mas muita correria, perseguições, sujeira e violência, merecendo por parte das autoridades rígido controle e até ocasiões de proibição. Esta ocorrência é ilustrada pelo artista francês Debret, em sua obra *Scène de Carnaval* (Entrudo), numa descrição do cenário presenciado por ele na cidade do Rio de Janeiro (Foto 1):



Foto 1 – *Scène de Carnaval*, Jean-Baptiste Debret, Prancha 33, Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, 1823

Destacavam-se como principal elemento de diversão no Entrudo os limões-de-cheiro, artefatos de pequeno tamanho no formato de uma laranja, feitos de cêra fina, que traziam água suja e outras impurezas em seu interior. Os mesmos eram atirados contra os foliões e, ao serem rompidos, causavam muitas risadas e às vezes até confusões. As transformações sociais e o declínio do entrudo foram, aos poucos, modificando a existência da festa, o que resultou, entre outras coisas, na substituição dos limões-de-cheiro por confetes, serpentinas e lança-perfume. (VALENÇA, 1996, p. 13)

Segundo Góes (2010, p. 26-27), além dos limões-de-cheiro, existiam outros artefatos utilizados nas festas do Entrudo como bisnagas de lata, cabaças de cêra, farinha ou gesso, cartuchos de pó de goma e bombinhas de mau cheiro. Mediante nossa pesquisa etnográfica presencial, constatamos que esta prática originou uma série de outras variações por todo o país, inclusive no Rio Grande do Sul, onde, por muito tempo foi realizado o Carnaval D'Água na cidade de Cruz Alta (Foto 2) e o Carnaval do Barro na cidade de Santa Bárbara do Sul (este segundo acontece até os dias de hoje). O movimento de educação ambiental contemporâneo em defesa da preservação da água fez com que as autoridades locais de Cruz Alta cancelassem a realização do Carnaval D'Água desde o início dos anos 2000.



Foto 2 – Imagem de uma rua do centro da cidade de Cruz Alta-RS no Carnaval d'Água de 1976[27]

Em sua importante obra sobre o carnaval "*Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*", Queiroz (1999) explica que foram três as fases sucessivas mediante as quais se apresentaram no Brasil as atividades carnavalescas:

- o entrudo, modo de ocorrência mais antigo, era considerado o carnaval das famílias, uma vez que era organizado por conjuntos de parentes e grupos de vizinhança;

- a segunda fase tornou-se conhecida como o grande carnaval ou carnaval burguês e foi financiada e comandada pelas grandes fortunas locais que organizavam de uma forma onde só era permitida a participação das camadas superiores da sociedade; e, por fim,

[27] Fonte: http://rossanocavalari.blogspot.com.br/p/historia.html

- o carnaval das escolas de samba ou carnaval popular, o qual abarcou a participação da população oriunda das camadas de menor poder aquisitivo em seus desfiles, sujeitos estes que acabaram tornando-se os principais atores da festa.

A autora explica que as duas primeiras fases do carnaval no Brasil, acima mencionadas, não foram consideradas de início como uma festa nacional, qualificação essa apresentada como um adjetivo para a terceira fase, a do carnaval das escolas de samba ou popular. Ela exalta o papel desempenhado pelo carnaval popular, tanto permitindo o acesso à população mais carente, quanto mediante a contribuição desta com a configuração estética que o carnaval apresenta hoje:

> O carnaval popular demonstra ter havido uma dupla integração: ao nível dos indivíduos, dos participantes negros e mulatos provenientes de camadas sociais inferiores, finalmente podiam desfilar nas ruas; ao nível dos elementos culturais de origem africana - a música, a dança – se inseriram agora nas atividades festivas na mesma condição dos provenientes da Europa. Porém, a importância dos traços afro-brasileiros é muitíssimo maior; ele se tornaram a verdadeira alma da festa: respondendo o apelo da música e à cadência dos surdos, o "espírito carnavalesco" se espalha pela festa. (QUEIROZ, 1999, p. 165)

É inegável que um dos acontecimentos de maior abrangência e repercussão do Brasil é o Carnaval. A festa realizada em todas as regiões do país assume um grau de mobilização nacional de relevante impacto na sociedade brasileira, adquirindo algumas características próprias de acordo com o local e o grupo que realiza e que ocupa desde salões e clubes sociais até as ruas, avenidas e praias das mais distintas cidades.

Assim, conforme já mencionado no início deste capítulo, não seria equivocado referir-se à festa carnavalesca no nosso país no plural como “carnavais brasileiros”. Neste sentido, já se pronunciaram também alguns autores como Góes (2010), que compreende a diversidade carnavalesca mediante a existência de muitos tipos de carnavais em nosso país, e Côrtes (2000), o qual explica que são tantas as variações da festa brasileira, que não seria exagero falar de vários carnavais no Brasil.

Esta afirmação de que o amplo e diverso território brasileiro compreende um cenário bastante rico de expressões carnavalescas se processa a partir da constatação de que são inúmeros os componentes que constituem os carnavais realizados nas diferentes regiões de estados do nosso país. Tais variantes são identificadas em diferentes elementos, mas que se concentram especialmente em dois aspectos principais: os modos de organização estrutural e social e a configuração estética desdobrada em diferentes linguagens artísticas e estilísticas.

A respeito dos modos de organização no carnaval, cabe mencionar que a diversidade pode ser expressa tanto do ponto de vista da estrutura e dos locais onde se realizam as programações relativas ao carnaval quanto sob o ponto de vista dos modos de organização das pessoas que participam das festividades.

Na primeira situação, existem carnavais que são realizados em clubes sociais, em ginásios esportivos, em praias, praças, avenidas e ruas, ou mesmo nos sambódromos, seja para os bailes do salão, concursos de fantasia, desfiles de rua de blocos, bandas ou escolas de samba, ou ainda para pular a festa ao som de bandas, fanfarras, baterias ou trios elétricos. Na segunda, destinada aos modos de organização das pessoas, é possível constatar a presença de diferentes tipos de participação ou mesmo de agrupamento dos agentes carnavalescos, onde são integrantes da festa tanto os foliões individuais, que não têm participação direta na gestão de entidades ou eventos carnavalescos, quanto um número significativo de organizações mobilizadas para festa carnavalesca como blocos carnavalescos, clubes sociais, bandas carnavalescas, grupos musicais, baterias, grupos de mulatas, escolas de samba mirins e adultas, sendo todos estes coletivos subdivididos em espectros menores de organização, com funções específicas, atribuições e responsabilidades que são designadas com a intenção de gestionar da melhor forma possível a participação destes durante o período do carnaval.

No tocante à configuração estética que compõe os diferentes momentos do carnaval, presencia-se um sem-número de elementos extremamente peculiares que são orientadores das características pertinentes ao modo de ser e fazer carnaval em cada parte do Brasil. Assim, afirma-se que, embora possam haver recorrentes características associadas ao carnaval em todo o país, a festa assume ares próprios segundo o lugar no qual se realiza, adotando aspectos pertinentes à cultura local, que se incorporam ao carnaval nacional demarcando especificidades fundamentalmente associadas aos sujeitos que vivem naquele ambiente e contribuem para processo de denominação e identificação do carnaval neste ou naquele lugar do país.

Exemplo desses aspectos estéticos e estilísticos que vão imprimindo características próprias aos carnavais regionais são os ritmos musicais e os modos de dançar a festa que são peculiares a um ou outro ambiente, por exemplo, como o Samba no Rio de Janeiro, o Axé na Bahia e Frevo em Pernambuco, isso sem mencionar outras tantas variantes. Os personagens típicos dos lugares também são expoentes peculiares do carnaval, como os “papangus” no nordeste ou “mascarados” no sul, as cabrochas no sudeste, etc., podendo, inclusive, repetirem-se em diversos lugares e mesmo mudarem apenas de nominação.

Outro exemplo mais específico, presente nos desfiles de escolas de samba no estado do Rio Grande do Sul, está associado aos carros alegóricos no trajeto do Sambódromo: nas cidades de Cruz Alta e Pelotas, os carros são movidos por força humana e trazem dentro de si, por vezes, geradores de energia para a produção de efeitos de luzes e outros efeitos que precisam de energia elétrica; na cidade de Caxias do Sul, os carros alegóricos são puxados por tratores e compõem uma cena minimamente curiosa ou exótica; na cidade de Uruguaiana, os carros também são empurrados por força humana, mas existem cabos externos de energia elétrica que estão dispostos seqüencialmente em diferentes pontos de energia no sambódromo e são "plugados" manualmente por uma pessoa responsável, garantindo a alimentação da energia elétrica para os carros do desfile. Todas estas ocorrências não são excepcionais, mas componentes característicos dos desfiles nestes lugares e são encarados de modo natural pelos moradores do lugar, mas nem tanto por aqueles que presenciam tais ocorrências pela primeira vez.

3.3.2 Carnaval: *habitus* e espetáculo

Também cabe mencionar que, uma análise a respeito do carnaval que se proponha a refletir sobre a sociedade em sua complexidade, enquanto "processo dialético" pelo qual se caracteriza, aponta para a possibilidade de estudo dos fatos sociais que engendram esta rede de eventos carnavalescos. Torna-se importante, pois, entender que embora sejam tidos comumente como fatos sociais quase todos os fenômenos que se passam no interior da sociedade, Durkheim alerta que "se todos os fatos fossem sociais, a sociologia não teria objeto próprio e seu domínio se confundiria com o da biologia e da psicologia".

Durkheim (1995, p.1) explica que o meio ou sociedade é que age determinantemente para a orientação dos fatos sociais. Neste sentido, o autor considera que as formas de ação do sujeito na sociedade sofrem interferência externa decisiva e, mais ainda, que a conduta individual é submetida a práticas e sistemas coletivos (os sistemas de sinais ou de moedas, os instrumentos de crédito, as práticas profissionais, etc.), que têm seu funcionamento assegurado independentemente do uso que deles é feito.

Esta concepção de fato social assegura-nos a condição de compreender o carnaval como um fato social importante, no qual presenciamos os modos marcantes através dos quais

o contexto da sociedade brasileira na contemporaneidade se desdobra, influenciando o carnaval e sendo influenciado por ele. Segundo Durkheim (1995, p. 2-3), estas são "maneiras de agir, pensar e sentir que apresentam a propriedade marcante de existir fora das consciências individuais" e que "são dotadas de um poder coercitivo através do qual se impõem". Para ele, uma vez que "se considera incontestável que a maioria das nossas idéias e tendências não são elaboradas por nós, mas nos vêm de fora, conclui-se que não podem penetrar em nós senão através de uma imposição".

Ao analisar que os fatos sociais são constituídos por crenças, tendências e práticas do grupo realizadas coletivamente, Durkheim (1995, p. 11) define: "fato social é toda maneira de agir, fixa ou não, suscetível de exercer sobre o indivíduo uma coerção exterior". Assim, Durkheim reforça a relevante participação da educação nesse contexto:

> Esta definição do fato social pode, além do mais, ser confirmada por meio de uma experiência característica: basta, para tal, que se observe a maneira pela qual são educadas as crianças. Toda a educação consiste num esforço contínuo para impor às crianças maneiras de ver, de sentir e de agir às quais elas não chegariam espontaneamente, - observação que salta aos olhos todas as vezes que os fatos são encarados tais quais são e tais quais sempre foram. Desde os primeiros anos de vida, são as crianças forçadas a comer, beber, dormir em horas regulares; são constrangidas a terem hábitos higiênicos, a serem calmas e obedientes; mais tarde, obrigamo-las a aprender a pensar nos demais, a respeitar os usos e conveniências, forçamo-las ao trabalho, etc., etc. Se, com o tempo, esta coerção deixa de ser sentida, é porque pouco a pouco dá lugar a hábitos, a tendências internas que a tornam inútil, mas que não a substituem senão porque dela derivam. (...) A pressão de todos os instantes que sofre a criança é a própria pressão do meio social tendendo a moldá-la à sua imagem, pressão de que tanto os pais quanto os mestres não são senão representantes intermediários. (DURKHEIM, 1995, p. 5)

Assim, entendo que temos uma intersecção de dupla via e que encontra no contexto do carnaval de rua brasileiro contemporâneo um lócus privilegiado de ocorrência. De um lado, o contexto social denota esta coerção exterior através dos seus valores e crenças, práticas habituais, regramentos sociais e legais, estabelecimento de limites, regulações estéticas, fatores econômicos, modos de organização social (entre outros) constituem-se em aspectos que, de alguma forma, impõem-se diante do fato social carnavalesco.

De outro, o carnaval, que por seu cenário propício à criação, inventividade e transgressão, ressignifica as regras e imposições sociais, produzindo novas estéticas, tanto no âmbito das artes populares quanto dos modos de concepção do corpo, propondo reflexões acerca das diferentes questões sociais sob a ótica da paródia ou mesmo da crítica social explícita, estabelecendo e quebrando paradigmas que tratam sobre o entendimento do próprio país na ótica carnavalesca, etc. Esta retroalimentação e interferência concomitante exercida

entre o carnaval e a sociedade como um todo tem, pois, inevitavelmente, como referência a própria lógica de ocorrência temporal em que estabelece uma relação entre o tempo cotidiano e o tempo extracotidiano.

Uma das atribuições pertinentes ao fato social que permite entender o carnaval como um exemplo de fato social brasileiro é aquela que lhe assegura a condição de fenômeno coletivo comum a todos os membros da sociedade (ou, ao menos, à maioria dela), como Durkheim (1995, p.7-8) explica: "constitui um estado do grupo que se repete nos indivíduos porque se impõe a eles; está bem longe de existir no todo devido ao fato de existir nas partes, mas, ao contrário, existe nas partes todas porque existe no todo". Ainda, o autor reforça: "o fato social é reconhecível pelo poder de coerção externa que exerce ou é suscetível de exercer sobre os indivíduos".

Bourdieu (1996, p.15), por sua vez, confia que não é possível capturar a lógica mais profunda do mundo social a não ser adentrando nas particularidades da realidade empírica, historicamente situada e datada. Deste modo, este autor entende que a análise do espaço social consiste numa análise da história comparada (que se interessa pelo presente) ou da antropologia comparativa (que se interessa por uma determinada região cultural), cujo objetivo é "apanhar o invariante, a estrutura, na variante observada".

Em sua teoria da ação, o autor critica a posição substancialista de análise, que considera cada prática em si mesma e por si mesma, no momento em que defende um olhar fundamentalmente relacional para a análise de qualquer prática. Na opinião deste, isto sugere a "cada momento, de cada sociedade, um conjunto de posições sociais, vinculado por uma relação de homologia a um conjunto de atividades ou de bens, eles próprios relacionalmente definidos"; relações estas que devem levar em consideração as posições sociais (conceito relacional), as disposições (ou os *habitus*) e as tomadas de decisão, as escolhas que os agentes sociais fazem nos domínios mais diferentes da prática. (BOURDIEU, 1996, p. 18-20)

Esta concepção de Bourdieu, proveniente do olhar praxiológico (Teoria da Ação) por ele defendido, reforça a nossa intenção, mencionada acima, de compreender o carnaval dentro da estrutura social contemporânea do Brasil. Propor-se a uma análise segmentada, ou seja, que entende o carnaval como uma prática ou atividade isolada do seu cenário de ocorrência seria cometer um erro imperdoável, e diria até infantil. Desta maneira, ambos autores, Durkheim e Bourdieu, surgem como suporte teórico fundamental nesta reflexão, quando apontam para a necessidade de compreensão dos fatos e práticas sociais,

obrigatoriamente, dentro dos seus contextos particulares de ocorrência[28], ou seja, dentro do seu espaço social.

Segundo Bourdieu, o espaço social é constituído de tal modo que os agentes ou grupos são distribuídos em função de sua posição nas distribuições estatísticas, que dizem respeito ao seu capital econômico e seu capital cultural (princípios de diferenciação que compõem o volume global de capital dos indivíduos). O espaço de posições sociais, de acordo com o autor, se retraduz, de um modo geral, em um espaço de tomadas de posição pela intermediação do espaço de disposições (ou do *habitus*).

Sobre o conceito de *habitus*, Bourdieu explica:

> Uma das funções da noção de *habitus* é a de dar conta da unidade de estilo que vincula as práticas e os bens de um agente singular ou de uma classe de agentes (...). O *habitus* é esse princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas. Assim como as posições das quais são o produto, os *habitus* são diferenciados; mas também são diferenciadores. Distintos, distinguidos, eles são também operadores de distinções: põem em prática princípios de diferenciação diferentes ou utilizam diferenciadamente os princípios de diferenciação comuns. Os *habitus* são princípios geradores de práticas distintas e distintivas (...) mas são também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes. Eles estabelecem as diferenças entre o que é bom e o que é mau, entre o bem e o mal, entre o que é distinto e o que é vulgar, etc., mas elas não são as mesmas. Assim, por exemplo, o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto para um, pretensioso ou ostentatório para outro e vulgar para um terceiro. (BOURDIEU, 1996, p. 21-22)

Conforme já presenciei com a realização da investigação durante o Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem, é possível constatar que a participação no carnaval e nos diferentes eventos atrelados a ele, mediante distintos modos e possibilidades de inserção, constitui-se em um *habitus* importante para os sujeitos que participaram do estudo naquela oportunidade. (JESUS, 2009)

A condição sócio-contextual fundada numa praxiologia, como prega Bourdieu (1996, p. 42), entende que os sujeitos são agentes que atuam e que sabem, sendo, estes, dotados "de um senso prático, de um sistema adquirido de preferências, de princípios de visão e de divisão (gosto), de estruturas cognitivas duradouras (objetivas) e de esquemas de ação que orientam a percepção da situação e a resposta adequada". Para ele, então, "o *habitus* é essa espécie de senso prático do que se deve fazer em cada situação."

[28] A reflexão específica sobre o contexto de ocorrência do Carnaval Pelotense será apresentada no capítulo 4 deste trabalho.

Em uma perspectiva mais ampla, Bourdieu nos faz refletir sobre a condição humana, enquanto contextual, sobre o olhar sobre o mundo enquanto parte do mundo, e sobre o conhecimento enquanto domínio prático do espaço compreendido física e socialmente; e nos põe frente a frente com o sujeito, engendrado num sistema de disposições e *habitus*, em que nós mesmos nos constituímos. Numa referência a Pascal, parafraseia-o: "*o mundo me abarca, me inclui como uma coisa entre as coisas, mas, sendo coisa para quem existem coisas, um mundo, eu compreendo esse mundo*." (p. 159)

Não há, pois, como mencionar o carnaval brasileiro sem dar destaque a um dos componentes mais exaltados e simbólicos da festa brasileira: o samba. Embora atestemos, há pouco, a diversidade rítmica presente no carnaval brasileiro, não há como negar que o samba, expresso dinamicamente através da música e da dança, mas também como um modo de compreensão do próprio carnaval, representa um elemento recorrente de norte a sul do país, estando presente na maior parte dos acontecimentos carnavalescos do Brasil.

Côrtes (2000) é um dos autores que ratifica tal destaque:

> O samba, dança nacional, é a expressão máxima dessa festa e adquiriu, no Brasil, identidade personalíssima. A palavra samba se popularizou no século XIX e parece estar relacionada a *semba*, termo que significa "umbigada" em Angola, na África. A denominação genérica para as danças com umbigadas no país, entretanto, é o batuque, e não existe nenhuma dança africana com a denominação de samba. A dança parece ser invenção brasileira e hoje se transformou na maior expressão do nosso povo, marcada por diversas variações de ritmos e movimentos, com pares e entrelaçados ou livres. Desde os primórdios, a Igreja combateu a sua execução, por considerá-la imoral, mas a paixão que os brasileiros sentem pelo seu ritmo e passos característicos impediu tal proibição e sua extinção. (CÔRTES, 2000, p. 132)

Tinhorão (2008) explica que danças antigas como o lundu, a fofa e o fado, "destinadas a uma espécie de ascensão social a partir de sua criação por brancos e mestiços das baixas camadas", possuíam como característica coreográfica comum a elas a presença das umbigadas – "ostensivamente aplicada, ou apenas insinuada pela aproximação frontal dos corpos dos bailarinos, que batem palmas ou fazem uma vênia". Neste sentido, o autor explica:

> Muito razoavelmente por isso as rodas de batuque identificadas por essa marca da *semba* africana (umbigada) passaram a ser chamadas de sambas. É evidente que o gênero de música urbana cantada aparecido nas primeiras décadas do século XX com o nome de samba ainda estava longe de ganhar estrutura com que viria a ser reconhecido, mas seus elementos básicos já integravam, por certo, as várias danças saídas desses batuques de samba: o ritmo em 2/4 da percussão que acompanhava os estribilhos fixos, de um ou dois versos, e os improvisos construídos sobre eles geralmente em quadras. [...] É difícil determinar, hoje, a partir de quando os batuques de crioulos seguidores da tradição africana começaram a ser chamados de sambas. (TINHORÃO, 2008, p. 85-86)

De acordo com Giffoni, o samba, de inegável origem africana, foi executado em seus primórdios em roda, tal qual o batuque, com bailarinos solistas, confundindo-se, inclusive, com esta outra dança. Vale ressaltar, segundo a autora, que as modificações que o samba foi sofrendo ao longo dos anos fizeram com que a dança desenvolvesse características próprias em cada parte do Brasil onde é encontrada, tendo nos estados de Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia exemplos de lugares onde o samba apresenta aspectos e modalidades mais marcantes e conhecidos. Segundo ela, além de fazer referência a uma dança específica, a palavra samba também pode ser empregada de outras formas e ter outros significados como 'reunião dançante', 'baile popular', 'pagode' e 'arrasta-pé', etc. (GIFFONI, 1964, p. 233)

Paralelamente à presença do samba enquanto trilha sonora predominante nos diversos carnavais brasileiros, o que se percebe, especialmente na última década, é que outros gêneros musicais e canções provenientes de estilos diferentes do samba têm ganhado espaço no cenário carnavalesco. Hits do momento e músicas famosas que se tornaram conhecidas através de outros gêneros musicais como sertanejo, forró, funk, mpb e até rock'n roll são absorvidas e modificadas no carnaval, "vestindo a roupagem" dos desfiles e festas carnavalescas e sendo executadas como marchinhas, pagodes e sambas, embalando os foliões e compondo este contexto híbrido e diverso no qual se configurou o carnaval brasileiro contemporâneo.

A constituição do carnaval brasileiro, por sua vez, é processada a partir de algumas origens principais já mencionadas; todavia, o carnaval realizado na contemporaneidade (resultado de um complexo processo histórico, social e cultural) é permeado por diversos atravessamentos, dos quais destaco quatro eixos principais: cultura local (regional/nacional), olhar globalizado, avanço tecnológico e influência político-econômica.

Estes quatro aspectos, segundo minha compreensão, podem ser presenciados de modo articulado e incorporados ao contexto geral do carnaval, mas de modo mais específico no ambiente dos desfiles de rua carnavalescos, configurando uma estética híbrida, mas que de modo algum pode ser delineada mediante um panorama de previsibilidade ou mesmo de uniformidade.

- no que se refere ao primeiro aspecto, é possível identificar a presença de uma série de elementos originários das formas de expressão locais, regionais e mesmo nacionais, vinculados ou não ao folclore brasileiro, e que são manifestos por meio de personagens, tipos locais, lendas, mitos, vestuário, músicas e danças, linguajares, crenças e diversas outras ocorrências culturais inerentes à cultura das respectivas cidades, regiões, estados ou do país;

- o olhar globalizado, por sua vez, surge como um modo de atualização da cultura, permitindo uma ponte de conexão entre os saberes e fazeres locais com aqueles provenientes de qualquer parte do planeta, seja na pesquisa e difusão de culturas provenientes de outros lugares ou mesmo ao assumir a idéia de uma cultura planetária, associada a um cenário do "pós-moderno global"[29];

- sobre a presença constante de elementos provenientes do avanço tecnológico em diversas áreas e mesmo a incidência do carnaval como um ambiente promotor e estimulador da criação e descoberta de novos produtos desenvolvidos com o intuito de facilitar, otimizar e baratear o custo de produção das festas e desfiles carnavalescos, como desenvolvimento de novos tecidos e materiais, por exemplo, ou mesmo com o objetivo de trazer para contexto do carnaval novos atrativos tecnológicos que possam dar um colorido especial à festa; e, por fim, mas não menos importante,

- cabe mencionar a percepção sobre a influência político-econômica exercida por diferentes agentes (externos e internos) no cenário carnavalesco, onde os patrocinadores, apoiadores e mesmo os segmentos organizadores das atividades e dos eventos carnavalescos (secretarias municipais e estaduais, prefeituras, ligas de escolas de samba e associações de entidades carnavalescas, etc.) acabam por estipular e definir uma série de regras, mecanismos, formatos, quesitos, critérios e normas regulamentares determinantes de tipos específicos de configuração estética do carnaval, pondo em cheque, muitas vezes, a criatividade e autonomia dos foliões e das agrupações carnavalescas, e impondo-lhes modos de ser/fazer que acabam engessando e limitando a própria atuação destes segmentos.

Neste sentido, Bourdieu (1996) faz referência à interferência do Estado, onde ressalta que a gênese do Estado está associada a um processo de unificação dos diferentes campos sociais, econômico e cultural (ou escolar), político, etc., o que aparece vinculado ao que chama de "constituição progressiva do monopólio estatal da violência física e *simbólica* legítima". Na prática, reflete-se sobre a capacidade do Estado de regular o funcionamento do diferentes campos, seja através de intervenções financeiras, seja através de jurídicas.

O autor destaca, deste modo, um dos aspectos que considero mais relevantes no processo de constituição e organização do carnaval contemporâneo que presenciamos em diversas cidades, especialmente do interior: a interferência decisiva do Governo, prioritariamente na esfera municipal, na estrutura de ocorrência da festa carnavalesca. Esta interferência das Prefeituras Municipais tem se dado, via de regra, de modo bastante incisivo,

[29] Ver HALL, Stuart. p. 69-80.

promovendo a formatação das atividades e inibindo o processo de auto-gestão das agremiações carnavalescas, atuando como um “financiador paternalista”.

Se por um lado a atuação das prefeituras tem colaborado e auxiliado a viabilizar a infra-estrutura necessária para a realização dos eventos mediante o suporte nas áreas de montagem e preparação do ambiente (sonorização, iluminação, arquibancadas, banheiros móveis, etc.), disponibilização de agentes de segurança, promoção da divulgação da festa e articulação desta como atração turística e demais aspectos vinculados à infra-estrutura básica para a realização do evento, por outro lado, o Poder Público Municipal direciona o evento para seus interesses (muitas vezes, interesses populistas) e dificulta (ou quase inibe) que a própria comunidade carnavalesca se organize e faça uma gestão articulada dos eventos carnavalescos.

Em suma, estes aspectos que acabo de mencionar podem ser presenciados de diferentes formas e com distintas intensidades pelo país. Tais atravessamentos não devem ser compreendidos como uma regra geral nem mesmo com um formato único, mas como indicadores que surgem de modo bastante presente no cenário do carnaval, interferindo nos modos de fazer e nas configurações (políticas, estéticas, sociais, etc.) mediante as quais os diferentes eventos carnavalescos se apresentam na contemporaneidade.

Todos estes motivos, aliados a outros que não tenho a pretensão de delimitar ou mesmo de abranger (no sentido de "dar conta"), haja vista a própria condição dinâmica de existência do ritual carnavalesco (já abordada no capítulo anterior), vão constituindo o perfil deste mosaico amplo do espectro carnavalesco nacional que se apresenta hoje. Contudo, entendo que existe uma noção muito peculiar que dicotomiza a compreensão sobre o carnaval e a relação dos indivíduos com esta festa, à qual une, alterna e mescla o particular com o universal.

Tanto cabe atestar a existência do carnaval em uma perspectiva macro, ao referir-se ao carnaval como um todo e os seus principais aspectos recorrentes especialmente quando se refere ao carnaval brasileiro, independente das suas variações regionais, portanto universal, global, quanto em uma perspectiva micro, que aponta para a existência do carnaval particular, o carnaval de cada um, de seu carnaval.

O primeiro pode ser identificado a partir de uma *ideia de carnaval*, de uma compreensão maior e mais abrangente, de um modo de entender o carnaval que está circunscrito no imaginário coletivo da sociedade; e o segundo passa necessariamente pelo modo com o qual cada sujeito imagina, compreende e vive no carnaval, através do qual se constitui mediante as experiências empíricas, as relações diretas com os espaços onde se

realizam as atividades carnavalescas e, paralelamente, na relação simbólica que é estabelecida individualmente e pela relação com a compreensão coletiva da sociedade a respeito do carnaval.

Este olhar apóia-se numa visão pragmatista sobre a cultura (GEERTZ, 1989) ao entender que particular e universal estão intimamente ligados e que, assim, o homem é entendido, ao mesmo tempo, como produto e produtor de sua cultura.

Existe outro aspecto que considero relevante dentro deste contexto em que se realiza o carnaval contemporâneo e que merece ser destacado. Adjetivações como "uma grande ópera a céu aberto", "o maior show da terra", "a maior festa profana do mundo" constituem-se em expressões recorrentes no país que vinculam o carnaval a um conceito que considero decisivo e necessário para entendermos melhor este modo de expressão da nossa cultura: o de "espetáculo".

Para subsidiar esta idéia de "espetáculo" à que se associa o carnaval, recorro à compreensão conceitual apresentada por Debord (1997) sobre a sociedade do espetáculo, na qual o autor explica que entender o espetáculo implica entender a produção espetacular como mercadoria. Neste sentido, o autor sintetiza: "o princípio do fetichismo da mercadoria se realiza completamente no espetáculo".

O carnaval espetáculo se construiu historicamente e está orientado por aspectos já citados aqui como a influência político-econômica exercida pelos agentes no contexto do carnaval e também pela interferência dos avanços tecnológicos. Absolutamente, não se pode adotar um discurso totalitário que tenha como pressuposto incluir todos os modos de existir do carnaval dentro de um mesmo campo, mas não há como negar que os discursos dominantes a respeito do carnaval que circulam nos principais meios de comunicação e povoam o imaginário coletivo bebem neste modo de concepção do carnaval que foi construído ao longo dos tempos.

A festa carnavalesca transformou-se, em muitos casos, em mercadoria, em produto passível de patrocínio privado, de subsídio governamental, em pauta da grande mídia, em vitrine para marcas e celebridades, em espaço de poder social e econômico, em espetáculo.

Debord (1997) relata que, com o advento da Revolução Industrial, a mercadoria surge como uma força responsável por ocupar a vida social, onde a economia política desponta como ciência dominante. Tal autor, neste mesmo movimento, ainda explica:

> O espetáculo é o momento em que a mercadoria *ocupou totalmente*[30] a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo. A produção econômica moderna espalha, extensa e intensivamente, sua ditadura. Nos lugares menos industrializados, seu reino já está presente em algumas mercadorias célebres e sob a forma de dominação imperialista pelas zonas que lideram o desenvolvimento da produtividade. Nessas zonas avançadas, o espaço social é invadido pela superposição contínua de camadas geológicas de mercadorias. Nesse ponto da "segunda revolução industrial", o consumo alienado torna-se para as massas um dever suplementar à produção alienada. *Todo o trabalho vendido* de uma sociedade se torna globalmente *a mercadoria total*, cujo ciclo deve prosseguir. Para conseguir isso, é preciso que essa mercadoria total retorne fragmentadamente ao indivíduo fragmentado, absolutamente separado das forças produtivas que operam como um conjunto. (DEBORD, 1997, p.30-31)

À guisa desta "ditadura do espetáculo", como refere o autor, têm-se configurado, além de um *modus operandi* próprio, um conjunto extremamente articulado de elementos que compõem uma estética bastante peculiar para o carnaval contemporâneo. A ditadura referida pode estar atrelada à idéia de tradição à que se vincula o carnaval, mas, sem dúvida, não há como estar desvinculada desta noção de mercadoria, de produto cultural que é constituído ao sabor dos agentes atuantes nesta sociedade do espetáculo.

Vale destacar que os carnavais cujos formatos têm maior repercussão de mídia constituem-se, a meu ver, em ambientes férteis para o exercício da chamada ditadura do espetáculo, pois são espaços onde os interesses políticos e econômicos podem ser presenciados de modo mais evidente. Assim, os desfiles de escolas de samba e mesmo os carnavais dos trios elétricos que são transmitidos pelos canais de televisão e de internet ganham destaque como territórios nos quais se circunscrevem lócus potenciais para o estabelecimento de padrões estéticos.

Como conseqüência deste processo, por exemplo, surgem padrões impositivos de uma série de elementos que compõem o cenário carnavalesco e dos quais destaco o corpo, em suas infinitas possibilidades de compreensão, uso e aparecimento. A ditadura do espetáculo tem imposto padrões de corpo (e todos os seus adornos, artefatos e adereços diversos) e de comportamento corporal que estão orientados pelos interesses mercadológicos indiscriminadamente, seja no âmbito do emagrecimento e das cirurgias plásticas, ou mesmo no que se refere às jóias, fantasias, adereços, estilistas, etc., que são usados para e durante as aparições e apresentações.

Considero que grande parte deste processo de constituição do carnaval como mercadoria espetacular está vinculado ao processo de desenvolvimento dos meios de

[30] Os grifos desta citação são do referido autor.

comunicação de massa no país e a influência que a televisão passou a exercer na sociedade brasileira, inclusive, criando modismos e padrões de comportamento.

De acordo com Souza (2004), foi na década de 60 que começaram as "transmissões pelas emissoras de televisão, feitas primeiramente pela TV Continental (que hoje não está mais no ar)". Esta autora relata também que "em meados da década de 70, aproximadamente 1975, a televisão a cores chega ao Brasil, e como conseqüência disso, uma revolução estética na transmissão dos desfiles das Escolas de Samba" se inicia no contexto dos desfiles de escolas de samba cariocas. (SOUZA, 2004, p. 13-14)

Por sua abrangência e caráter popular, o carnaval passou a ser um atrativo de interesse público indistinto que teve e tem na televisão uma grande vitrine e, também por isso, passou a ser encarado como um terreno fértil de propaganda, acarretando investimentos dirigidos de empresas privadas interessadas em solidificar suas marcas, associá-las a este ambiente festivo e abrangente das diferentes camadas sociais e, obviamente, obterem lucros de capital simbólico e de capital econômico.

Este modo de ser/fazer inerente ao desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro acabou se multiplicando e liderando um processo amplo de influências sobre escolas de sambas e outras entidades e agremiações carnavalescas de todo o país, conforme explica Cavalcanti (2001, p. 75): da década de 50 para cá, "o desfile das escolas de samba firmou-se como a principal festa do carnaval carioca, espalhando-se como modelo para os carnavais de diversas cidades brasileiras".

A importância do carnaval no contexto do nosso país assemelha-se da relevância obtida pelo futebol, sendo estas, duas das principais expressões que auxiliam na compreensão da própria sociedade brasileira, conforme aponta Da Matta (1997, p.30), ao traçar o paralelo:

> O carnaval está junto daquelas instituições perpétuas que nos permitem sentir (mais do que abstratamente conceber) nossa própria continuidade como grupo. Tal como ocorre com um jogo da seleção brasileira, em que *vemos, sentimos, gritamos e falamos com o Brasil*[31] no imenso ardil reificador que é o jogo de futebol. Mas, enquanto aqui só podemos atualizar algumas das nossas características, tudo dependendo de uma vitória (e do tamanho dessa vitória), no carnaval a festa tem a vantagem de ser apenas festa e ficar acima de quaisquer resultados. Assim, no futebol dramatizamos uma visão de nós mesmos por meio do confronto com os outros e pelos outros (os adversários), enquanto no carnaval falamos com nossa própria consciência na forma dos múltiplos grupos e planos que fazem parte do nosso universo e sistema.

[31] Grifos do próprio autor.

É necessário, neste ponto, refletir sobre os diversos modos de participação e apropriação do carnaval por parte dos desfilantes. Um dos aspectos que acena para uma posição diferente dos sujeitos em relação ao paralelo defendido por Da Matta no trecho anterior diz respeito à condição de competição que o contexto dos desfiles de rua na contemporaneidade, em diferentes lugares, evoca.

A competição promovida entre as entidades carnavalescas (blocos e escolas) durante os desfiles, se dá mediante uma rígida sistematização e organização, orientada por um esquemático rol de quesitos pré-estabelecidos que são julgados por uma comissão de jurados e regida por um regulamento que controla desde o tempo de apresentação até o modo de ocupação do espaço pré e pós-desfile, passando pela contagem exata do número de desfilantes e pelos modos de se portar corporalmente, estes associados às funções de cada participante no desfile, entre outros inúmeros fatores reguladores.

Este cenário preenchido por regras propicia àquela entidade que cumpre de modo mais exitoso os requisitos regulamentares do pleito, segundo os jurados, a condição de vitorioso, de campeão. Logicamente, este percurso não é tão simples assim, pois, para além do cumprimento dos quesitos e demais exigências da competição, está a compreensão subjetiva dos avaliadores em relação ao desempenho das entidades e todos os inúmeros atravessamentos contextuais que só se processam no momento e no local do desfile.

A busca pelo título do campeonato, pelo maior posto do concurso, pela glória e por todos os bônus oriundos do reconhecimento gerado por tal distinção, assim como no caso do futebol, são motivadoras do "espírito competitivo" que também se apresenta no cenário carnavalesco de determinados lugares do país, onde a vitória é, sem dúvida, um fator motivador e, por vezes, determinante da participação dos sujeitos no desfile.

Com a competição, surge, ainda, outro fator crescente no ambiente do carnaval que é a profissionalização de agentes que prestam serviços de diferentes naturezas para que o desfile ocorra da melhor forma possível (músicos na bateria e no conjunto instrumental e vocal, bailarinos na comissão de frente, nas alas e carros alegóricos coreografados, casais de mestre-sala e porta-bandeira, artesãos, marceneiros, eletricistas, alegoristas e aderecistas e muitos outros). O bom desempenho no desfile, que passa também pelo trabalho satisfatório desenvolvido por estes profissionais contratados, vislumbra, via de regra, a vitória no concurso do qual a entidade carnavalesca está participando.

Deste modo, cabe ampliar a análise de Da Matta ao apontar esta possibilidade emergente de relação com o evento carnavalesco. Diferente de dizer que "no carnaval a festa

tem a vantagem de ser *apenas festa*[32] e ficar acima de quaisquer resultados" (Da Matta, 1997, p. 30), prefiro compreender que, para além do entendimento de festa que é evocado pelo carnaval, existem sujeitos e contextos que também são movidos pelo teor de competição que está associado aos concursos de blocos carnavalescos e escolas de samba em determinadas cidades onde acontecem competições desta natureza.

O espaço de realização do desfile do ritual do carnaval é a rua e esta passa, durante sua realização, por uma ressignificação, já que, na relação de oposição à casa (estabelecida na rotina cotidiana), a rua abre mão de sua impessoalidade diária ("deixa de ser o local desumano das decisões impessoais") para tornar-se um lugar de encontro das pessoas, tal qual os salões acabam por constituir-se em "espaços igualadores de várias posições sociais" durante os bailes de carnaval, conforme nos esclarece Da Matta (1997).

Dentre as distintas formas de manifestação através das quais o carnaval se materializa no Brasil, procuraremos, neste estudo, focar apenas os desfiles de carnaval de rua, deixando de lado os bailes, trios, concursos e outras formas carnavalescas tradicionais, embora estas também são formas úteis para a compreensão do processo do carnaval como um todo[33]. Da Matta, com isso, propõe a distinção entre *carnaval de rua* e *carnaval fechado,* onde que explica:

> Uma das características do desfile carnavalesco é que ele faz parte do chamado "carnaval de rua", em oposição a um carnaval fechado, realizado em clubes, um carnaval realmente caseiro. (...) O "carnaval de rua" , em oposição ou contraste com um "carnaval de clube", perfaz a segmentação clássica, utilizada todas as vezes que falamos dessa festa. Na rua, o carnaval assume sobretudo a forma de um encontro aberto, dominado no Rio de Janeiro pelo desfile das escolas de samba; ao passo que, nos clubes, se trata de um ambiente mais bem marcado, pois o próprio espaço físico é privado. (...) Assim, no carnaval de rua, aberto, os desfiles de escolas de samba ou de blocos provocam um fechamento do espaço carnavalesco, já que aí temos associações de pessoas que se reúnem para promover um desfile. Quando passam, as ruas e avenidas demarcam um público que apenas vê e os desfilantes, que se mostram. (DA MATTA, 1997, p. 108-109)

Tal condição nos orienta, também, para o estudo contextual de ocorrência do desfile do ritual carnavalesco em que se apresenta como fator determinante o estudo das

---

[32] Grifo nosso.

[33] Durante todo o período de investigação do carnaval de Pelotas, iniciado com a pesquisa de Mestrado em 2008, estive em contato com os mais distintos eventos e atividades carnavalescas da cidade, tais como ensaios, desfiles, eventos nas quadras das escolas, blocos e bandas, escolha das cortes do carnaval (rainhas, rei momo, corte gay, etc.), bailes de clubes, concursos de fantasias, muambas carnavalescas, apresentações no centro da cidade, desfiles de blocos não-competitivos, entre outros. A participação nestas atividades auxiliaram-me em uma compreensão mais abrangente do carnaval pelotense como um todo, embora o foco da presente pesquisa fosse somente os desfiles competitivos de blocos burlescos e escolas de samba do grupo especial.

escolas de samba que organizam e participam dos desfiles, bem como, em alguns casos, também o fazem os blocos carnavalescos.

As escolas de samba são organizações privadas que reúnem pessoas de distintas procedências e situações sócio-econômicas, inclusive, provenientes das camadas mais baixas e marginalizadas da sociedade local que, normalmente, compõem um grupo permanente dentro da escola, segundo faz referência Da Matta (1997) ao exemplo do carnaval de escolas de samba no Rio de Janeiro.

Por blocos carnavalescos[34], segundo Barreto (2011), entendem-se os "grupos formados por fantasiados, mascarados ou uniformizados que realizavam passeios pelas ruas da cidades a pé, a cavalo ou em veículos, portando diversos instrumentos, acompanhados por "*zé-pereira*"[35] ou banda musical. Para este autor, os blocos são grupos também caracterizados pela despreocupação com o luxo nas fantasias e com o enredo e que possuam como forte traço a vertente da sátira e da comicidade, as quais são expressas através de suas fantasias, de sua atitudes, musicalidade e mesmo sua denominação. (BARRETO, 2011, p.87-88)

O desfile de carnaval, desta maneira, por seu caráter fundamentalmente diverso, acaba por agregar e fomentar uma inevitável relação entre múltiplas diversidades espelhadas pela sociedade, compondo de modo surpreendentemente harmônico o cenário dramático montado pela teatralização carnavalesca. Esta peculiaridade constitui o que Da Matta (1997) caracteriza como um *desfile polissêmico*[36], em que é possível presenciar "a diversidade na uniformidade, a homogeneidade na diferença, o pecado no ciclo temporal cósmico e religioso, a aristocracia de costume da pobreza real dos atores" para a conjunção de "vários sub-universos simbólicos da sociedade brasileira".

Retomando a condição espetacular associada ao carnaval, é possível refletir ainda sobre concepção de Debord (1997) de tempo inerente ao espetáculo. Já foi referido neste trabalho que o tempo do carnaval, por um lado, foi historicamente dimensionado a partir do calendário religioso, situando-se no período que antecede a quaresma católica, e, por outro, que o tempo carnavalesco representa um tempo especial, excepcional, ritual, um tempo extracotidiano, inverso ao tempo da rotina diária e da vida cotidiana.

A concepção de tempo espetacular, a qual pode ser concebida no mesmo movimento de entendimento do carnaval como espetáculo, surge como noção complementar

[34] A discussão sobre escolas de samba e blocos carnavalescos (burlescos) será retomada no capítulo de análise dos dados, referente ao contexto específico do carnaval pelotense contemporâneo.

[35] Expressão empregada pelo autor no sentido de "um conjunto de instrumentos de percussão". (BARRETO, 2011, p.87)

[36] Grifo nosso.

às duas abordagens apontadas acima. Debord propõe a compreensão do tempo espetacular segundo dois modos principais de existência: tempo-mercadoria e tempo pseudocíclico. De acordo com o referido autor:

> O tempo pseudocíclico é o do consumo da sobrevivência econômica moderna, a sobrevivência ampliada. [...] É um tempo que foi *transformado pela indústria*. O tempo que tem sua base na produção das mercadorias é ele próprio uma mercadoria consumível, que reúne tudo o que anteriormente se havia diferenciado, durante a fase de dissolução da velha sociedade unitária, como vida privada, vida econômica, vida política. Todo o tempo consumível da sociedade moderna vem a ser tratado como matéria-prima de novos produtos diversificados que se impõem no mercado como empregos socialmente organizados do tempo. [...] O tempo pseudocíclico consumível é o tempo espetacular, tanto como tempo de consumo das imagens, em sentido restrito, como imagem do consumo do tempo, em toda a sua extensão. [...] O tempo espetacular é o tempo da realidade que se transforma, vivido ilusoriamente. (DEBORD, 1997, p.104-107)

Apesar do tempo do carnaval estar vinculado historicamente ao tempo cronológico referendado no calendário cristão (conforme já foi mencionado anteriormente), não há como deixar de associar a noção de tempo carnavalesco na contemporaneidade a este conceito de tempo espetacular, ou tempo pseudocíclico, apresentados por Debord (1997), em sua condição extracotidiana.

Os interesses econômicos têm dirigido a organização do tempo de ocorrência do carnaval, seja estipulando o horário de realização, seja vinculando o tempo do desfile ao tempo disponível para a transmissão da televisão ou, ainda, na reconfiguração da própria data de realização do carnaval, com exemplos marcantes presenciados, por exemplo, em algumas cidades do Rio Grande do Sul.

Ao encerrar o presente capítulo, cabe destacar que o carnaval brasileiro contemporâneo, enquanto fruto de um processo histórico-cultural diverso, heterogêneo e multiarticulado, se constituiu em um acontecimento de grande relevância no contexto social brasileiro e figura, pelo menos, como um dos três principais eventos nacionais da atualidade.

O carnaval, assim, passou de um encontro festivo entre famílias e amigos para compor um cenário espetacular extremamente complexo, que envolve interesses milionários, exposição de imagens que circulam o planeta, um produto artístico interdisciplinar muito atraente e um ambiente sócio-político-relacional de proporções e características quase incomparáveis.

A seguir, apresentarei o capítulo que versa sobre a corporeidade e seus desdobramentos/atravessamentos na sociedade. Em se tratando do corpo como foco de linguagem central da análise no presente estudo, levantarei, no referido capítulo, aspectos

referentes à condição do corpo como elemento cultural e simbólico na sociedade e, de modo mais direcionado, sobre a linguagem do corpo no carnaval.

3.4 CORPOREIDADE E SOCIEDADE: O CORPO COMO SÍMBOLO DO CARNAVAL BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

O corpo tem sido pauta cada vez mais presente nas discussões do cenário contemporâneo, movimento este fruto, entre outras coisas, dos novos e constantes processos de ressignificação das relações sociais, das mediações tecnológicas, da prospecção cíclica de retorno e substituição de paradigmas, da volatilidade das noções de tempo e espaço, e mesmo da saturação do ideal unitário da modernidade[37] que aponta para uma heterogeneidade latente que se instaura de modo avassalador no ambiente pós-moderno.

Conforme já abordado neste trabalho, o estudo direcionado dos rituais (neste particular, o carnaval de rua) encontra-se subsidiado em uma compreensão destes enquanto fenômenos em constante movimento, integrados à condição dinâmica do mundo, que têm, nas diferentes matizes de sua linguagem, um repertório simbólico de comunicabilidade imensamente rico e, da mesma forma, em contínuo processo de fazer-se.

Assim sendo, o comportamento do corpo, segundo sua potência permanente e inefável de produto e produtor de linguagem(s), se configura como elemento fundamental dentro dos processos rituais e assegura para si um status de relevância peculiar que merece ser destacado no ambiente de estudo que elegi para a presente investigação.

Tal qual foi levantado no trabalho de conclusão do Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem, reitero e aprofundo a defesa da ideia de "corpo como símbolo do e no carnaval" (JESUS, 2009, p.100), mediante suas diferentes formas de apresentação, tratamento, divulgação, exposição, apreciação e uso.

Deste modo, pretendo retomar alguns aspectos desta discussão, ampliando e aprofundando sua abordagem, bem como investindo neste movimento de reflexão e discussão teórica que se propõe a abordar questões pertinentes aos desdobramentos do comportamento[38] do corpo na nossa sociedade e, em seguida, analisar o corpo no contexto do carnaval brasileiro da contemporaneidade.

---

[37] MAFFESOLI, Michel. **Saturação**. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2010.

[38] A noção de comportamento será utilizada no presente capítulo, e ao longo do trabalho, com o sentido de "conduta", "ação", "atuação", "apresentação" e não a partir de sua abordagem enquanto conceito proveniente de áreas da saúde ou das ciências sociais ou mesmo como um processo de ordem psicológica, sócio-antropológica ou bio-fisiológica.

3.4.1 Corpo: contexto, linguagem e uso

Ao longo dos últimos séculos, o pensamento dualista de René Descartes, influenciador de diversas correntes de pensamento, especialmente associadas ao academicismo e racionalismo ocidental, projetou um sentido inusitado de compreender o sujeito que, de certo modo, evocava a impressão do mesmo estar dentro e fora de si próprio, simultaneamente.

Segundo lembram Katz & Greiner (2002), Descartes intentava êxito em um caminho que fugisse da lógica aristotélica e da teologia católica que predominavam à sua época e dedicou praticamente sete anos estudando o corpo, fundando-se em conhecimentos oriundos das ciências naturais para propor uma concepção de cognição completamente auto-referencial, dependente apenas dela mesma:

> Por reduzir a verdade ao que pudesse ser apreendido pela mente de forma clara e distinta, [Descartes] fez da matemática a linguagem da verdade no mundo, pois seus objetos resultam de regras claras e distintas, e que, portanto, não precisam se apoiar no mundo empírico para retirarem de lá a explicação de sua existência. Assim, seu *cogito, ergo sum* colaborou para consolidar a compreensão, que ainda guia a muitos, de que existe uma essência humana e ela se localiza numa mente (ou alma, ou espírito) separada do corpo. (KATZ & GREINER, 2002, p.79)

Os desdobramentos da empreitada conceitual deste filósofo francês ganharam proporções cujas dimensões não se podem mensurar com exatidão. O que cabe destacar aqui é, pois, que este modelo idealizado de "mente" gerou uma descrição mais específica do funcionamento do organismo e "o corpo passou a ser entendido como aquilo que tem extensão temporal e espacial", assumindo qualidades de objeto. (*idem*, p.79-80)

Por muito tempo, este paradigma cartesiano da dicotomia mente-corpo se constituiu num dos principais referenciais orientadores das discussões e concepções sobre a condição corpórea do sujeito. De outra sorte, apesar de não estarmos livres dos resquícios do pensamento de Descartes (que bate à porta todos os dias, como no subjugamento das atividades ditas corporais em relação às entendidas como racionais), os parâmetros para a discussão sobre o corpo avançaram e novos horizontes têm sido delineados.

Percebendo esta condição ampla da linguagem, mencionada acima, Rodrigues (1975, p. 46) traz que o corpo pode ser entendido sociologicamente se for percebido como um ente expressivo dentro de um determinado contexto sócio-comunicativo: "tudo o que for

expressivo no corpo, tudo o que comunicar alguma coisa aos homens, tudo o que depender das codificações particulares de um grupo social, é objeto de estudo sociológico".

A noção de ente expressivo não resulta, pois, na possibilidade de perceber o corpo como linguagem dada, como objeto de comunicabilidade pré-determinada ou mesmo como uma "linguagem por si só". O que se instaura a partir do corpo é sua potência de linguagem, de comunicação, que vem a se efetivar, concretamente, mediante as infinitas variantes resultantes dos usos que dele forem feitos em cada contexto (tempo/espaço) específico.

O corpo, nesta perspectiva, deve ser considerado como um instrumento de linguagem cuja ocorrência é primordialmente contextual, uma vez que a construção do conhecimento se dá pelas experiências singulares dos sujeitos e estas estão ligadas diretamente à ideia de sujeito-corpo. Se a base da comunicação é o uso, como explica Peirce (1977), a linguagem empreendida pelo corpo deve ter sempre como referência as aplicações simbólico-contextuais aos quais ele (corpo) está vinculado.

Mauss, numa referência à condição de uso do corpo mediante as necessidades demandadas pelo ambiente, sintetiza: "creio que a educação fundamental das técnicas [...] consiste em fazer adaptar o corpo a seu uso." (MAUSS, 2003, p. 420-421)

Deste modo, podemos entender que linguagem, corpo e uso são noções que se aproximam de forma íntima uma vez que, para Rodrigues (1975), o corpo é um complexo de informações que estão altamente codificadas e que variam de sociedade para sociedade, às quais lhe fazem constituir-se numa linguagem "tão coletiva como qualquer outra".

A interação sujeito-sociedade, desta forma, acaba por encaminhar a determinação de comportamentos normativos em relação ao corpo, que podem ser percebidos numa intersecção entre as características biológicas e culturais, como aponta o trecho a seguir:

> A cultura dita normas em relação ao corpo; normas a que o indivíduo tenderá, à custa de castigos e recompensas, a se conformar, até o ponto de estes padrões de comportamento se lhe apresentarem como tão naturais quanto o desenvolvimento dos seres vivos, a sucessão das estações ou o movimento do nascer e do pôr-do-sol. Entretanto, mesmo assumindo para nós este caráter "natural" e "universal", a mais simples observação em torno de nós poderá demonstrar que o corpo humano como sistema biológico é afetado pela religião, pela ocupação, pelo grupo familiar, pela classe e outros intervenientes sociais e culturais. (...) Reconhecemos no nosso corpo e no das pessoas que conosco se relacionam um dos diversos indicadores da nossa posição social e o manipulamos cuidadosamente em função desse atributo. Vemos, no nosso próprio dia-a-dia, o corpo se tornando cada vez mais carregado de conotações: liberado física e sexualmente na publicidade, na moda, nos filmes e romances; cultivado higiênica, dietética e terapeuticamente; objeto de obsessão de juventude, elegância e cuidados. (...) Ao corpo se aplicam, portanto, crenças e sentimentos que estão na base da nossa vida social e que, ao mesmo tempo, não estão subordinados diretamente ao corpo. (RODRIGUES, 1975, p. 45-46)

Dentro desta perspectiva de interação sociológica, o autor destaca que o corpo sofre interferência de características determinadas e preconizadas pela sociedade ao longo de todo o processo educativo dos sujeitos. Para ele, "uma sociedade não pode sobreviver sem fixar no físico de suas crianças algumas similitudes essenciais que as identifiquem e possibilitem a comunicação entre elas", de modo a concatenar, com isso, ideais intelectuais, afetivos, morais e físicos decididos amplamente pelo aglomerado social ou por cada grupo social específico em que vivem os sujeitos. (RODRIGUES, 1975, p. 45)

Mauss (2003) também infere sobre a importância da educação no processo de orientação das ações do corpo na sociedade e explica que as atitudes corporais, assim como as habilidades manuais, só se aprendem lentamente. Ao considerar que cada sociedade tem seus hábitos corporais próprios, ele explica:

> A criança, como o adulto, imita atos bem sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela. O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série de movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros. (...) É precisamente nessa noção de prestígio da pessoa que faz o ato ordenado, autorizado, provado, em relação ao indivíduo imitador, que se verifica todo o elemento social. (...) Em suma, talvez não exista "maneira natural" no adulto. (MAUSS, 2003, p. 405)

Esta visão de imposição que o mundo social empreende diante do comportamento corporal dos sujeitos remete, quase que intuitivamente, ao pensamento de Michel Foucault. O autor, que considera o corpo como o lugar onde os discursos se inscrevem e, ainda, como o ambiente primordial das relações produtivas de poder, é enfático ao dimensionar que o corpo dos sujeitos é controlado e construído a partir das instituições sociais dominantes, consideradas por ele como núcleos fundamentais para o entendimento das próprias configurações do corpo.

Foucault (1987, p.130-141) expande a ideia de poder disciplinar sobre o corpo problematizando alguns aspectos que ele considera orientadores das diretrizes que impõem ao sujeito modos determinados de comportamento corporal. Neste sentido, o autor esclarece algumas estratégias adotadas pelas instituições sociais (escola, exército, penitenciária, hospital etc.) para demarcar a disciplina sobre os corpos (transformando-os em *corpos dóceis*[39]), das quais destaco dois grandes grupos por ele apresentados:

[39] FOUCAULT, 1987. Vigiar e Punir.

a) "a arte das distribuições": o primeiro indicador de disciplina se circunscreve a partir da distribuição dos indivíduos no espaço, o que se processa a partir da utilização de diferentes técnicas como o fechamento dos sujeitos em um espaço determinado (cerca); o uso do princípio da localização imediata ou "quadriculamento", onde cada um deve ocupar o seu lugar e, em cada lugar, deve haver um indivíduo; o estabelecimento de localizações funcionais, nas quais a arquitetura do ambiente aparece dirigida às funções que cada um deve desempenhar no respectivo local, ou seja, naquele lugar deve haver uma pessoa cumprindo tal função e agindo, portanto, corporalmente daquela determinada forma; e, ainda, a ordenação espacial mediada pelo lugar que cada um ocupa e pela distância que separa um sujeito do outro, o que remete ao conceito clássico das fileiras e demais alinhamentos obrigatórios nos quais cada indivíduo se localiza por meio de sua idade, seu desempenho, seu comportamento, obedecendo ordens hierárquicas devidamente regulamentadas pela instituição.

b) "o controle da atividade": outro aspecto está focado diretamente em estratégias de controle como aquele sobre o horário da atividade, regendo a configuração de rotinas temporais e comportamentais pré-estabelecidas e dividindo o tempo de modo a utilizá-lo como um regulador global das ações dos sujeitos; também tal controle é orientado pela elaboração temporal do ato, onde o conjunto de gestos e ações a serem desempenhados seguem um conjunto de obrigações impostas, as quais cumprem um alto grau de precisão na decomposição de sua realização (elaboração passo-a-passo do que e como deve ser feito); ainda há a relação entre eficácia e rapidez do gesto executado, onde o controle disciplinar não consiste simplesmente em ensinar ou impor uma série de gestos definidos, mas na observância da busca pela melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo; vale destacar também a articulação corpo-objeto, na qual a disciplina age definindo cada uma das relações que o corpo deve manter com o objeto que manipula; e, por fim, a estratégia de utilização exaustiva, onde o tempo é considerado sagrado e não pode ser desperdiçado, fazendo com que o corpo se transforme em um corpo do exercício [...], um corpo manipulado pela autoridade mais que atravessado pelos espíritos animais, um corpo do treinamento útil e não da mecânica tradicional, do qual se requer que seja dócil até em suas mínimas operações.

Paralelamente a Foucault, Mauss (2003) considera que, em todo coletivo de vida em grupo, existe uma espécie de educação dos movimentos "em fileira cerrada", de modo que, em todas as sociedades, "todos sabem e devem saber e aprender o que devem fazer em todas as condições". Efetiva-se, então, um movimento impositivo duplo, onde, em primeiro lugar, o coletivo impõe-se diante do individual, formatando-o; e, em segundo lugar, o padrão de comportamento corporal impõe-se de dentro para fora, em relação ao sujeito.

O dimensionamento da corporeidade proposto por Foucault, que sublinha a ingerência das principais instituições sociais contemporâneas do mundo ocidental sobre o comportamento corporal dos sujeitos, também se apresenta orientado por um dos indicadores que tenho destacado ao longo deste trabalho, o fator temporal.

Assim como levantado em capítulos anteriores, tomar o rito carnavalesco como objeto de estudo significa, entre outras questões, compreender que a noção de tempo não deve ser apreendida linearmente. O tempo regular, da vida cotidiana, da rotina e dos afazeres comuns ao conglomerado social é ressignificado, redimensionado, reorganizado e modificado estruturalmente no período do carnaval, quando assume sua condição de tempo excepcional, extraordinário, móvel e, como bem aponta Debord (1997), tempo espetacular.

O controle do tempo, apontado por Foucault, que aparece como estratégia de controle das ações do indivíduo, vincula-se ao tempo ordinário, cotidiano, servindo como suporte para demarcar e ratificar a posição de poder institucional empreendido neste movimento de opressão do coletivo sobre o individual. Deste modo, é inevitável destacar que esta articulação do tempo (segmentado, formatado, engessado, limitado e cronometricamente detalhado) age de modo decisivo na configuração dos comportamentos corporais instaurados e tidos como padrão nas sociedades.

O tempo, nesta concepção foucaultiana, controla o corpo, demarca-o, impregna-o de características formais a serviço das instituições sociais, que são, via de regra, as responsáveis pelo controle do próprio tempo. Ao controlar o tempo social, tais segmentos controlam os corpos dos sujeitos, docilizando-os (segundo pontua o mesmo autor) e submetendo-os a seu serviço.

O carnaval, neste ínterim, ao surgir como uma tentativa de escapar do tempo cotidiano, regular e controlado, proporciona, por consequência, também o escape das regulamentações que se vêem atreladas a esta concepção de tempo. O corpo do tempo carnavalesco não é, pois, o corpo do tempo regular, dada sua excepcionalidade, que faz com que o comportamento corporal possa se deslocar da gramática rígida de ações corporais que nos é imposta de cima para baixo pelo coletivo social. Ao tempo extraordinário do carnaval é

permitida a configuração de uma versão de corpo para fora da versão ordinária, uma extraversão, que abre espaço para outras possibilidades de apresentação e comportamento gestual do corpo naquele dado contexto (espaço/tempo).

Para Rodrigues (1975, p. 62), existe uma relação direta do corpo com o contexto, uma vez que se encontram impregnados no corpo os valores que lhe são socialmente atribuídos e que servem, assim, para refletir a própria sociedade em que este sujeito-corpo está inserido. Segundo ele:

> O corpo porta em si a marca da vida social, expressa a preocupação de toda sociedade em fazer imprimir nele, fisicamente, determinadas transformações que escolhe de um repertório cujos limites virtuais não se podem definir. Se considerarmos todas as modelações que sofre, constataremos que o corpo é pouco mais que uma massa de modelagem à qual a sociedade imprime formas segundo suas próprias disposições: formas nas quais a sociedade projeta a fisionomia do seu próprio espírito.

Com isso, acentua-se a possibilidade para pensar o sujeito, social e historicamente constituído, também corporalmente, em constante transformação, assim como a própria sociedade ou grupo social a que este se vincula.

Em sentido complementar a este emaranhado de atravessamentos sociais que deflagram a decisiva ingerência da sociedade sobre o corpo, está a dimensão do ordenamento biológico, que se articula fortemente com o social, para o engendramento do comportamento dos indivíduos.

Rodrigues acredita que existem determinados comportamentos humanos que não dependem de nossa formação específica e que estarão presentes em todos os sujeitos, como resultado de motivações orgânicas que orientam os indivíduos a determinados tipos de atitude comportamental.

O pensamento dos dois autores, Mauss e Rodrigues, importantes referências no campo de discussão sobre as questões do corpo, entra em sintonia em um aspecto importante nesta relação entre o biológico e o social, conforme vemos a seguir. Para Rodrigues (1975, p.45):

> A cada uma dessas motivações biológicas a cultura atribui uma significação especial em função da qual assumirá determinadas atitudes e desprezará outras. Além disso, cada cultura, à sua maneira, inibe ou exalta esses impulsos, selecionando, dentre todos, quais serão os inibidos, quais serão os exaltados e quais serão os considerados sem importância e, portanto, tenderão a permanecer desconhecidos.

Por sua vez, Mauss (2003, p. 421) complementa:

> Creio que essa noção de educação das raças que se selecionam em vista de um rendimento determinado é um dos momentos fundamentais da própria história: educação da visão, educação da marcha – subir, descer, correr. (...) E este é, antes de tudo, um mecanismo de retardamento, de inibição de movimentos desordenados; esse retardamento permite, a seguir, uma resposta coordenada de movimentos coordenados, que partem então na direção do alvo escolhido. Essa resistência à perturbação invasora é fundamental na vida social e mental. Ela separa entre si, ela classifica mesmo as sociedades ditas primitivas: conforme as reações são mais ou menos brutais, irrefletidas, inconscientes, ou, ao contrário, isoladas, precisas, comandadas por uma consciência clara.

Na tentativa de ampliar a análise sobre o corpo, Mauss (2003, p. 409-411)[40] propõe uma interessante classificação das técnicas do corpo a partir de quatro princípios básicos que levam em consideração, especialmente, as diferenças dos sujeitos em relação ao sexo, à idade, ao rendimento e à sua forma de transmissão. Resumidamente, a classificação empreendida pelo autor propõe o seguinte:

> a) divisão das técnicas do corpo entre os sexos: diferença de atitudes dos corpos em movimento em relação a objetos em movimento nos dois sexos; há uma sociedade dos homens e uma sociedade das mulheres;
> b) variação das técnicas do corpo com as idades: há coisas que acreditamos serem da ordem da hereditariedade e que são, na verdade, de ordem fisiológica, de ordem psicológica e de ordem social;
> c) classificação das técnicas do corpo em relação ao rendimento: as técnicas do corpo podem ser classificadas em função dos resultados de um adestramento; o adestramento, como a montagem de uma máquina, é a busca, a aquisição de um rendimento; a noção de destreza como "*habilis*" serve para designar que as pessoas que têm o senso da adaptação de seus movimentos bem coordenados a objetivos, que têm hábitos, que 'sabem como fazer';
> d) transmissão da forma das técnicas: o ensino das técnicas é essencial e pode ser classificado em relação à natureza dessa educação e desse adestramento; eis o novo campo de estudos: a educação física de todas as idades e dos dois sexos.

[40] Marcel Mauss propõe uma importante classificação das técnicas de corpo em sua obra "Sociologia e Antroplogia" que nos auxilia a refletir sobre a questão da educação dos movimentos na sociedade. Todavia, o presente trabalho não tem o intuito de aplicar esta classificação como recurso metodológico. Para mais detalhes da classificação das técnicas corporais sugerida pelo autor, consultar em: MAUSS, Marcel. Noção de Técnica do Corpo *in* Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Segundo Mauss, estes princípios serviriam para nortear os diferentes tipos de técnicas que estariam atreladas ao homem ao longo de sua vida e que poderiam ser divididas em categorias distintas, de acordo com a idade dos sujeitos. Além dos tipos de técnicas citados pelo autor, estão as do nascimento e da obstetrícia, as da infância, as da adolescência e as da vida adulta, estas últimas, segmentadas em técnicas do sono, vigília, técnicas da atividade e do movimento (onde inclui a dança), técnicas dos cuidados do corpo e técnicas do consumo.

Este importante rol classificatório de técnicas corporais mapeia de modo bastante abrangente uma vastidão de aspectos associados às técnicas corporais que desenvolvemos nos diferentes âmbitos da vida social. Todavia, não podemos deixar de levar em consideração que, conforme já atestado neste trabalho, a condição dinâmica de construção do conhecimento é um fator que impede a estaticidade e o engessamento absoluto dos comportamentos corporais.

Assim, a própria condição de "(com)portar-se corporalmente", dada sua pertinência e ocorrência fundamentalmente contextuais, aponta para a possibilidade de configuração de novos modos de comportamento corporal e, com isso, com o estabelecimento de novas possibilidades de técnicas corporais.

Exemplo de tal inferência encontra-se, pois, no advento constante de inovações tecnológicas, que são desenvolvidas permanentemente em diversos lugares do mundo, e que atuam firmemente na quebra e estabelecimento de novos paradigmas no cotidiano social. A incursão de artefatos tecnológicos como o automóvel, o chuveiro elétrico, o controle remoto, o telefone celular e mesmo a faca de cozinha transformaram o desempenho de técnicas corporais que habitam nosso dia-a-dia, fazendo com que modificássemos os modos de uso do corpo, num processo de adaptação técnica contextual a partir destes recursos que foram participando, de modo cada vez mais presente, da rotina de nossas atividades.

Além disso, e por estarmos tratando nesta pesquisa somente da temática carnavalesca, não se pode deixar de destacar que a arte é ambiente fértil para tais processos de ressignificação. O contexto da criação artística, que se instaura particularmente no contexto das artes populares do carnaval, é terreno fértil para a expressividade dos sujeitos, a projeção de novas ideias e mesmo para a criação de novos modos comportamentais corporais.

Novas coreografias, apresentações e performances, novos recursos tecnológicos e novos artefatos e acessórios, assim como outros inúmeros fatores que interferem na ocorrência e realização do desfile carnavalesco (como o espaço físico, por exemplo) influenciam na atuação do corpo no referido contexto. Estes atravessamentos ambientais

podem, num determinado prazo, atuar de modo bastante decisivo para o surgimento e configuração de novas técnicas corporais.

Rodrigues (1975, p. 132) aponta também que a condição polissêmica dos símbolos corporais apresenta uma grande dificuldade para a delimitação do campo em qualquer análise simbólica que se pretenda, uma vez que "é impossível levantar um léxico variável pelas etimologias, empregos e contextos particulares". Por sua vez, "da mesma forma que existem situações codificadas, existem códigos situacionais, isto é, códigos alternativos, paralelos, que o indivíduo elege de acordo com as situações particulares em que se encontra". Outro aspecto importante levantado por este autor diz respeito à linguagem do corpo em sua projeção de relação com a sociedade e os inúmeros códigos que constantemente são postos em articulação:

> Antes de tudo, as categorizações do corpo são categorizações sociais. A linguagem que apreende o corpo é uma instituição social: uma linguagem que volta as suas fontes para apreender a própria sociedade. A sociedade codifica o corpo e as codificações do corpo codificam a sociedade. As relações da sociedade com o corpo são relações da sociedade com ela mesma; são codificações lógicas tanto quanto morais. (RODRIGUES, 1975, p.137)

Assim, o corpo materializa-se, sob certa medida, como espelho da própria sociedade, tanto na continuidade quanto na descontinuidade, fazendo uma asserção dos princípios e valores coletivamente instituídos pelas esferas sociais, assim como alimentando a criação de novos paradigmas e, com isso, decretando a importância ímpar que o corpo assume para o entendimento das diferentes sociedades.

O corpo e o meio aonde ele se encontra podem ser considerados co-dependentes, segundo apontam Katz & Greiner (2002, p.89-90). Para as autoras, o corpo deve ser entendido com um "contínuo entre o mental, o neuronal, o carnal e o ambiental", o que levaria, inclusive, à ressignificação da concepção espacial do dentro/fora.

> Se o sopro em torno também compõe a coisa, a cultura [...] encarna no corpo. O que está fora adentra e as noções de dentro e fora deixam de designar espaços não conectos para identificar situações geográficas propícias ao intercâmbio de informação. As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças. (KATZ & GREINER, 2002, p. 90)

Deste modo, tais concepções nos levam a crer que, na tentativa de entender determinado grupo, determinado país, determinada estrutura social, determinada cultura,

podemos nos debruçar sobre uma análise dos corpos, das linguagens e comportamentos corporais adotados pelo grupo mediante as diferentes situações, eventos e momentos da vida social que compreendem o universo em questão. Corpo e contexto, antes de existirem de determinado modo, estão, em constante movimento, retroalimentando-se.

3.4.2 Movimento e gesto: aspectos técnicos do corpo no carnaval

Acreditando que as práticas corporais são "comportamentos rituais sustentados por crenças míticas", Rodrigues (1975) expõe que os mitos e os ritos podem ser vistos como práticas que acabam portando teorias sobre o mundo e a sociedade, de modo disfarçado, porque não temos consciência de estarmos entrando em "contato com a totalidade condensada da estrutura social", quando a eles estamos submetidos.

De acordo com este autor, "os signos corporais são significados de elaboração secundária, com nova ordenação, com novos propósitos" e que "são essas práticas, ritos que traduzem, para a linguagem do corpo, toda uma linguagem do comportamento social; ritos que imprimem no homem uma espécie de consciência visceral do mundo, altamente codificada, estruturada, rigorosa e socializada". (RODRIGUES, 1975, p. 135)

Diante disso, Le Breton (2012, p.7-8) explica que, ao analisarmos o corpo, estamos analisando o sujeito e, assim, compreendendo-o, pois a existência do homem no mundo é prioritariamente e absolutamente corporal. A respeito desta proposição, o autor faz a seguinte afirmação:

> Sem o corpo, que lhe dá um rosto, o homem não existiria. Viver consiste em reduzir continuamente o mundo ao seu corpo, a partir do simbólico que ele encarna. A existência do homem é corporal. E o tratamento social e cultural de que o corpo é objeto, as imagens que lhe expõem a espessura escondida, os valores que o distinguem, falam-nos também da pessoa e das variações que sua definição e seus modos de existência conhecem, de uma estrutura social a outra. Porquanto está no cerne da ação individual e coletiva, no cerne do simbolismo social, o corpo é um objeto de análise de grande alcance para uma melhor apreensão do presente.

Neste movimento analítico da corporeidade, Rodrigues (1975) defende que, para entendermos sociologicamente o corpo, é necessário aplicar uma distinção entre os aspectos expressivos e instrumentais do comportamento humano. Entende-se, segundo ele, por atividade expressiva aquela que está comprometida com o modo de dizer ou expressar alguma

coisa, uma idéia ou estado espiritual, ou seja, uma atividade simbólica à qual convém perguntar o que está sendo dito ou o que significa; e, por atividade instrumental, àquela que nos interessa saber a utilidade, a que fim visa, à qual finalidade se presta.

Apresenta-se, neste sentido, um dos aspectos mais relevantes do comportamento corporal durante o rito carnavalesco, que é a dança. A compreensão sobre as danças do carnaval passa, então, necessariamente pela relação existente entre o movimento e o gesto, o que aponta novamente para a exaltação da condição expressiva inerente ao corpo.

Dantas (1999) lembra que uma das peculiaridades relativas ao gesto em dança está no fato de que os movimentos, ao serem transformados em gestos de dança, assumem características extraordinárias, uma vez que os aspectos temporais, espaciais, rítmicos e dinâmicos, assim como o próprio modo de movimentação corporal, acabam se tornando diferentes.

Pode-se dizer que no contexto do carnaval ocorre algo semelhante. O comportamento corporal (as danças do carnaval) configura-se de tal forma que decreta a condição de fora da ordem, fora do tempo regular, fora do cotidiano, constituindo uma carga simbólica expressiva ao corpo que se ajusta àquele contexto particular de sua ocorrência. O corpo deflagra a excepcionalidade do carnaval por meio da expressividade do gesto realizado no desfile carnavalesco.

Movimentações corporais que são feitas cotidianamente adquirem uma projeção diferente e constroem novos significados naquele ambiente em comparação ao cenário habitual de sua ocorrência. Dantas (1999, p.16) exemplifica tal possibilidade, reforçando a condição expressiva do gesto:

> Tomando como exemplo uma simples caminhada: ao ser incorporada a uma dança, assume particularidades desta, transforma-se a serviço da coreografia e a maneira como os passos são executados torna-se por si só importante. A caminhada já não é só uma maneira de fazer com o que o sujeito se desloque de uma posição a outra, os movimentos do caminhar adquirem valor em si mesmos. [...] Os gestos podem constituir-se em sinais ou sintomas de desejos, intenções, expectativas, exigências e sentimentos.

A dança, a partir de tal abordagem, passa a ser entendida como um jogo de forças fundado na ilusão de poder corporal, físico, espacial e temporal, ou seja, a dança enquanto resultado da transformação dos movimentos em gestos virtuais (LANGER, 1980). O gesto virtual, segundo Dantas (1999), "não é a expressão direta de emoções, pensamentos e sensações", mas "ele cria a ilusão de que o gesto executado é a expressão direta de algo". Portanto, é possível considerar que determinados movimentos realizados durante o desfile de

carnaval, ao assumirem a condição expressiva de gestos virtuais, não retratam literalmente determinada emoção ou sensação, mas constroem um imaginário simbólico responsável por criar a ilusão de que estão retratando tal emoção ou sensação.

Contudo, a participação nos diferentes eventos associados ao rito carnavalesco não pode, acredito, ser circunscrita toda ela dentro deste parâmetro, pois a diversidade de comportamentos corporais atrelados ao desfile carnavalesco é imensa e não obedeceria na íntegra tal regra. Um aspecto importante a ser considerado nesta análise refere-se às diferentes formas de participação do sujeito no carnaval, seja ele atuando como folião, como público, como dirigente, como destaque, como integrante de ala ou mesmo como representante de um quesito, o que sugere também modos diferentes de comportamento corporal.

O que vale destacar, a meu ver, é que as movimentações corporais realizadas durante o carnaval, nas suas inúmeras vertentes e matizes, carregam consigo cargas simbólico-expressivas distintas daquelas realizadas fora do período carnavalesco. Os indivíduos adaptam a movimentação de seus corpos àquele contexto, de acordo com o papel ou função que estão incumbidos ali de realizar, compondo uma gramática gestual vinculada a este particular.

No caminho destas reflexões, Rodrigues (1975) explica que os conceitos são socialmente aprendidos e que variam de grupo para grupo, ou, de sociedade para sociedade, tendo no corpo o instrumento primordial de materialização destes conceitos e valores sociais. Segundo ele:

> Os conceitos de "decente" e "indecente", é claro, são socialmente aprendidos – e não há cultura que não tenha o seu conceito de decência. Todavia, não é verdadeiro que esteja sempre associado primordialmente com a indumentária e com a cobertura dos órgãos sexuais. Sabemos que existem inúmeros povos que sustentam a nudez absoluta ou quase absoluta. Também não se dirige universalmente para as funções excretórias, já que muitas sociedades as vêem como ingênuos e pouco especiais. O pudor, para os muçulmanos, como sabemos, está no rosto, não existindo em relação às pernas e às coxas, o que permite com que as mulheres levantem as saias, sem qualquer pejo, para se coçarem nas vias públicas; para as chinesas, o pudor está mais nos pés, que são cuidadosamente ocultos, enquanto os japoneses não têm tabus contra a nudez, não havendo separação de sexos no banho; algumas seitas hindus recusam exibir, descobertas, as cabeças; em muitas regiões do Brasil, mulher casada de cabelos soltos seria considerado "sem vergonhice". (RODRIGUES, 1975, p. 74-75)

No contexto do carnaval, estes conceitos de "decente" e "indecente" são ressignificados, pois as regras sociais de uso e exposição do corpo que prevalecem no cotidiano da vida diária não são mais as dominantes e um novo reordenamento de tais conceitos é promulgado.

Da Matta (*apud* Rodrigues, 1975), chama-nos a atenção para o fato de que no carnaval brasileiro há uma "suspensão de normas que comandam as relações entre os sexos" e que "as mulheres podem ser abraçadas e apalpadas, na medida em que o recato que comanda as relações entre os sexos, especialmente em público, é suspenso".

Sobre os objetos, relações e ideologias dramatizadas pelo carnaval, Da Matta (1997) diz que há uma forte tendência à exibição em oposição à modéstia e ao recato, onde o corpo tem papel de destaque, evidenciando sua condição como um componente central dentro do contexto ritual do carnaval.

Ainda sobre tal aspecto, este autor explica que o carnaval, enquanto manifestação coletiva que é, concentra sua exibição no exagero, e, do mesmo modo que se expõe, se mostra, ele (corpo) não se contenta em ser mostrado parado, estático, congelado, como as esculturas do "nu artístico" (em que a nudez é ritualizada, congelada e tornada digna e moralmente viável), mas, por outro lado, faz questão de colocar-se num contexto expressivo de movimentação.

Da Matta sublinha que o corpo não só se desnuda, mas se movimenta, revelando todas as suas potencialidades reprodutivas. Complementando a ideia, o autor explica:

> O corpo exibido no carnaval, então, mesmo quando visto sozinho, exige seu complemento masculino ou feminino. É um corpo que "chama" o outro, tornando-se sempre alusivo ao ato sexual, da forma mais essencial de confusão e ambigüidade do grotesco. (...) Dois corpos se transformam em um. (...) A norma do recato é substituída pela "abertura" do corpo ao grotesco e às suas possibilidades como alvo de desejo e instrumento de prazer. Os gestos indicadores do ato sexual invertem o mundo, pois devem ser realizados em casa, na plena intimidade de um quarto e numa cama, nunca de pé, num andor e em meio a uma multidão. (...) Numa sociedade onde todos se escondem de todos, somente os artistas podem mostrar-se. Mas no carnaval é possível a exibição, e uma inversão entre os que fazem e os que olham. Então, os pobres se exibem como nobres para os ricos (que olham e cobiçam), vestidos de pobres (com roupas comuns, simples). Ficam suspensas as regras que controlam o olhar. No carnaval, o mundo não só se abre ao poder ver e ao poder fazer – com os pobres despertando a inveja dos ricos –, mas também é possível o estabelecimento de relações de desejo, inveja e cobiça pelo olhar aberto e apaixonado, o olhar desejoso. Esse olhar que normalmente deve ser resguardado como a fonte perene do mau-olhado se torna inofensivo no carnaval. Todos se interpenetram e se tocam profundamente por meios desses olhares de cobiça, inveja e profunda lascívia. É precisamente isso que permite a exibição do corpo das mulheres e, ainda, da riqueza ostensiva dos ricos, seja pelo pobre, seja pelo rico mesmo. (DA MATTA, 1997, p. 139-141)

Este complexo campo de expressões gestuais, por sua vez, está diretamente relacionado às técnicas corporais que são empregadas para sua realização. Conforme já referiu Mauss (2003), estas técnicas são aprendidas socialmente por meio da educação dos movimentos e configuram-se mediante a materialização de características como a imitação, a

convivência e a tradição dentro de cada grupo ou sociedade. Em resumo: "não há uma maneira natural de caminhar, de sentar ou de dormir que seja comum a toda a humanidade". (DANTAS, 1999, p.32)

Considerando, pois, a técnica como um modo de fazer, cabe recuperar a distinção proposta por Barba & Savarese entre as técnicas corporais cotidianas e as técnicas corporais extracotidianas. Segundo destacam tais autores:

> O modo como usamos nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente diferente de como os usamos em situações de representação. Na vida cotidiana usamos uma técnica corporal que foi condicionada pela nossa cultura, nossa posição social e profissão. Mas numa situação de representação o uso do corpo é completamente diferente. Portanto, é possível diferenciar entre a técnica cotidiana e a extracotidiana. (BARBA & SAVARESE, 1995, p.227)

Considerando que a participação no desfile de carnaval configura uma "situação de representação", tal qual referem os autores - embora não se mencione tal acontecimento explicitamente, uma vez que os mesmos referem-se à representação cênica sob o olhar da antropologia teatral nas performances de dança e de teatro -, é possível compreender o comportamento corporal dos sujeitos no rito carnavalesco à luz dos desdobramentos empreendidos pelas técnicas corporais extracotidianas.

Dantas (1999), apoiada na compreensão destes autores, explica que, se por um lado, as técnicas corporais cotidianas são aquelas consideradas "normais" no âmbito de determinada cultura (como as maneiras de caminhar, levantar peso, saltar, dormir, parir, comer etc.), as técnicas corporais extracotidianas são aquelas que estão associadas a funções específicas vinculadas à religião, à magia, ao exercício do poder e à representação teatral e de dança, que são realizadas tanto por figuras religiosas e exotéricas (como os xamãs, sacerdotes e bruxos) quanto por atores, dançarinos e oradores.

As técnicas cotidianas estariam, via de regra, sob o domínio de qualquer membro da sociedade, uma vez que seu aprendizado ocorre geralmente em situações não-formais, empreendidas a partir do núcleo social mínimo ao qual o sujeito pertence; diferentemente das técnicas extracotidianas, cujo aprendizado se dá de modo mais ou menos formal, por um longo período ou durante um tempo específico, determinado. (DANTAS, 1999, p.33-34)

A construção do comportamento corporal produzido pela aprendizagem e uso destas técnicas corporais extracotidianas configura, segundo a mesma autora, uma segunda cultura, uma vez que a sociedade é determinante para o estabelecimento das referidas técnicas. De acordo com ela:

> Há uma estreita relação entre as técnicas extracotidianas e as sociedades em que são criadas, pois a definição social, os conteúdos transmitidos, os códigos formais, as normas éticas, os critérios de eficácia e os paradigmas estilísticos são elaborados por cada sociedade e determinam profundamente a forma concreta dessas técnicas. Na verdade, as técnicas extracotidianas são como que uma segunda cultura de movimento, estruturadas, num corpo, em justaposição às técnicas cotidianas, ainda que muitas vezes as técnicas extracotidianas se afirmem em contraposição ou como deformação das cotidianas. (DANTAS, 1999, p.34)

A pertinência da relação entre o comportamento corporal dos sujeitos no contexto carnavalesco com a caracterização das técnicas corporais extracotidianas se apresenta, entre outros aspectos por duas vias principais: a primeira diz respeito à condição de extracotidianidade, atrelada também à perspectiva de tempo excepcional que tenho mencionado ao longo do trabalho, e a segunda refere-se ao caráter da própria corporeidade que, conforme aponta a citação, faz com que as técnicas corporais se apresentem como "contraposição" ou "deformação" das técnicas cotidianas.

A participação no desfile carnavalesco pressupõe, em linhas gerais, a adoção de novos comportamentos corporais dos sujeitos, distintos daqueles desempenhados na vida cotidiana, e, portanto, caracterizados como extracotidianos. Destaco a expressão "novos comportamentos" no plural também pelo fato de que não existe um modo de participação no carnaval, mas diversos, e esta diversidade indica um rol de possibilidades de expressão e apresentação gestual dos corpos também equivalente a esta variedade.

Por sua vez, o *habitus* que se instaura como uma prática cotidiana e gera a recorrência da participação dos sujeitos no carnaval - participação esta que se dá fundamentalmente pelo corpo dançante e suas inúmeras possibilidades gestuais - é fator decisivo para o estabelecimento e a configuração de novas técnicas corporais extracotidianas, as quais se articulam mediante os diferentes desdobramentos e processos contextuais que se constroem permanentemente neste ambiente e orientam uma composição estética híbrida para o carnaval, fundada a partir do corpo, seu símbolo maior.

Um exemplo bastante importante deste campo de técnicas corporais extracotidianas ressignificadas no contexto dos desfiles de rua do carnaval provém do advento da transmissão do carnaval pela televisão, iniciado na década de 60.

Apesar da existência de um número cada vez maior de gêneros de dança no contexto do carnaval, o samba ainda é o gênero de dança mais conhecido e marcante dentro do contexto do carnaval, especialmente no âmbito dos desfiles de rua, tanto que quando

falamos que alguém samba, não estamos nos referindo ao fato da pessoa cantar ou compor um samba, mas que ela dança. (GONÇALVES, 2010, p.47)

Uma das características mais marcantes do samba é o uso do quadril e dos membros inferiores (pernas e pés), fruto da origem da própria dança que, embora considerada brasileira (CÔRTES, 2000), foi fortemente influenciada pelos africanos (de *semba*, umbigada) e que se hibridizou em nosso país, incorporando elementos técnicos gestuais e expressivos provenientes de outras influências. A ênfase nesta peculiaridade da dança – projeção do quadril e membros inferiores – constitui elemento importante da técnica corporal (extracotidiana) do samba, ou seja, para sambar é necessário apropriar-se e executar tal movimentação.

Todavia, a mencionada ênfase no quadril e membros inferiores, demarcação simbólica do gestual característico do samba, tem sofrido transformações que alteram a própria configuração da técnica corporal empregada para a realização dos movimentos da dança, ou seja, modificam o "sambar". E o advento das transmissões dos desfiles do carnaval, iniciado na década de 60 com o carnaval carioca, tem papel decisivo nesta modificação do comportamento corporal.

Os desfiles são transmitidos num plano de captura de imagem no sentido "cima para baixo", onde o destaque e a valorização da imagem dos sujeitos que estão desfilando está direcionado, de um modo geral, para a cabeça (rosto) e os membros superiores (tronco e braços); os pés quase nada aparecem.

Com isso, a ênfase da apresentação foi deslocada do quadril e pernas/pés para os braços, o rosto e o tronco, já que o interesse por ser "filmado", por "aparecer na TV", quando de sua participação e apresentação no desfile de carnaval, fez com que se estabelecesse uma priorização do gestual proveniente dos membros superiores, por parte dos desfilantes, em detrimento do chamado "samba no pé" (não que o ato de sambar demande somente a movimentação do corpo da cintura para baixo). Esta é, na minha opinião, uma das transformações mais significativas na técnica corporal do samba que ocorreu nas últimas décadas.

Ainda, há outro fator que pode ser mencionado como interveniente neste processo de subjugamento do "samba no pé", que está associado ao processo de espetacularização (e mercantilização) do carnaval: a incursão de celebridades e/ou estrelas da mídia no desfile de carnaval, especialmente assumindo funções de madrinha ou rainha de bateria. Gonçalves (2010, p.47), a respeito da particularidade expressiva e contextual do samba, explica:

> A especificidade coreográfica e de expressão corporal do ato de sambar está associada à vivência do samba como um modo de vida que extravasa as fronteiras de uma escola, fazendo parte dos espaços de sociabilidades, como as rodas de samba, os pagodes e as casas de shows. Nas escolas de samba, não é usual ouvir a expressão dançar o samba, mas simplesmente "sambar", verbo que define a particularidade da ação de se expressar corporalmente, com movimentos característicos e seguindo o ritmo deste gênero musical. Não basta, portanto, mexer o corpo de qualquer jeito. Há modos próprios de fazê-lo, executando determinados movimentos dos pés e dos quadris e expressando olhares e sorrisos no rosto.

Apesar de tais aspectos serem levados em consideração, os critérios utilizados para estas figuras de madrinha e rainha de bateria, diferentemente da exigência demandada para as passistas, cabrochas e sambistas da comunidade (de cada escola de samba), não são, de um modo geral, os mesmos.

O financiamento do patrocinador da escola, o desejo do presidente, do carnavalesco ou do diretor de carnaval, a representatividade midiática da celebridade ou mesmo as possibilidades de retorno junto à imprensa acabam surgimento como fatores por vezes mais decisivos na escolha das rainhas e madrinhas de bateria do que o próprio desempenho de "samba no pé".

A despeito disto, Ribeiro & Delamaro (2002) categorizam as mulheres à frente das baterias das escolas de samba em dois grandes grupos: um deles é composto pelas "sambistas de tradição, integrantes da escola de samba que representam e conhecidas no mundo do samba"; e outro diz respeito às "mulheres famosas ou em evidência à época do desfile por razões que nada têm a ver com o carnaval - geralmente atrizes e modelos escolhidas por sua beleza".

Esta mudança de critérios, onde o desempenho no samba (dança) deixa de ser a prioridade e passa para uma nível secundário ou terciário de exigência, também é responsável por uma mudança de paradigma, que passa a valorizar outros atributos da performance (beleza, fantasia, status, reconhecimento etc.) no lugar da dança, durante a ocorrência do desfile de carnaval.

Assim, também o gestual dos braços, os movimentos de tronco e a expressão facial ganham lugar de destaque diante dos movimentos do quadril (ginga, rebolado) e das pernas e pés (samba). E, aliando tal modificação de foco com o fato de tais personagens de destaque serem tidos como modelos e exemplos a serem seguidos no contexto do carnaval, temos, novamente, uma ressignificação da configuração das técnicas corporais empregadas no desfile carnavalesco.

Atualmente, é mais provável que, para galgar o posto de rainha ou madrinha de bateria de uma escola de samba, a postulante opte por realizar uma intervenção médica por

meio de uma cirurgia plástica (para realizar lipoaspiração no abdômen ou colocar silicone nos seios ou glúteos, por exemplo) do que inscrever-se em uma aula de dança para aprender ou aperfeiçoar o seu "sambar".

Os dois exemplos recém mencionados atestam, paralelamente, a condição dinâmica das próprias técnicas corporais, o que é constatado por Dantas (1999, p.36): "a evolução de uma técnica de movimento está diretamente relacionada ao projeto social, ao contexto cultural e aos valores éticos e estéticos".

Tomando todos estes aspectos como referência, proponho a seguir um mapeamento geral dos movimentos corporais que os desfilantes executam no contexto do carnaval de rua, quando de sua participação nos referidos desfiles:

Tabela 2: Quadro de mapeamento dos movimentos realizados no desfile de carnaval levando em consideração a complexidade das técnicas corporais empregadas (JESUS, 2013)

Técnicas Corporais Cotidianas → **Técnicas Corporais Extracotidianas** Menor para Maior Complexidade				
Tipo de Movimentação	Realização de Movimentos Cotidianos Adaptados	Improviso e criação de movimentos no próprio contexto	Sequências de gestos coreográficos de complexidade simples e média	Coreografias altamente elaboradas e de grande complexidade
Principais agentes no desfile de carnaval	Folião avulso e/ou pequenos grupos de foliões e alas		Carros alegóricos e alas coreografados, figuras de destaque	Personagens dos Quesitos (comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira etc.)
EXTRAVERSÃO É expressa através das técnicas corporais extracotidianas, que ressignificam a movimentação do dia-a-dia, criando uma versão diferente (não necessariamente oposta) do comportamento gestual cotidiano				

Esse quadro tem o objetivo de contribuir com uma compreensão mais abrangente sobre o comportamento do corpo e seu gestual, assim como seus desdobramentos no contexto do carnaval, mais especificamente no âmbito dos desfiles de rua das escolas de samba e blocos burlescos, que são o foco central da presente pesquisa.

Assumindo a condição dinâmica do rito, e da própria noção de corpo como fato social, o quadro indica uma possibilidade de mapeamento da linguagem corporal empregada no contexto mencionado, uma vez que acreditamos ser impossível o estabelecimento de uma classificação fechada do conjunto gestual que compõe a gramática de movimentos que se apresenta no carnaval.

A proposição leva em consideração a concepção de técnicas corporais, colocando de um extremo as técnicas cotidianas e, de outro, as extracotidianas, ao entender que esta noção de tempo estabelecida pela relação entre cotidianidade e extracotidianidade demarca também parâmetros para o comportamento corporal.

É possível destacar que existem ambientes do contexto carnavalesco, com o dos blocos burlescos, em que o emprego de técnicas corporais cotidianas, como o caminhar, são bastante visíveis. Entretanto, cabe salientar que o uso desta técnica está circunscrito a um ambiente extracotidiano, o que lhe assegura um status de extracotidianidade. Ou seja, embora a natureza primeira da técnica corporal seja cotidiana (pelo seu aprendizado, por exemplo), o uso e o contexto tornam a movimentação extracotidiana, pois o caminhar realizado no dia-a-dia para deslocar-se da sala até o banheiro tem outra função, outro objetivo, distinto daquele ato de caminhar que está imerso num contexto espetacular, de apresentação, de performance, como o desfile de carnaval.

Neste sentido, a movimentação corporal empreendida pelos sujeitos que desfilam no carnaval apresenta-se, em muitas situações, como uma extraversão da movimentação rotineira, do tempo regular. A extraversão surge como linguagem corporal alternativa, não necessariamente oposta à versão cotidiana (inversão), que assume componentes contextuais especiais no âmbito de sua realização, decretando o *status* singular da extracotidianidade (espaço-temporal).

Faz-se importante neste movimento analítico, ainda, o entendimento a respeito da caracterização da marcha carnavalesca que constitui o ritual. Como lembra Da Matta (1997), os grupos carnavalescos desfilam dançando e compõem um contexto de visão e dinamismo para quem observa, em que cada participante realiza “um gesto diferente de outro dentro de um conjunto de passos convencionais”. Neste sentido, o referido autor faz uma caracterização dos principais elementos da marcha carnavalesca, sintetizado brevemente a seguir:

- um espaço especial: o carnaval requer um espaço próprio; o centro comercial da cidade fica fechado ao trânsito, de modo que as pessoas, ligadas ou não às corporações típicas do carnaval – como os blocos e escolas de samba – possam ocupá-lo sem problemas; a rua ou avenida é domesticada; no carnaval, o centro da cidade surge como se fosse uma praça medieval: totalmente tomado pelo povo que ali anda substituindo os carros, vendo ou brincando o carnaval; o centro da cidade adquire um movimento próprio.

- um espaço múltiplo: a multiplicidade de eventos que ocorrem simultaneamente num mesmo espaço, típica de rituais de inversão como o carnaval, ajuda a transferir as lealdades mais fortes – da família, da casa, da classe etc., identidades sociais permanentes e cotidianas – para uma situação, um contexto específico que se define como altamente dramático porque nele ocorrem (entre outras coisas) muitas ações ao mesmo tempo; no carnaval, no seu espaço típico, o instante supera o tempo e o evento passa a ser maior do que o sistema que o classifica e lhe empresta um sentido normativo; não é à toa que uma das palavras mais ouvidas nesse momento é loucura.

- um rito sem dono: além desse espaço que gera um caminhar despreocupado, sem destino e, por isso mesmo, altamente consciente, ritualizado e alegre, o carnaval é um momento sem dono, posto que é de todos; "cada qual brinca como pode", pois "o carnaval é de todos"; talvez seja a única festa nacional sem um dono; isso não significa que não existam regularidades e modos de proceder e fazer no carnaval; o carnaval é múltiplo e permite o exercício de uma criatividade social extrema; nele celebramos coisas difusas e abrangentes, abstratas e inclusivas, como o sexo, o prazer, a alegria, o luxo, o canto, a dança, a brincadeira; tudo isso é resumido na expressão "brincar o carnaval"; por tudo isso, o carnaval não tem dono, é do povo.

- os grupos do carnaval: existe no Brasil a suposição de que durante o carnaval nada do que acontece é sério; no carnaval, temos uma inversão organizatória, pois são os grupos ordenados para "brincar" (ou seja, sambar, cantar e dançar), isto é, são os grupos da "inconsequencialidade" que assumem uma assustadora permanência; temos nos grupos de carnaval formas de associação das mais autênticas e espontâneas que são um modo de dialogar com as estruturas de relações sociais vigentes na realidade brasileira (é nisso que reside, provavelmente, sua autenticidade e sua permanência); além do desfile das escolas de

samba do primeiro grupo (o Grande Desfile), existe também o desfile de outras organizações como os blocos, os grupos de frevo, as grandes sociedades e os ranchos, para não falar dos banhos de mar à fantasia, além dos desfiles das escolas de samba do segundo e terceiro grupos (RJ); assim, é um erro imaginar que o desfile do carnaval se resume em apenas um desfile, embora esse "grande desfile" seja paradigmático.

Este conjunto amplo e complexo de aspectos, que foram levantados ao longo do presente capítulo, levam-me a pensar a existência de modo de comportamento que é próprio do ambiente do carnaval, que não está designado apenas por um conjunto de movimentos ou mediante a possibilidade de extravasar o engessamento predominante na vida cotidiana.

Proponho, neste sentido, a existência de um *ethos corporal carnavalesco*, o qual se configura periodicamente na sociedade brasileira como uma matriz de liberação autorizada do corpo, na qual a inversão das relações, das posições e *status* é permitida, e, mais do que isso, estimulada, e que um reordenamento de valores e princípios se estabelece como exceção à regra, ou, passa a vigorar a regra da exceção.

Gomes (2010) lembra que o conceito de *ethos*, usado teoricamente a partir de Gregory Bateson, na década de 30, ganhou aplicabilidade em diferentes campos do conhecimento humano, inclusive para além da antropologia, seu lócus de origem.

A palavra, que, em grego, significa costume ou comportamento, foi empregada por Bateson para designar como o Povo Iatmul, das Ilhas Samoa, expressava seus valores e normas. Dada a ressignificação pela qual o conceito passou ao longo das últimas décadas, o termo tem sido empregado para designar, de um modo geral, a condição de subjetividade ou interioridade de um grupo, no qual repercutem os valores e normas de seu comportamento.

Deste modo, pensar um *ethos corporal carnavalesco* significa apontar a existência de um modo de comportar-se corporalmente no ambiente (espaço/tempo) do carnaval, que é regido por um conjunto de valores e normas próprios, somente captados no seu contexto singular de ocorrência, circunscrito na extracotidianidade temporal do calendário social. Em suma, o *ethos* é entendido aqui como o modo de ser, existir e expressar do corpo que é inerente aos sujeitos imersos no contexto do ritual carnavalesco, ou seja, uma visão de mundo que se instaura no período do carnaval que tem como eixo delineador o processo de ressignificação e liberação do corpo (extracotidiano).

Finalizo o presente capítulo recuperando a ideia anticartesiana de que o sujeito é o seu corpo, pois não existe o indivíduo fora do próprio corpo. Esse corpo, por sua vez, constitui-se num meio potente de linguagem (pois carrega consigo a possibilidade constante

de produzir sentidos a partir de sua condição de símbolo), sendo, ao mesmo tempo, produto e produtor de uma gama rica de significados, os quais só podem ser apreendidos contextualmente no seu ambiente singular de ocorrência.

Reforço a compreensão do corpo, nesse sentido, como símbolo do carnaval brasileiro contemporâneo, o qual designa uma gramática gestual específica para este cenário, que é subsidiada por um conjunto de técnicas corporais extracotidianas que decretam a excepcionalidade do comportamento corporal em relação à rotina diária, que, por sua vez, configuram o *ethos corporal carnavalesco*.

Em síntese, a presente tese se propõe teoricamente a defender a característica dinâmica da **linguagem** e sua relação indissociável com o **contexto**, mediante uma perspectiva neopragmatista que se assenta no olhar da semiótica peirceana e da antropologia hermenêutica. Assim, o **corpo** passa a ser considerado como condição humana que carrega consigo uma potência de linguagem, a qual só pode ser apreendida pelo uso que dele é feito contextualmente. Neste sentido, defendo a idéia do corpo como símbolo do **carnaval** brasileiro contemporâneo, que aqui é analisado no âmbito dos desfiles de rua dos **blocos burlescos** e **escolas de samba**, segundo sua condição de materialização das relações rituais de **inversão** e de **passagem**, as quais são geradas a partir do ***habitus*** de participação no rito. Tais perspectivas rituais evocam a noção de **extraversão**, a qual pode ser entendida como metáfora da cotidianidade, uma versão simulada do sujeito sobre si próprio que não apresenta necessariamente uma inversão em relação ao cotidiano, gerando um modo próprio de comportar-se corporalmente, aqui denominado como ***ethos* corporal carnavalesco**.

A seguir, descrevo o processo de gestão metodológica da tese, explicando as escolhas e etapas de organização da pesquisa como um todo.

3.5 METODOLOGIA

De acordo com Gomes (2010, p.55), “a palavra método está quase sempre ligada ao termo técnica de pesquisa”; entretanto, o “método é algo maior, mais amplo e mais profundo que a técnica” e significa “pelo caminho” ou “meio para se chegar (ao objeto)”. Neste sentido, o método “implica uma relação já com o objeto, como se cada objeto fosse vislumbrado de antemão pelo método que o aborda. Ou o inverso, que um objeto se apresenta de acordo com o método que é usado para seu conhecimento”.

Com isso, o presente trabalho vem a se caracterizar como uma pesquisa teórica e pesquisa de campo com observação participante, de caráter descritivo e analítico, a partir do método antropológico comparativo, baseada em estudo de campo delimitado, numa intersecção com a base teórica proposta.

O desenvolvimento metodológico está apoiado em dois momentos principais e concomitantes de realização, sendo um de pesquisa bibliográfica que dá suporte ao outro, a pesquisa de campo. A pesquisa de campo do trabalho está apoiada na concepção antropológica defendida por Da Matta (1987), que disserta sobre o trabalho de campo numa perspectiva a partir da Antropologia Social.

Segundo Da Matta (1987, p. 150), “a Antropologia Social toma como ponto de partida a posição e o ponto de vista do outro, estudando-o por todos os meios disponíveis”, onde, de acordo com o autor, “nada deve ser excluído do processo de entendimento de uma forma de vida social”.

Através da pesquisa de campo, o autor defende que é possível “vivenciar sem intermediários a diversidade humana na sua essência e nos seus dilemas, problemas e paradoxos”, onde o investigador deve produzir conhecimento tendo como foco direcionar-se no sentido de trabalhar mediante a perspectiva de intermediação possibilitada pelo contato direto com seu público (“nativo”). (DA MATTA, 1987, p. 150)

Neste sentido, também cabe mencionar que, ao adotar a perspectiva filosófica neopragmatista de compreensão da linguagem, a presente tese assume, para fins teórico-metodológicos, a importância de compreensão do contexto de ocorrência do carnaval como aspecto primordial para o entendimento global da referida manifestação cultural.

Como o foco do trabalho está direcionado para o estudo da condição de linguagem assumida pelo corpo no ritual carnavalesco, tanto na perspectiva de rito de passagem, quando

de rito de inversão, a investigação demandou um intenso trabalho de campo, que compreendeu o período de 2008 a 2013 e foi iniciado na pesquisa de mestrado e aprofundado e expandido na pesquisa de doutorado.

Além do recorte principal eleito para a investigação desta tese (desfiles carnavalescos de rua dos blocos burlescos e escolas de samba do grupo especial), durante o referido período, estive em contato com as mais diferentes formas de expressão carnavalesca da cidade de Pelotas, extremo sul do Estado do Rio Grande do Sul, considerando também as épocas anteriores e posteriores aos eventos carnavalescos. Assim, visitei quadras de ensaio, barracões, desfiles técnicos, ensaios, eventos sociais, escolha das cortes do carnaval, muambas e demais atividades que integram o calendário carnavalesco local.

Detalhando a proposta metodológica que foi empreendida com a realização do presente estudo, cabe informar que foram utilizados como sujeitos do estudo um rol amplo de pessoas que participaram das atividades carnavalescas pelotenses de um modo geral, independente da função e das atribuições em dado contexto e que se prestaram à participação no estudo de forma voluntária, autorizando a divulgação das informações prestadas. Seja direta ou indiretamente apresentados neste trabalho, todos estes sujeitos foram muito importantes durante esta investigação.

Os instrumentos de coleta utilizados foram entrevistas semi-estruturadas, observações dos desfiles de rua das escolas de samba do grupo especial e dos blocos burlescos, filmagens (vídeo) e fotografias. Todos estes instrumentos permitiram construir um corpo consistente de informações que subsidiam o presente trabalho.

A coleta destes dados aconteceu através dos seguintes meios:

1 – Observação Participante: As observações aconteceram durante as entrevistas, as assistências dos desfiles ao vivo, as visitas e participações em eventos e demais atividades carnavalescas e com a percepção do ambiente nos espaços de realização do carnaval e outros espaços vinculados;

2 – Registros de vídeo e foto: Os registros dos vídeos e fotografias foram fontes importantes de coleta de dados do trabalho, cumprindo um papel importante como instrumentos, dada a efemeridade do rito popular e a impossibilidade de apreensão contextual da gama imensa e diversa de informações que compõem o carnaval. Estes registros coletados durante os desfiles foram analisados posteriormente;

3 – Entrevistas: As entrevistas foram realizadas com os participantes voluntários e disponíveis, durante o período do carnaval, seja na avenida de desfile (concentração ou dispersão), ou mesmo na época do carnaval, em outros locais.

Para fins metodológicos, ressalto, o presente trabalho apresenta uma análise referencial e ilustrativa que prioriza a análise das fotografias provenientes do registro realizado no período da pesquisa. As informações provenientes das observações, entrevistas e vídeos, por sua vez, são adotadas como subsídio de apoio para a escrita analítica desta tese; todavia, não são citados de modo referencial e exemplar neste trabalho.

Depois de realizada a coleta de todos os dados, foi organizado o respectivo material e as informações obtidas foram analisadas de forma que não se perdessem de vista os objetivos centrais do trabalho, tanto no que se refere ao objetivo geral quanto aos específicos propostos aqui. Também a análise buscou constantemente um diálogo com os pressupostos teóricos escolhidos para a fundamentação do mesmo, que, como já dito, baseou-se no método antropológico para o trabalho de campo.

Por se tratar de um trabalho que realizou, além da pesquisa teórico-bibliográfica, a pesquisa de campo, com coleta baseada informações dos sujeitos, adotou-se como pressuposto ético de pesquisa a preservação da identidade dos sujeitos durante todo o processo, evitando a divulgação de seus nomes.

Sintetizadas tais questões, passamos, agora, ao próximo capítulo deste estudo, que procede com a descrição do contexto analisado, onde são abordados aspectos referentes à história e às características e peculiaridades do carnaval de Pelotas e, mais especificamente, dos desfiles carnavalescos de rua.

4 PELOTAS E O CARNAVAL: RUMO A UMA DESCRIÇÃO POSSÍVEL DO CONTEXTO ANALISADO

4.1 SOBRE O MUNICÍPIO

Pelotas, cidade conhecida como a "Princesa do Sul", possui uma área territorial que abrange 1.610,084 Km² e está localizada no extremo sul do Estado do Rio Grande do Sul – Região Sul do Brasil, ficando distante 250 Km de Porto Alegre (capital estadual), 2.260 Km de Brasília (capital federal), 600 Km da Fronteira Argentina e apenas 135 Km da Fronteira com o Uruguai[41].



Foto 3 – Vista Panorâmica do Centro de Pelotas/RS[42]

É povoada por 328.275 habitantes[43], dos quais 154.198 são homens e 174.077 são mulheres, sendo a terceira cidade mais populosa do estado, na qual a população urbana compreende 306.193 pessoas e a população residente da zona rural compreende 22.082 pessoas. Destas, são 292.081 pessoas estão alfabetizadas.

Cidade considerada universitária, em função do grande número de faculdades e universidades que abriga, dentre elas a Universidade Federal de Pelotas. O município conta grande parte da população jovem e móvel, sendo o maior número, tanto de homens quanto de mulheres, pertencente à faixa etária dos 20 aos 24 anos de idade[44].

---

[41] Fonte: Prefeitura Municipal de Pelotas, 2013.
[42] Créditos: Cterrat. Disponível em: http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1168349
[43] Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE – Censo 2010, em 2013.
[44] Idem 3.

Por conta também desta característica universitária, a principal atividade da economia municipal se concentra no setor de serviços e comércio, seguido, de longe, pela indústria e pelo ramo da agropecuária, o que gera um Produto Interno Bruto de R$ 13.925.47,00 (*per capita*) anuais.

Conhecida como a Capital Nacional do Doce, o município sedia anualmente a FENADOCE, Feira Nacional do Doce, evento realizado para promover a cultura doceira da cidade de Pelotas para todo o Brasil e exterior, que é realizado desde o ano de 1986. Em cada edição do evento passam pelo local da feira aproximadamente 300 mil visitantes de dentro e fora do país[45].

Como 200 anos recém completos, sua fundação data do ano de 1812, comemorados aos sete dias do mês de julho. Banhada pela Lagoa dos Patos, que oferece a bela Praia do Laranjal (água doce), sua história é marcada por episódios importantes, que sublinham paralelamente a grande relevância que o município teve na história do Rio Grande do Sul, e mesmo do Brasil.

Um dos períodos mais significativos de sua história remonta à época das Charqueadas, estâncias produtoras da carne de charque, mantidas sob a égide de larga quantidade de mão-de-obra escrava, que elevaram a cidade a um posto de expoente econômico na metade sul do estado.

Este poderio econômico, aliado a um movimento migratório e imigratório diverso e de grande escala (há registros de mais de 20 etnias formadoras em Pelotas), repercutiu em diversos segmentos, tendo desdobramentos muito importantes, por exemplo, nas áreas da educação e da cultura. Gerações de filhos de charqueadores deixaram as terras sulinas, a fim de qualificar seus estudos e sua carreira profissional, indo estudar em terras européias, especialmente na Cidade Luz, Paris.

A composição ambiental do centro da cidade também demarca sua história cultural. Um dos cenários mais bonitos do estado se apresenta através de diversos monumentos e prédios históricos, dos quais grande parte já foi tombado como patrimônio histórico-cultural nos âmbitos municipal, estadual e até federal (IPHAN). Este clima histórico se mescla com uma vida noturna contemporânea intensa, para a qual há oferta de opções boêmias tanto para choro, a MPB, o samba e o pagode, quanto para as novas tendências das "baladas" contemporâneas de *techno*, *dance* e *eletromusic*, as quais procuram atender os diferentes públicos e "tribos" que habitam a cidade.

[45] Fonte: Site da Feira Nacional do Doce, em 2013.

Terra de artistas renomados, Pelotas exportou talentos para o mundo em distintas linguagens e matizes da arte como a literatura, através de João Simões Lopes Neto, a música, com os irmãos Kleiton, Kledir e Vitor Ramil, as artes visuais com Leopoldo Gotuzzo e Antônio Caringi, o teatro, com as atrizes Glória Menezes e Carmem Silva (Maria Amália Feijó), e mesmo através da beleza da mulher pelotense com Yolanda Pereira, que foi a primeira brasileira a conquistar o título de Miss Universo, em 1930. Atualmente, Pelotas é conhecida também por ser a terra do Tholl, trupe circense que ganhou projeção nacional.

Na dança, Pelotas produziu e ainda produz diversos talentos que também viajaram o mundo divulgando o nome da cidade; todavia, vale exaltar que a cidade se destaca sobremaneira no ensino da dança, seja no âmbito não-formal, através, por exemplo, da renomada Escola de Ballet Dicléia Ferreira de Souza, e, desde 2008, no âmbito do ensino formal superior, através do Curso de Dança – Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, primeiro curso desta natureza em uma universidade federal no Estado.

Estes inúmeros componentes artísticos se desdobram também no campo da cultura popular, onde merece destaque o "Carnaval de Pelotas". E por ser este o lócus privilegiado do presente trabalho, seguirei, a partir daqui, com a descrição do contexto do carnaval pelotense, mais especificamente o dos desfiles do carnaval de rua, realizando um mapeamento de aspectos relevantes à tarefa que nos propusemos no atual estudo, os quais têm comprometimento prioritário com o ambiente do carnaval contemporâneo.

4.2 PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS DO CARNAVAL PELOTENSE

A escolha da cidade de Pelotas para a realização do trabalho de campo do presente estudo é justificada, entre outros fatores, por dois motivos essenciais: pela representatividade que o carnaval de rua pelotense tem no cenário dos carnavais gaúchos e também pelo conjunto de características que constituem tal manifestação popular nesta cidade, uma vez que é possível perceber a manutenção de alguns componentes bastante específicos da festa como que num movimento que entendo como de parcial resistência às referências estéticas contemporâneas reproduzidas por alguns dos principais carnavais do Estado do Rio Grande do Sul.

Para seguir com a descrição deste contexto, que foi analisado durante o período de investigação de campo realizada para a presente pesquisa, considero pertinente trazer, pois, alguns pressupostos históricos que influenciaram na configuração que o carnaval pelotense assumiu na contemporaneidade.

Não realizarei na presente tese um movimento de discussão aprofundada sobre a história do carnaval de Pelotas, considerando que não é este o objetivo do trabalho, o qual se concentra numa análise da referida manifestação nos dias atuais. Sendo assim, meu papel nesta seção é o de trazer alguns apontamentos referentes à constituição e história do carnaval pelotense, como modo de permitir uma melhor compreensão deste cenário atual onde o trabalho foi realizado.

Conforme já foi mencionado, o foco principal está concentrado na descrição e análise do contexto do carnaval de rua de Pelotas entre os anos de 2008 e 2013, período de seis anos em que estive em contato direto com o referido ambiente a fim de realizar as pesquisas de mestrado e doutorado, consecutivamente.

Tal qual acontece em outros lugares do país, não há, em Pelotas, uma posição unânime a respeito da origem das primeiras manifestações carnavalescas presenciadas na cidade. Em um importante trabalho publicado com o intuito de problematizar a questão, Barreto (1994) já traz no título da referida produção uma indagação motivadora da temática: “Carnaval Pelotense: europeu ou africano?”.

Tal autor, apoiado na análise de diferentes pesquisadores e historiadores, lança mão, de início, de um questionamento importante que está bastante presente no imaginário

pelotense, pela história da formação cultural da cidade, que aponta uma origem africana para a composição do carnaval da cidade.

Por dedução lógica, segundo ele, muitos autores apóiam-se em dois fatores principais para declarar a gênese da folia momesca pelotense como africana: 1) "o contingente expressivo de negros na cidade, reflexo da produção econômica das charqueadas e seu uso extensivo do trabalho escravo" (que chegou a ser de um terço da população urbana em 1890)[46]; e, 2) "a atual configuração africanizada da festa momesca". (BARRETO, 1994, p.2)

Todavia, existem outros fatores que deflagram grande participação européia, na constituição do carnaval pelotense, e que pode ser situada a partir do processo colonizatório e imigratório dos países do velho continente nas terras charqueadoras pelotenses.

Demarcação simbólica de tal condição é a existência do Entrudo Português em Pelotas, ainda no século XIX, conforme apontava o Jornal Diário Popular em 1º/02/1890: "Há uns bons nove ou dez anos (...) ninguém se continha: moços e moças, velhos e velhas – de acordo – reuniam-se na praça (...) e numa intimidade doce, invejável, numa confiança cega – se atiravam todos às delícias do Entrudo"[47].

A configuração do Entrudo remetia-se às formas européias de brincar o carnaval, vindas através dos colonizadores portugueses e que simbolizavam manifestações típicas dos Festejos de Momo[48], provenientes de aldeias da Península Ibérica. Durante os festejos do Entrudo, eram realizadas brincadeiras com 'limões" e "laranjas-de-cheiro" e "enfarinhamentos"[49], ou mesmo o ato de molhar com água os foliões utilizando-se de seringas, bisnagas e até baldes ou tinas.

Segundo VON SIMSON (*apud* SEBE, 1986), a participação do negro no Entrudo era minoritária, sendo que a ele cabiam três funções principais: assistente dos brancos, vítima passiva das brincadeiras realizadas pelos brancos ou vendedor das laranjas e limões-de-cheiro que eram fabricados para serem comercializados durante a respectiva festa. No intervalo de suas atividades, os negros podiam "jogar" o Entrudo, (desde que isso ficasse restrito ao

[46] Vide: LONER & GILL, 2009, p.146-147.

[47] Um elemento indispensável na história do carnaval pelotense trazia a denominação de "pulha" ou "pulhas". De acordo com Barreto (2003, p. 25), os "pulhas" eram indivíduos fantasiados que percorriam a cidade, individualmente ou em pequenos grupos, fazendo brincadeiras e divertindo os Dias Gordos. Estes foliões eram contrastados, por vezes, com os fantasiados de luxo e caracterizados, além de suas singelas vestimentas, por travessuras de mau gosto e pelo "mau cheiro".

[48] Segundo Barreto (1994), o termo referia-se a uma forma de festejar os Três Dias Gordos, cuja realização se dava mais no meio rural ou em pequenos aglomerados urbanos daquela referida região européia.

[49] Limões e laranjas-de-cheiro eram pequenas bolinhas de cera contendo águas perfumadas; Enfarinhamentos eram chamadas as ações de lançar farinha (ou pós semelhantes) nos foliões durante a festa.

próprio agrupamento negro), atividade que era realizada, todavia, mantendo os padrões do "Entrudo Branco".

Conforme detecta Barreto (2003, p. 24), 1909 é o ano no qual se encontram as últimas referências na imprensa pelotense a respeito da presença do Entrudo no carnaval da cidade. Apesar disso, o autor chama a atenção para o fato de que isto não significou que o referido modo de expressão carnavalesca não continuasse sendo realizado, uma vez que, como nos chama a atenção, a respectiva imprensa "se movimenta pela ótica de elite e nem sempre abre espaço para as manifestações mais simples ou populares, caso do Entrudo e do Pequeno Carnaval".

Através da detecção da época de ocorrência de tal episódio, é possível identificar que a realização do Entrudo em Pelotas já coincidia com o período do chamado "Carnaval Veneziano ou Grande Carnaval", que, em alguns lugares do Brasil, chegou a compreender por volta de setenta anos, entre a segunda metade do século XIX e a segunda década do século passado.

Esta fase se configurou como um modo de expressão carnavalesca que pode ser considerado a transição entre o "Entrudo" (colonização até 1850) e o "Carnaval Popular" ou simplesmente "Carnaval" (a partir de 1920). Estes tipos de ocorrência do carnaval mencionados são utilizados como classificação dos três grandes momentos do carnaval no Brasil. (BARRETO, 1994; 2003; QUEIROZ, 1999). Sobre tal transição, Barreto explica:

> Quanto à passagem do Entrudo ao Carnaval, cabe ressaltar que a imprensa de Pelotas ainda se refere ao Entrudo em 1905, quando ele já perdeu sua força e foi substituído (pelo menos em grandes centros) pela forma "civilizada": "e o Entrudo?... Por aqui não se proíbe nada, meu bom povo. Podes jogar o repuxo, o limão, o relógio, a bisnaga e o lança-perfume. Até o sifão, rapaziada, até a água de soda podes encharcar a tua pequena (...)"[50]. Cabe informar, inclusive, que o Entrudo numa versão mais atenuada e sofisticada, com lança-perfume e batalha com flores ao invés de água e farinha, persiste em Pelotas nos anos 10, quando ocorre, justamente, o apogeu dos préstitos[51] e dos clubes. (BARRETO, 1994, p.12-13)

[50] Trecho extraído do Jornal Diário Popular, edição de 07/02/1905.

[51] "Préstito" era um desfile de carros alegóricos pelas ruas da cidade, evento que buscava mostrar luxo, refinamento e arte, com vistas a deslumbrar a platéia. No carnaval pelotense, eles não eram novidade, pois vinham sendo apresentados desde a década de 1870, embora não de modo contínuo. O padrão era a realização de dois passeios: um durante o tríduo momesco, outro durante a "Pinhata" (final de semana posterior ao Carnaval, o que em outras localidades é chamado de "Enterro dos Ossos"). O préstito era aberto por uma banda de clarins a cavalo, seguindo-se os carros alegóricos, a começar pelo do Porta-Estandarte. Alguns possuíam guarda de honra, em especial o da Rainha. Fechavam o cortejo: o zabumba (carro alegórico mais simples em comparação aos demais, que trazia rapazes fantasiados que tocavam instrumentos de percussão) e decorados veículos de tração animal (depois substituídos por automóveis de capota descoberta) que transportavam diretores, associados e simpatizantes. As bandas ficavam entre algumas das alegorias para garantir que sempre houvesse acompanhamento musical. Vide: BARRETO, 2011, p. 234-235.

O período seguinte (situado aproximadamente entre 1850 e 1920), que marcou efetivamente a substituição do Entrudo pelo Carnaval Veneziano e ficou caracterizado, entre outras coisas, pela realização dos bailes de salão e desfiles de clubes com carros alegóricos, também atestou aspectos políticos relacionados ao carnaval, conforme nos aponta o relato a seguir:

> Promovido pela elite, exigindo um certo padrão econômico do folião, era uma nova maneira de festejar, reputada como mais civilizada e adequada ao desenvolvimento vivido pelo país, especialmente após a chegada da Família Real Portuguesa. O processo de substituição do Entrudo pelo Carnaval durou praticamente todo o século XIX e, quando se consolidou o novo modelo, o festejo ganhou em luxo, perdendo a participação popular efetiva, isso porque o povo passou a assistir aos desfiles. O papel dos negros permanece minoritário: trabalham na confecção dos carros, controlam os cavalos ou bois que puxam as alegorias e assistem os préstitos. Outro destaque é que muitas das sociedades carnavalescas participam da campanha abolicionista e republicana, usando de seus recursos para comprar a liberdade de negros. (BARRETO, 1994, p.12)

O relato acima faz referências importantes que reiteram a compreensão do fenômeno carnavalesco como um processo histórico de relevância singular que, inclusive, extrapolam as próprias margens do ambiente festivo momesco. Embora as atribuições dos negros não tenham sofrido grandes modificações em relação à sua participação no momento anterior do Entrudo, percebe-se que o exercício de expressão ideológica a favor do término da escravidão e, mais ainda, em prol de sua efetivação pós-assinatura da Lei Áurea (em 13 de maio de 1888), é um marco importante do papel político que o carnaval desempenhou para a sociedade daquela época, trazendo a causa libertadora para as ruas, através do carnaval[52].

Outro ponto relevante que merece ser destacado neste período é a redução significativa no caráter popular e participativo da festa carnavalesca. O aumento excessivo de custos para a participação no novo modo de realização instituído pelo Carnaval Veneziano (de origem italiana, mas também com grande influência francesa, especialmente de Nice e Paris) fez com que a participação efetiva no desfile se tornasse um privilégio da elite. Este fator obrigou o povo a se contentar em assistir ao corso[53] e ao cortejo dos carros alegóricos (BARRETO, 2003), uma vez "eram necessários significativos recursos econômicos e inserção em determinados grupos sociais, com vistas a: associar-se ao clube, adquirir a fantasia; ser

[52] Conforme Mello (1994, p.69), tanto em Pelotas quanto em Porto Alegre, são as sociedades dos Nagôs e a dos Congos, respectivamente, as primeiras a reivindicar o fim da escravidão nos desfiles, a apresentar carros manifestando o desejo pela "redenção dos cativos" e, além disso, a exemplos de outras entidades, a angariar fundos para a compra de cartas de alforria.

[53] Corso era um cortejo de carros muito comum nos carnavais antigos.

proprietário ou poder alugar carro ou automóvel" para participar do carnaval neste período. (BARRETO, 2011)

Um fator marcante no cenário carnavalesco pelotense que coincide com este período foi gerado a partir dos clubes sociais e carnavalescos, os quais tiveram presença decisiva para a composição do cenário do carnaval que se realizava àquela época. Destacam-se, aí, o Club[54] Carnavalesco Nagô (organização do movimento negro) e os Clubes Diamantinos e Clube Brilhante (representativos da elite branca)[55].

O Club Carnavalesco Nagô (C.C. Nagô), que teve seu surgimento em 1882 e era composto por negros libertos de origem Nagô, chamava a atenção da sociedade pelotense durante o período de carnaval, desde sua criação e de suas primeiras aparições públicas. Mello (1994, p.68-69) chama a atenção pata tal aspecto, entendendo que "é na rua que os negros ganham visibilidade estética, pelo sentimento de pertença e pela beleza da festa". Segundo o autor, sociedades negras (como o C.C. Nagô) "surgiram originalmente das congadas[56] e se constituíram como uma reação aos bailes burlescos nas grandes sociedades carnavalescas que existiam em Porto Alegre e Pelotas".

Reportagens nos veículos de comunicação pelotense da época davam destaque para a participação dos negros no carnaval:

> A monotonia a que parecia condenado o carnaval foi dissipada pelo brilhantismo com que se apresentavam os clubs 'Nagô' e 'Trovadores do Luar'. O primeiro com banda de música, formando em alas, trajando costumes africanos, conduzia um carro representando a aurora da liberdade, no cimo do qual, por entre nuvens aparecia uma gentil criança, que simbolizava a redenção do escravo, belíssimo pensamento que mereceu gerais aplausos. (...) (CORREIO MERCANTIL. Pelotas, 08/02/1883)

No final do Império, os grupos de negros trazidos para a região como mão-de-obra escrava, especialmente para o trabalho nas charqueadas, optaram por congregarem-se entre si em entidades de diversas naturezas como profissionais, étnicas, desportivas e futebolísticas, recreativas, teatrais, carnavalescas, além de entidades de assistência às crianças e de representação de classes, formando uma ampla rede associativa.

---

[54] A expressão "Club" corresponde ao nome original da referida entidade (*idem* clube).

[55] Sabe-se da existência de outros clubes carnavalescos da época (década de 1880) como "Satélites de Momo", "Estrela do Sul", "Helênico", "Demócrito" e "Tire-Bouchon" (LOPES, 2011, p. 141); entretanto, optou-se por mencionar estes três clubes (Diamantinos, Brilhante e Nagô) por considerar que são os mais representativos deste período e, também, porque não é intenção do trabalho fazer um mapeamento histórico de todas as entidades desta natureza que existiam em Pelotas naquele momento, mas ilustrar estes apontamentos históricos com exemplos do período.

[56] Festas folclóricas negras trazidas para o Brasil pelos africanos, nas quais são celebradas a eleição e a coroação do Rei Congo, de África.

Embora este amplo e complexo processo de organização tivesse uma repercussão social bastante significativa entre a etnia negra, Loner & Gill (2009) explicam que tal movimento ainda não buscava a construção de uma identidade étnica, mas sim de auxiliar no processo de socialização e inclusão social dos negros, além de auxiliar a amparar seus sócios[57].

Por outro lado, o Clube Diamantinos e o Clube Brilhante demarcavam a soberania dos representantes da elite branca pelotense mediante a realização dos préstitos, eventos bastante pomposos e de pura ostentação e imposição econômica, conforme é relatado no trecho que segue:

> No mesmo período [década de 1910], em Pelotas, ele [Carnaval Veneziano] atingia um patamar sem medida de comparação com o que apresentara até então, principalmente graças à rivalidade entre dois clubes carnavalescos: Diamantinos, fundado em 1906, e Brilhante, criado cinco anos depois. A denominação dessas entidades não deixa dúvidas sobre a qualidade de seus componentes, afirmados como jóias de alto valor, reflexo de suas posições na hierarquia social. [...] O ponto alto da atividade dos clubes residia no préstito. [...] O Diamantinos veio a público nos anos de 1907 a 1918 e em 1920. Já o Brilhante, de 1912 a 1920, com exceção de 1918. [...] Não havia coordenação entre as entidades para formular regras comuns em relação aos cortejos e tampouco ação do poder público com vistas a definir o dia e a duração do passeio, a ordem de saída das entidades e o roteiro a ser percorrido. Igualmente, inexistia concurso oficial. [...] Os clubes também demonstravam o gosto por inovações tecnológicas, como: novos efeitos de iluminação, uso de diversos tipos de espelhos e, grande destaque, alegorias móveis, que estrearam em 1913. (BARRETO, 2011, p.234-237)

Além dos préstitos, outras opções carnavalescas[58] para a elite da época eram o corso e a batalha das flores[59]. O corso se constituía como um passeio, que cumpria

---

[57] De acordo com Loner & Gill (2009, p.149), no ano de 1933, houve a mais importante iniciativa de organização política negra na cidade, com a formação da Frente Negra Pelotense, que se propunha a lutar pela educação e elevação do negro na sociedade, articulando um expressivo grupo, na tentativa de conscientizar os demais, através de palestras e conferências nas associações negras. A Frente Negra Pelotense enviou um representante ao 1º Congresso Afro-brasileiro do Recife (1934), o qual leu um manifesto denunciando a existência da segregação no sul. Apenas em poucas cidades do país houve a criação de associações do mesmo gênero, a maioria delas, tal como a pelotense, inspirada na Frente Negra Brasileira de São Paulo, que depois progrediu para a idéia da criação de um partido negro, o que não aconteceu devido à conjuntura repressiva do Estado Novo. Contudo, a Frente Pelotense era diferenciada ideologicamente, pois, além de lutar contra a discriminação racial, buscava, através da educação, capacitar o grupo negro a ocupar uma melhor posição na sociedade e tinha elementos socialistas em seu seio, enquanto a frente paulista era simpática ao governo Vargas e desenvolveu posturas xenófobas.

[58] Também há que ser mencionada a realização dos Bailes de Carnaval nos Salões dos Clubes, tanto os de fantasias quanto os de máscaras (*bal masqué*). De acordo com Barreto (2011, p.241), "eles [bailes] não constituíam uma novidade naquela época, pois compunham o elenco da folia há muito tempo – e assim continuam. Embora necessários à festa, que sem os bailes não seria a mesma, nem por isso eram vistos como uma manifestação que pertencesse à essência do carnaval, isso porque não eram realizados nas ruas, o *lócus* por excelência das comemorações. Assim, o 'Carnaval Veneziano' precisava dos bailes de salão, mas se só houvesse tais festejos, faltaria o principal, composto pelo préstito e, em menor medida, pelo corso". Em 1915, Pelotas chegou a ter sete bailes em clubes; número que caiu para três em 1920 (BARRETO, 2003, p.74). Segundo Lopes (2011, p.145), também o Clube Comercial realizava bailes de carnaval neste período.

determinado trajeto definido previamente e era realizado por automóveis decorados, descobertos ou "de capota arriada", os quais traziam as famílias, os vizinhos e os amigos. A maioria vinha fantasiada (por vezes, também se apresentavam com máscaras), os quais brincavam entre si ao jogarem serpentinas, confetes, lança-perfume e flores. Segundo explica Barreto (2011), eles ocorriam tradicionalmente no domingo de carnaval e na terça-feira gorda, assim como no domingo da Pinhata (ou Enterro dos Ossos).

Barreto (2003) aponta outro aspecto peculiar do carnaval pelotense desta época, compreendido no âmbito dos festejos pré-carnavalescos. De acordo com o autor, na década entre os anos de 1910 e 1920, torna-se de grande relevância a realização dos espetáculos teatrais, ligados especialmente ao Clube Brilhante e ao Clube Diamantinos, que atuavam como alternativas de subsídio ao carnaval.

Tais eventos, de cunho erudito à época, eram realizados com o intuito especial de obter recursos para financiar a realização dos préstitos. Além de operetas, os referidos clubes realizavam outros espetáculos e eventos como a Coroação da Rainha e apresentações musicais, tendo como palco o Theatro Sete de Abril ou o Teatro Polytheama. O Clube Brilhante, por exemplo, foi o responsável pela realização de cinco operetas entre 1914 e 1919. (*idem*, 2003, p.74)

Este cenário carnavalesco de predominância européia começa a ser redimensionado no início do século XX, especialmente a partir da segunda década, quando a miscigenação étnico-cultural (e, consequentemente, estética), aliada a uma maior e mais efetiva participação popular, foram responsáveis por uma ampla reconfiguração do carnaval, cuja similitude apresenta-se mais condizente com o carnaval presenciado nos dias de hoje.

Em sua valiosa contribuição com o estudo sobre o carnaval de Pelotas, Barreto (2003), ao investigar as modificações da folia carnavalesca na cidade durante os anos de 1890 a 1937, analisa a alteração presenciada pelos agentes principais da folia pelotense, que passou dos setores de elite às classes populares. A este respeito, o autor traz: "como resultado, os costumes deixaram de ser manifestação de um modelo de raiz européia, para se tornar uma mescla entre a matriz européia e reminiscência de festas profano-religiosas de origem africana".

Sobre o processo de passagem do Grande Carnaval (ou Carnaval Veneziano) para o Pequeno Carnaval (ou Carnaval Popular), em Pelotas, há que se considerar um aspecto

---

O episódio dos Bailes Carnavalescos de Salão não será aprofundado aqui, uma vez que o foco da pesquisa concentra-se nas expressões provenientes dos desfiles do carnaval de rua.

[59] Inspirada em evento realizado em Nice (França), desde os anos 1870. (BARRETO, 2011, p.238)

político importante que orienta o próprio olhar a respeito das condições transicionais que se estabeleceram na configuração do carnaval da cidade, a partir de então.

Para empreender nesta reflexão, apóio-me na observação feita for Barreto (2003, p. 81) a respeito dos acontecimentos carnavalescos ocorridos em Pelotas a partir da segunda década do século passado: "falar em decadência da folia, no período posterior a 1920, é um juízo imediatista, baseado unicamente no fato de ter desaparecido a grande modalidade de comemoração, e numa ótica excessivamente voltada aos valores da elite".

A mudança dos padrões vigentes, conforme presenciado à época, não representou necessariamente uma regressão ou decadência do carnaval pelotense, mas um redimensionamento organizacional, participativo e estético da festa, que passou a envolver de outro modo camadas da população cuja participação, até então, era restringida por fatores sociais e econômicos.

O Grande Carnaval representava a ostentação da riqueza e da soberania da elite, onde a imposição financeira e social demarcada no cotidiano da vida pelotense se desdobrava também no carnaval, pois a participação neste tipo de evento estava associada diretamente com a posição social ocupada pelos sujeitos e, mais ainda, pelas condições destes indivíduos e famílias de custear os gastos que o carnaval demandava com fantasias, carros alegóricos, etc.

Assim sendo, a passagem para este outro momento histórico, chamado de maneira não-aleatória de Pequeno Carnaval e que acontece por diferentes motivos, decreta que a configuração do carnaval pelotense, a partir de 1920, deixa de passar exclusivamente, ou prioritariamente, pelos interesses e atuação organizacional da elite branca para também envolver como desfilantes as camadas da população que tinham sua participação predominantemente na condição de público espectador.

O referido processo de transição rumo a este Carnaval Popular é destacado no trecho abaixo:

> Aos poucos esse carnaval burguês decai por uma série de fatores (entre eles industrialização, urbanização, chegada de novos atores sociais à cena e utilização da folia pelo Estado como estratégia de incorporar as classes populares) e ocorre a popularização da folia, agudizada a partir dos anos 20, quando, então, destacam-se costumes, danças e músicas africanas, antes periféricas, desprestigiadas e/ou estranhas à elite. Esse outro estilo de folia, que paulatinamente ganhava destaque, era o chamado Pequeno Carnaval, tendo como elemento característico o cordão e depois os ranchos. É a partir desse momento que a folia assume uma feição novamente popular, dessa vez com marcante presença negra. (BARRETO, 1994, p.13)

Algo que também merece ser destacado pontualmente neste processo é o referido movimento de popularização e africanização do carnaval pelotense, que ocorre de modo concomitante. A abertura para a participação popular, cuja maioria das camadas de menor poder aquisitivo compunha-se pelos negros que haviam sido escravizados e seus descendentes, integra um rol amplo de características e influências provenientes dos povos de África (corporeidade, musicalidade, ritmo, instrumentos, visualidade etc.) rumo a uma nova configuração estética do carnaval realizado em Pelotas.

Outro aspecto relevante, ainda, diz respeito à intervenção do Estado na festa carnavalesca, que, assim como presenciamos em muitos episódios da atualidade, já naquela época o carnaval era utilizado pelo Estado como estratégia de incorporar as classes populares aos festejos momescos, induzindo um certo modo de popularização da folia, por vezes, questionável e submisso a seus interesses.

Esta ressalva, entendo, refere-se ao fato de que, em muitas situações, se criou uma ilusão de participação popular efetiva, pois o direcionamento do *modus operandi* associado a ela cumpria prioritariamente com os interesses políticos do governo (ou Estado), ao invés de surgir como uma demanda ou necessidade da própria população, que deveria ser a responsável por indicar as condições de participação e envolvimento que estivessem mais conectadas com os interesses daquela comunidade ou grupo.

Este período, também chamado por Barreto (2003, p. 81-82) de "entre-safra", deflagra o surgimento de uma nova forma de festejo, que acabará influenciando na constituição de um dos maiores símbolos do carnaval que presenciamos na contemporaneidade, as escolas de samba. A referência está nos cordões, ranchos e blocos[60], os quais vão se multiplicando rapidamente, tomando conta das ruas pouco a pouco e fazendo com que sua massificação devolva a Pelotas "uma folia eminentemente pública" (*idem*, p.82).

O movimento que se configura a partir de então, no âmbito destas expressões carnavalescas de rua, vai ocupando espaço dentro da folia momesca a ponto de se presenciar na cidade um cenário semelhante ao que ocorrera na capital carioca, a partir dos idos de 1910, tal qual reitera a passagem a seguir:

---

[60] Eram entendidos como blocos, cordões e ranchos, no contexto do carnaval pelotense, os agrupamentos de foliões sem maior organização, típicos das folias de Momo e também conhecidos como blocos de sujos, e que, assim como os fantasiados que faziam passeios burlescos e/ou apresentavam-se nos bailes de salão dos clubes. Os cordões estariam mais associados às congadas, mantendo resquícios religiosos e satíricos ao mesmo tempo; já os ranchos constituíam-se enquanto "cordões mais civilizados" e de maior complexidade, trazendo em sua formação coro e conjunto instrumental, além de um porta-estandarte e três mestres: um de harmonia para a orquestra, outro de canto para o coro e um terceiro chamado sala, para se ocupar com a parte coreográfica. (BARRETO, 2003, p. 82)

> Vê-se ocorrer, em Pelotas, no Carnaval essa mesma vitória da etnia africana, gestada a partir da falência dos préstitos em 1920. Ou seja, a mesma trajetória ocorre com alguns anos de atraso em relação ao Rio de Janeiro. Possivelmente, o apogeu tardio do Carnaval Veneziano tenha ajudado nesse aspecto, embora, na comparação com São Paulo, o advento das manifestações dos setores mais populares houvesse ocorrido praticamente no mesmo período. (BARRETO, 2003, p. 83-84)

Assim, instaura-se um novo quadro de entidades carnavalescas no município, após o desaparecimento dos préstitos, quando Pelotas é tomada por inúmeros blocos carnavalescos, tratados pela imprensa, muitas vezes, como cordões ou ranchos[61], especialmente a partir do ano de 1923.[62]

Dentro deste processo de consolidação, os cordões dos clubes carnavalescos ganharam destaque por terem conseguido maior organização de suas atividades, adquirindo sede própria, constituindo diretoria e desenvolvendo um planejamento necessário para a realização de seus carnavais. O primeiro deles, "Depois da Chuva", foi fundado em 19 de fevereiro de 1917. Na sequência, outros cordões de clubes vão surgindo, ganhando destaque e igualmente se propondo a realizar um carnaval mais participativo, tais como o "Chove Não Molha" (1919), o "Fica Aí Pra Ir Dizendo" (1921) e o "Es...pia Só" (1924), além do "Quem Ri de Nós Tem Paixão" (1921) e do "Está Tudo Certo" (1931), que surgiram como cordões e evoluíram posteriormente para o formato de ranchos (BARRETO, 2003; LONER & GILL, 2009).

Deste modo, a década de 1930 vem a se destacar pela suntuosidade dos desfiles dos cordões carnavalescos, que, como mencionado anteriormente, passam a ser considerados os símbolos do carnaval pelotense, *status* antes atribuído aos préstitos, monopolizando a movimentação nas ruas.

Considerado o principal carnaval do interior neste período, a festa momesca pelotense via-se influenciada pelos carnavais realizados no Rio de Janeiro e em São Paulo, mais especialmente no que se refere ao carnaval de rua. Todavia, em Pelotas, acontecia algo diferente de tais capitais, uma vez que os espaços ocupados para a realização dos desfiles

---

[61] Os diferentes veículos de imprensa local da época chamavam indistintamente os blocos de cordões, assim como também faziam referência eventual a tais entidades como ranchos. Com isso, acredita-se que, apesar de existirem eventuais especificidades entre estas entidades carnavalescas na época, a imprensa fazia uma referência genérica a este tipo de organização carnavalesca de rua, numa denominação quase sinonímica entre os termos "bloco", "cordão" e "rancho"; isto no âmbito do carnaval pelotense.

[62] Como ilustração, cito alguns dos nomes dos blocos carnavalescos surgidos no período que chamam a atenção: Tira um Fiapo e Deixa, Democratas, Almofadinhas, Tira a Roupa do Varal Dona Carlota, Filhos do Sol, Filhos da Lua, Cuidado com os Garotos (infantil), Miscelânea, Atrás das Bombas, Olha e Deixa, Maçaneta, Filhos da Alegria, Vamos como Pode, Que importa a Vida, Bloco do Peso, Os Apaixonados, Princesa do Sul, Sentenciados, Atrazados, Ventarolas, Variedades, Chegou a Hora, Paladinos, Bons de Coração São os que Sofrem, Toma que Vocês Vão Ganhar, Só Para Moer, Beija-Flor. (BARRETO, 2003)

eram os mesmos por parte da elite e do carnaval popular, ao contrário do que acontecia nos referidos centros, somente diferenciando-se os dias de realização. (LONER & GILL, 2009)

Esta diferenciação é apontada pelas referidas autoras como uma demarcação à condição étnica que sublinhava o cenário dividido de participação carnavalesca desta época, quando se multiplicam e se consolidam na cidade os clubes carnavalescos negros. Sobre o surgimento e desenvolvimento destes clubes, cabe destacar a trajetória de alguns:

> Em 1929, o "Depois da Chuva" inaugurou sua sede própria, no centro da cidade. Manteve atividades até a década de 80, estando atualmente seu patrimônio invadido por um posseiro urbano e tendo desaparecido seus principais documentos. Foi apelidado de clube dos "cisqueiros", pois era próximo a um depósito de lixo da prefeitura. Posteriormente, com a maior urbanização do local, passou a ser o clube da zona da "Cerquinha", sendo que, nas décadas de 1940 e 1950, vários blocos carnavalescos se originaram dessa região, como o "Girafa da Cerquinha". O Quem Ri de nós tem paixão, nascido em 1921, sobreviveu até inícios de 1940. Apesar de ser um clube muito popular, prestigiado pelos seus desfiles na rua, estando bem colocado em concurso do "cordão carnavalesco mais simpático" [...], ele desapareceu completamente da memória das pessoas da cidade [...]. Já o Chove não molha foi fundado no dia 26 de fevereiro de 1919, na alfaiataria de Otacílio Borges Pereira, por um grupo que resolveu, segundo sua ata de fundação, organizar um grupo apenas para festejar o carnaval de 1919. Como a integração foi grande, resolveram criar o Grupo Carnavalesco Chove não Molha, o qual ainda está em atividade, com sede própria. [...] Quanto ao Está tudo certo, só surgiu em 1931, e teve importante participação até a década seguinte nos carnavais de rua, sendo o principal clube de jovens negros da década de 1930. [...] O Clube Fica Aí para ir Dizendo foi fundado em 27 de janeiro de 1921, como um cordão carnavalesco, com o objetivo de congregar pessoas para brincar o carnaval. [...] Conseguiu construir edifício próprio na década de 1950, estando em atividade até hoje. Seus sócios eram, dentro da comunidade, o que se poderia chamar de elite negra, famílias com uma situação social mais estabelecida, os quais poderiam arcar com as despesas necessárias para freqüentar o clube e que atingiam as elevadas exigências associativas do mesmo. (LONER & GILL, 2009, p. 152-153)

A constituição histórica destas entidades carnavalescas chama a atenção para o sectarismo social e étnico que existia no período, separando, de modo bastante demarcado, os negros e os brancos, os pobres e os ricos. Assim, a existência das mesmas e também algumas atividades[63] por eles realizadas denotam importantes indícios da função de resistência sócio-política e étnica que o movimento negro pelotense construiu através do carnaval.

Já na década de 1940, mais precisamente a partir de 1941, surgiram os primeiros blocos carnavalescos[64], que traziam nomes de animais, tratados pela imprensa da referida

[63] Segundo Loner & Gill (2009, p. 155-156), alguns clubes da época, como o Depois da Chuva e o Chove Não Molha, realizaram e participaram de atividades políticas que extrapolavam os desfiles carnavalescos, tais como participação em passeatas, cerimônias no Sindicato dos Marítimos, empréstimo do espaço físico do clube para a realização de assembléias da Frente Sindicalista Pelotense e do Sindicato dos Alfaiates.

[64] Fonte: Manual de Procedimentos do Julgador, Prefeitura de Pelotas, [s.d.], disponível na web até o ano de 2012. Embora não haja o registro explícito da data do documento, é possível detectar, mediante a leitura do texto, que o ano provável de sua publicação é 2003 (ou 2004, antes da realização do carnaval deste ano). O

época como "um sucesso zoológico". Os principais blocos carnavalescos criados neste período foram A Girafa da Cerquinha, Bode de Encruzilhada, Galo Tigre Real da Várzea, Canguru, Boi V-8, King Kong, Dromedário e o Dragão do Pepino, sendo, este último, o precursor da primeira escola de samba existente na cidade de Pelotas, a Estrela do Oriente[65], do Bairro Areal. Ainda nesta década, em 1949, é criada a Escola de Samba Academia do Samba[66].

Na sequência, surgem as Escolas de Samba General Telles (em 1950, conhecida como a Escola dos Engraxates), General Osório e Ramiro Barcelos (em 1962) e Estação Primeira do Areal (em 1977). O primeiro concurso das escolas de samba ocorrido em Pelotas é datado do ano de 1953, quando a Escola de Samba Academia do Samba sagrou-se a grande campeã.

Segundo Kaufmann (2001, p. 102), a partir de 1953, os concursos começam a se tornar mais luxuosos e ostentados por bastante brilho, empregando pessoas para desempenhar funções na preparação e realização dos desfiles como costureiros, sambistas, coreógrafos e estilistas, e criando um novo espaço de trabalho, fazendo com que a festa se tornasse "um carnaval popular, mas com show estético e artístico".

Outro aspecto importante do referido período é a crescente presença governamental e da iniciativa privada no subsídio e organização do carnaval:

> Percebe-se a presença do poder público contribuindo financeiramente com a festa ao mesmo tempo em que estabelece regras, determina horários e ordem para a apresentação do desfile. Neste período também começa a acontecer a participação de empresas particulares instituindo concursos de cordões na rua enquanto que os clubes os instituem nos salões. Desta forma se alternam momentos de euforia carnavalesca e de tristeza por ocasião de ocorrência de fenômenos climáticos como seja excesso de chuva, falta de recursos financeiros e de policiamento. (KAUFMANN, 2001, p.102)

---

referido documento, disponibilizado em versão "*pdf*", possui quatro páginas, embora não numeradas. Em 2013, quando assume a nova direção da Secretaria Municipal de Cultura, é elaborado outro documento denominado "Manual do Julgador", que não traz referências históricas a respeito do carnaval pelotense, assim como fazia a versão disponível até 2012. Este último documento, que se concentra na explicação dos quesitos e dos critérios de julgamento a serem avaliados pelas comissões julgadoras dos desfiles do carnaval de rua, é o que se encontra disponível na página da Prefeitura Municipal de Pelotas na internet, na presente data (17/04/2013), através do seguinte endereço: http://www.pelotas.rs.gov.br/carnaval/2013/documentos/arquivos/Manual-do-Julgador-2013.pdf. Vide referências.

[65] Também em meados da década de 1940, há registros do aparecimento do nome da Escola de Samba Dorvalina.

[66] A Escola de Samba Academia do Samba é considerada a escola mais antiga do Estado do Rio Grande do Sul, ainda em atividade.

Nos anos sessenta, o carnaval de rua pelotense, diferentemente dos carnavais realizados na década de 1920, apresentava desfiles de rua com luxo e bastante animação, e o público, que prestigiava as comemorações, já não mais se vestia com o mesmo rigor das décadas anteriores. Neste momento, de acordo com Kaufmann (2001, p.109), também "era hábito o Rei Momo Vicente Rau, de Porto Alegre, vir a Pelotas para abrir o carnaval desta cidade, patrocinado pela Casa Procópio, uma empresa de comercialização de calçados".

Em 1965, foram levantadas as primeiras arquibancadas para o público prestigiar os desfiles do carnaval pelotense, que foram instaladas em frente à Prefeitura Municipal. Nesta década, "o carnaval de rua mostrou muita animação, algum luxo, mas bastante diferente dos carnavais das décadas de 20, 30 e 40, sem o rigor das vestes usadas nesses períodos". Neste ano, porém, constatou-se uma diminuição da intensidade do carnaval de rua pelotense, repercutindo em um crescimento do movimento e animação no carnaval dos salões [67].

O pesquisador Mário de Souza Maia, etnomusicólogo e professor do Curso de Música da Universidade Federal de Pelotas, em sua Tese de Doutorado intitulada "O Sopapo e o Cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no Extremo Sul do Brasil" registrou na referida obra seu depoimento: "Quando eu era criança cansei de ouvir que Pelotas tinha o terceiro melhor carnaval do Brasil, só perdendo para o do Rio de Janeiro e o de Recife. Várias gerações cresceram ouvindo esta afirmativa, cheias de orgulho." (MAIA, 2008, p.13)

Esta referência ao "carnaval de antigamente" (como chamam alguns), via de regra, aparece associada a um conceito estético e político a respeito do carnaval cujas características principais demonstram-se recorrentes: a realização dos desfiles de carnaval acontecia em rua aberta, não eram cobrados ingressos, todos podiam participar, irrestritamente, o ambiente era seguro e as famílias completas saíam de casa para prestigiar e participar da festa, os "mascarados"[68] podiam desfilar e situações desconfortáveis como brigas e confusões eram esporádicas, excepcionais.

Nos idos de 1970, aconteceram episódios importantes para a história do carnaval pelotense no âmbito da organização dos desfiles e concursos, assim como o aumento da profissionalização de algumas atividades, conforme segue nos seguintes trechos:

---

[67] Manual de Procedimentos do Julgador, Prefeitura de Pelotas, [s.d.] & KAUFMANN, 2001.

[68] "Mascarados" era o nome dado aos foliões que saíam de casa fantasiados durante o período do carnaval, usando diferentes tipos de máscaras. Seu papel principal na festa era brincar com as pessoas, pulando e divertindo-se. Infelizmente, algumas pessoas aproveitaram esta condição de anonimato proporcionado pelas máscaras para cometer crimes, especialmente furtos. Com isso, o uso das máscaras foi proibido sob a justificativa da segurança pública, e os mascarados desapareceram do carnaval pelotense.

> Nesta década de 70 os blocos carnavalescos foram transformados em Escolas de samba do segundo grupo, mas nenhuma conseguiu estrutura para continuar, como a Imperatriz da Zona Norte, antigo Bloco Catão; Alegria e Samba da Vila Castilhos; Manda Brasa e Arrastão do Bairro Fragata; Unidos de São Francisco da Vila São Francisco do Fragata. [...] No ano de 1972, o figurinista popular Carlos Alberto Costa (Carlinhos) lançou as cores oficiais da Escola de Samba [General] Telles[69], branco com detalhes vermelhos. A seguir, a Academia do samba adotou as cores azuis e brancas; a Estação Primeira do Areal, azuis e ouros; a Ramiro, verdes e rosas; a Unidos do Fragata, amarelos e brancos; a [Imperadores da] Guabiroba, vermelhos, brancos e ouros. (KAUFMANN, 2001, p.113-114)

> Até 1977 as escolas eram amadoras, porém a partir de 1978 com o surgimento da Estação Primeira do Areal e o profissionalismo do figurinista Portela que o carnaval ganhou adereços gigantes e passou a ter novas modalidades de disputa. Foi o Sr. Portela também o responsável pela introdução no carnaval pelotense do samba de enredo e do porta-estandarte. (MANUAL DE PROCEDIMENTOS DO JULGADOR, [s.d.])
> [70]

Barreto (2011, p.234-235) explica que os desfiles de rua do carnaval de Pelotas tinham como trajeto diversas ruas do centro da cidade; entretanto, havia um percurso que jamais podia faltar: a rua Quinze de Novembro, entre a rua General Neto e a Praça Coronel Pedro Osório. De acordo com o autor, há que se destacar que tal trecho, assim como o entorno da Praça, "era o espaço por excelência do carnaval pelotense até o início dos anos 1980". Desde então, segundo ele, os desfiles foram realizados em diversos pontos da cidade, sem que se estabelecesse um local definitivo[71].

No que diz respeito ao carnaval de rua em Pelotas, percebo que o saudosismo peculiar ao chamado "espírito pelotense", referendado em diversos episódios da história da cidade e habitado em depoimentos cotidianos de saudade dos "tempos antigos" – quando a cidade convivia com um panorama econômico exponencial, era rota de espetáculos internacionais e palco para artistas de renome mundial, cultivava o título de capital cultural e povoava a agenda das elites sociais e intelectuais da cidade com festas glamorosas financiadas pela aristocracia local –, também pode ser constatado no contexto carnavalesco.

---

[69] A Escola de Samba General Telles é considerada a mais popular do carnaval pelotense, na atualidade.

[70] A Escola de Samba Unidos do Fragata foi fundada em 04 de outubro de 1991.

[71] No período da investigação de campo realizada (2008 a 2013), os desfiles do carnaval de rua aconteceram na área da Viação Férrea, no Bairro Simões Lopes, chamada de Passarela do Samba. Todavia, em função do descontentamento da comunidade dos arredores do local, inclusive do comércio, há vários anos, o local não deve continuar sendo este. O Prefeito Municipal anunciou, em 2013, que o próximo carnaval não será realizado lá e, assim sendo, garantiu que o Carnaval de 2014 acontecerá em outro local. Fonte: http://www.pelotas13horas.com.br/noticia/eduardo-define-area-para-o-carnaval-2013-05b32fda-ca86-4a23-aabf-668a64c18714.

"*Bom mesmo era aquele carnaval na Quinze!*"[72] Esta foi umas das frases que mais escutei de simpatizantes e carnavalescos de diversas agremiações e procedências ao longo deste período de investigação de campo, seja em entrevistas ou mesmo em contatos informais de observação realizados mediante a participação em eventos ou visitas a barracões, quadras de ensaios de escolas de samba, bandas carnavalescas, escolas mirins e blocos burlescos, durante estes seis anos de pesquisa.

Neste ínterim, três décadas, em especial, podem ser consideradas como responsáveis por este espírito saudosista que se perpetua nas atuais gerações carnavalescas: "Nas décadas de 60, 70 e 80, Pelotas projetou-se no cenário nacional como o terceiro melhor carnaval do Brasil. Sujeitos da festa, turistas das mais variadas regiões do Brasil e dos países do Prata[73] chegavam à cidade dispostos a desfrutar toda a diversão, cultura e folia que a cidade proporcionava."[74]

Kaufmann (2001, p.114-115) relata que na década de 1980 ocorreu a fundação de mais duas escolas do segundo grupo, que foram a Escola de Samba Bambas do Mar, da Colônia de Pescadores Z3, e a Escola Princesa da Zona Sul, do Bairro Fragata. Em 1985, o desfile de rua do carnaval aconteceu em uma passarela na Avenida Bento Gonçalves, uma das mais importantes e movimentadas do centro da cidade, tendo uma estrutura de arquibancadas montada entre as ruas Andrade Neves e General Osório. Também neste ano, o Poder Público concedeu uma ajuda de custo para as escolas, em forma de subsídio, com valores iguais para cada categoria de entidades, ao invés de prêmios aos vencedores.

O ano de 1989 foi um ano bastante marcante para a história do carnaval de Pelotas, pois, por ocorrência de uma insuficiência de recursos, a cidade deixou de realizar, pela primeira vez, o concurso das escolas de samba. (KAUFMANN, 2001, p.118)

Nos anos 90, é possível identificar uma tentativa do Poder Público Municipal de não se responsabilizar mais integralmente pela organização do carnaval:

> Ao finalizar o carnaval de rua de 92, a Fundapel[75] e a Prefeitura Municipal manifestaram-se, pela imprensa, [...] propondo assumirem tão somente a infra-

[72] A expressão "Na Quinze", neste caso, refere-se à Rua Quinze de Novembro, localizada na região central da cidade, onde eram realizados desfiles de carnaval em décadas passadas, especialmente até o ano de 1971. Além deste local, outras ruas centrais, como a Avenida Bento Gonçalves, a Rua Marechal Floriano, Rua General Osório, Praça 20 de Setembro e a Avenida Duque de Caxias, também foram utilizados como espaços para a realização dos desfiles de rua do carnaval.

[73] Referência aos países da América do Sul banhados pela Bacia do Rio da Prata: Brasil, Uruguai, Bolívia, Paraguai e Argentina. A Bacia Platina é a segunda maior bacia hidrográfica do Brasil, com 1.397.905 km².

[74] Fonte: http://www.pelotas.rs.gov.br/carnaval/

[75] Fundapel foi uma instituição municipal que existia à época com o objetivo de fomentar o desenvolvimento do turismo da cidade de Pelotas.

> estrutura, esclarecendo que os recursos para as entidades chegarem à passarela deveriam resultar do trabalho de cada uma e de todos. Existiu um movimento durante o carnaval no sentido de entregar às entidades a gestão do carnaval de 93, e à Fundapel, o apoio da infra-estrutura. (KAUFMANN, 2001, p.119)

Em 1993 também não foi realizado o concurso oficial das escolas de samba, em função das dificuldades financeiras pelas quais passava a Prefeitura Municipal no referido período. De modo mais informal, os veículos de comunicação da imprensa local realizaram um "levantamento e seleção de informações", onde apontaram como vencedora simbólica a Escola de Samba Ramiro Barcelos[76].

Este problema econômico, que não atingia somente o Poder Público, também chegou à iniciativa privada, repercutindo em prejuízos para os comerciantes particulares que locaram bancas ao redor da Praça Coronel Pedro Osório (imediação do local dos desfiles em 1994). Conforme Kaufmann (2001, p.122-123), o número de locações foi bastante inferior ao realizado nos carnavais anteriores, o que constituía um "retrato da crise que assolava o país e que se refletia no bolso de todos. Não havia muito para investir e, por conseqüência, menos para gastar". Tal situação reforça, entre outras questões, a relação entre o desenvolvimento econômico e o investimento em atividades culturais, assim como acontece no país em toda a sua história.

No desfile do carnaval de 1998, os blocos burlescos acentuaram uma de suas principais características, presentes até a atualidade: a crítica social, neste caso, tratando especialmente da área da saúde. Segundo relata Kaufmann (2001, p.133), o Bloco da Saúde apresentou-se criticando a falta de melhores condições de atendimento nesta área e o Bloco Linguarudas da Várzea trouxe como tema de sua apresentação "A saúde só melhora quando vem a eleição e o candidato fala".

A autora também menciona algumas passagens referentes aos desfiles das escolas de samba e blocos pelotenses nos anos 90, que auxiliam a ilustrar o carnaval realizado nesta década:

> A Escola de Samba Unidos do Fragata participou do carnaval de rua em Pelotas pela segunda vez e foi a campeã do carnaval de rua de 1994, dando um show de brilho e luxo na passarela, com diversos destaques, carros alegóricos e muitos adereços, retratando fielmente o enredo da escola "Axé da Liberdade no Portal da Esperança". Em segundo lugar, a Escola de Samba Alegria e Samba desfilou com 150 componentes, sem fantasias de luxo ou carros alegóricos, o que causou frustração ao público. A Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte, criada em 1993, fez seu primeiro desfile no carnaval de rua de 1994; contudo, teve problemas mecânicos na entrada de seus carros na passarela e foi desclassificada por atraso apesar de haver

[76] KAUFMANN, 2001, p.121

> desfilado na Rua Marechal Floriano com bastante animação. Na categoria de Escolas Mirins, a vencedora foi a Estrela de Luz, obtendo 70 pontos (dez em todos os quesitos), enquanto que a Unidos dos Simões Lopes obteve 66 pontos, perdendo 26 pontos devido ao atraso na entrada do desfile. Na categoria de Blocos Infantis venceu o Mickey, obtendo 40 pontos; em segundo lugar, Alegria e Samba, com 35 pontos; o terceiro lugar ficou com o Trem da Alegria, com 30 pontos, e o Bloco Infantil Lindóia perdeu 27 pontos, por atrasar na passarela. Os Blocos Burlescos contaram em seu desfile com a Girafa da Cerquinha que obteve 37 pontos em seu desfile; PC e Entre a Cruz e a Espada dividiram o segundo lugar com 36 pontos cada um; e o terceiro lugar ficou para Bico Doce e Candinhas da Cerquinha, ambos com 33 pontos. O prêmio de Conjunto Vocal ficou com Vocal Metanol com 40 pontos, segundo lugar foi para a Banda Nossa, com 38 pontos, e o terceiro lugar para Lobos da Cerca, com 35 pontos. (KAUFMANN, 2011, p. 122-123)

Embora a intenção desta seção do trabalho não seja aprofundar ou detalhar os fatos históricos ocorridos no âmbito pregresso do carnaval de Pelotas, considerei útil trazer a citação acima, em caráter ilustrativo, como forma de expor aspectos alusivos à ocorrência dos desfiles de rua e concursos no final do século passado, pontuando-os como curiosidades das memórias do carnaval pelotense.

No que diz respeito especificamente às Bandas Carnavalescas do carnaval pelotense, cabe mencionar alguns aspectos considerados relevantes[77]. Apesar de terem surgido com um objetivo mais informal, de "curtir" o carnaval sem o compromisso de comparecer a ensaios anteriores, desfilando com fantasias individuais, cantando e dançando músicas populares, o movimento das bandas carnavalescas[78] é crescente e, a cada ano, tem se mostrado mais competitivo e complexo.

Em um movimento paralelo à competição entre as Bandas Carnavalescas, vale destacar duas entidades cujo objetivo não tem vínculo obrigatório com este universo competitivo: a Banda Bandalha e a Banda Empolgação. A primeira já encerrou suas atividades[79] e a segunda segue existindo, sendo a responsável pela abertura oficial da festa momesca nos últimos anos.

Conforme relata Kaufmann (2001, p.132), aconteceu, também em 1998, na Rua Quinze de Novembro, o desfile da Banda Bandalha, que lotou o espaço de foliões para

---

[77] Não será aprofundado neste trabalho o movimento das Bandas Carnavalescas de Pelotas, assim como das Escolas de Samba Mirins, uma vez que nosso foco está direcionado ao estudo das Escolas de Samba do Grupo Especial e dos Blocos Burlescos. Trarei, aqui, somente alguns apontamentos a respeito, com a finalidade de contemplar de modo mais abrangente a visão sobre o contexto.

[78] Para ilustrar a presença das bandas em dois anos distintos, destaca-se: Em 1998, desfilaram as Bandas Carnavalescas Ki-Folia, Ki-Bandaço, Ki Zomba Show, Lobos da Cerca, Folia de Rua, Empolgação, Lobos da Cerquinha, Charanga Nação Azul e Ouro e Caia na Gandaia; já em 2004, desfilaram no carnaval pelotense as seguintes: Babum Sul, Banda Laranja, Dona da Noite, Entre a Cruz e a Espada, Império das Corujas, Ki-Bandaço, Lobos da Cerca e Ki-Folia. (KAUFMANN, 2001, p.133; ROSA, 2004, p. 39)

[79] A justificativa para o encerramento das atividades da Banda Bandalha foi a falta de segurança, devido ao aumento crescente da violência, trazido em crimes que aconteceram durante os desfiles da banda.

prestigiar a apresentação desta entidade: "A Banda Bandalha, como tradicionalmente faz durante o desfile, confraternizou em frente à sede do Jornal Diário Popular, brindando com os foliões, homenageando a alegria, a irreverência e o pique da banda".

Rosa (2004, p.41) explica que esta banda, fundada em 1980, nunca participou de concursos e/ou competições realizadas entre as Bandas Carnavalescas, assim como nunca esteve filiada a nenhuma associação ou entidade representativa, pois não era esse seu objetivo. Portanto, neste mesmo sentido, nunca foi subsidiada e nem teve apoio governamental para realizar suas atividades ou desfilar, optando, de um modo geral, pela realização de eventos e outras ações (como promoção de churrascos e venda de camisetas) para angariar recursos.

A Banda Empolgação, fundada em 1982, por sua vez, desenvolveu uma série de outras atividades, além das carnavalescas, enfatizando um papel social e sua condição de organização "sem fins lucrativos". Este pode ser considerado um diferencial desta entidade em relação à atuação da maioria das outras agremiações carnavalescas atuantes à época. Em depoimento, o Diretor Geral da Banda Empolgação, Sr. Adão Cardoso Barbosa, explica tal atuação mediante o seguinte relato:

> Esta banda não se mexe só no carnaval, ela se mexe fazendo ações sociais como Campanha de Inverno, Natal, Páscoa. É uma banda que se mexe todo o ano; fazemos campanha com as crianças. No nosso estatuto reza o seguinte: não pode sobrar nada de dinheiro, o que sobra tem que se revertido em gêneros alimentícios, roupas, enfim... para uma entidade, creche, lar de idosos ou hospital. Esta é a finalidade da Banda. (*apud* ROSA, 2004, p.62)

O carnaval nos clubes sociais também se manteve aceso e movimentado neste período, com a realização de diversos bailes de carnaval e os tradicionais concursos de fantasias. Promoviam estes eventos os seguintes clubes: Clube Esportivo Gonzaga, Centro Português 1º de Dezembro, Clube Diamantinos, Clube Cultural Fica Aí, Sociedade Recreativa Quinze de Julho, Sociedade Recreativa Arealense, Laranjal Praia Clube, Clube Brilhante, Clube Comercial, Clube Caixeiral, Dunas Clube, Esporte Clube Cruzeiro, Parque Tênis Clube, Valverde Praia Clube, Sociedade Juventus e Esporte Clube Pelotas[80]. (KAUFMANN, 2001. p.142)

Considerando o foco do presente trabalho nos desfiles do carnaval de rua pelotense das Escolas de Samba de Grupo Especial e dos Blocos Burlescos, vale mencionar

[80] A autora também aponta a realização de outros bailes populares, no ano de 1999, dos quais cabe destacar o Baile do Azul e Amarelo e o Baile do Vermelho e Preto (alusão aos clubes esportivos de futebol mais representativos da cidade, que são, respectivamente, E.C. Pelotas e G.E. Brasil), ambos realizados, neste ano, na F.C. Lange.

um destaque feito por Kaufmann (2001, p.148) sobre a distinção entre o que se apresenta em um e em outro caso: "[no desfile dos blocos]... percebe-se a existência do carnaval espontâneo, livre de regras, o burlesco, com natureza diferente do carnaval espetáculo [das escolas de samba], com a presença de travestidos, sujos e mascarados nos blocos burlescos".

Ao propor uma síntese do carnaval de Pelotas na segunda metade do século passado, a autora supracitada sublinha:

> Nesse período, de 1953 a 1999, o povo continuou tomando conta da passarela como aconteceu no período compreendido entre 1921 e 1952. Contudo, algumas características marcaram este novo capítulo do carnaval em Pelotas. Em 1953, surgiram os primeiros concursos para as escolas de samba, que aos poucos foram se tornando mais luxuosas, ricas em detalhes, recorrendo a técnicas de apresentação, como em 1972, quando foram lançadas as cores oficiais das escolas de samba. Cumpre destacar o profissionalismo que foi exercido pela Escola de Samba Estação Primeira do Areal no ano de 1978. Em período anterior, não havia uma integração entre as músicas interpretadas pelas escolas com suas fantasias, seus destaques e suas coreografias, tal como acontecia no início do século. Na década de 70, alguns blocos carnavalescos transformaram-se em escolas de samba sem conseguirem manter-se nessa categoria, principalmente por se defrontarem com problemas financeiros. Na década de 80 foi criada a categoria de escolas do segundo grupo. [...] Em 1984, são comercializados os camarotes e, em 1999, o carnaval montado na Praça 20 de Setembro surge com arquibancadas, praça de alimentação, instalação de equipamentos de som com infra-estrutura distanciando o povo do espetáculo. Permanece o carnaval participativo com o desfile do povo atrás de sua escola, cordão ou bloco preferido. [...] O retorno dos conjuntos vocais [ocorre] no ano de 1993. [...] Outra mudança significativa no período de 1953 a 1999 foi o local do desfile. Dos anos 20 até os anos 60, o desfile aconteceu na Rua Quinze de Novembro. A partir de 1971, começaram as alterações com acertos e desacertos sobre o local da passarela. (KAUFMANN, 2001, p.156-157)

Vale destacar que no processo de investigação para a presente pesquisa, percebeu-se uma existência bastante pequena de fontes teóricas sobre a história do carnaval de Pelotas neste período (segunda metade do século XX), quadro este diferente do que constatamos na obtenção de materiais referentes a períodos anteriores. Portanto, o mapeamento histórico realizado no trecho acima, onde se destaca a relevante contribuição da autora, é bastante útil para a compreensão do carnaval pelotense, especialmente a partir dos anos 1950, até o final de década de 90.

Esta dificuldade mencionada em encontrar produção bibliográfica a respeito do carnaval pelotense, segundo meu conhecimento e investigação desde o início da década passada, quando passei a me envolver de modo mais teórico com as temáticas carnavalescas, também ocorre nos casos de outros carnavais representativos no Estado do Rio Grande do Sul, à exceção de Porto Alegre. Encontram-se passagens a respeito do carnaval realizado nas

cidades do interior em literaturas genéricas sobre história, cultura, turismo, eventos e folclore do Estado, mas, especificamente sobre este tema, as fontes são mais escassas[81].

Na obra coletiva "Rio Grande do Sul: aspectos do folclore" são mencionados alguns aspectos sobre o carnaval também em outras cidades gaúchas:

> Em terras sul-riograndenses, a cidade de Cruz Alta continua com os jogos de Intróito ou Entrudo, conservadas nas tradições portuguesas, caracterizando-se por bacias d'água despejadas das casas sobre os passantes, além do uso da farinha e, até mesmo, de fuligem. As manifestações populares realizam-se através de bailes burlescos e carnavalescos em suas diversas categorias: Escolas de Samba, Cordões de Sociedade, Blocos Burlescos e/ou Blocos Humorísticos, Blocos Infantis, Conjuntos Acadêmicos (Rio Grande), Tribos Carnavalescas e as recentes "Bandas" [...]. Aparecem peculiaridades regionais em seu contexto [RS], tais como: a espontaneidade e animação do carnaval da cidade de Pelotas; os conjuntos acadêmicos em Rio Grande[82] [...]; a presença do Bumba-Meu-Boi no Enterro dos Ossos na cidade de Encruzilhada do Sul; o Bloco Gaúcho, acompanhado por gaita, em Uruguaiana; o "Rádio Galocha", com seus cartazes de crítica humorística de Lavras do Sul; a Bicharada de Piratini. Participam, ainda no carnaval, Cordões de Bichos (fantasias de bichos no tema); Blocos de Moambas, isto é, grupos travestidos ou com fantasias improvisadas de cunho satírico. (MARQUES; *et. al*, 2004, p.90-91)

Retornando ao carnaval pelotense, Reis (2005) lembra que a festa na cidade foi se modificando progressivamente e acompanhando as transformações econômicas e sociais do contexto como qualquer outra atividade cultural: "... [o carnaval] é dinâmico e sofre influência do meio no qual está inserido e é, de certa forma, um espelho da sociedade que o realiza" (idem, p. 19). No caso de Pelotas, é possível constatar efetivamente tal condição, uma vez que a ascensão e queda do poderio sócio-econômico da "Princesa do Sul" está diretamente relacionada com os investimentos e o apogeu do carnaval realizado na cidade, e, de modo mais presente e visível, nos acontecimentos do carnaval de rua.

De acordo com o Manual de Procedimentos do Julgador, produzido pela Prefeitura de Pelotas e disponível na sua página de internet até o ano passado, há que se destacar que a partir de década de 1980, "a organização do carnaval foi evoluindo progressivamente para o modelo que temos hoje, com a criação de novas entidades e/ou licenciamento de outras, através de uma Coordenadoria de Manifestações Populares que faz a

---

[81] Outros dois trabalhos, consultados ao longo desta pesquisa em caráter de bibliografia complementar, e que podem ser citados como fontes contribuintes com a literatura carnavalesca no Rio Grande do Sul são: COLVERO, Ronaldo. Tradicionalismo & Carnaval 1940-2009: dualidade cultural em desfile. Porto Alegre: Faith, 2010. (e) LAZZARI, Alexandre. Coisas para o povo não fazer: carnaval em Porto Alegre. Campinas: Editora da Unicamp/Cecult, 2001.

[82] Pequenos grupos (média de 17 a 25 componentes) que se destacam por sua musicalidade e harmonia de vozes, dando um toque de seresta. (MARQUES; *ET. AL.*, 2004, p.90)

ponte entre os carnavalescos e o órgão público além de qualificar e abrilhantar o carnaval pelotense".

Em se tratando dos anos 2000, a expectativa pela virada do milênio é destacada por Kaufmann (2001, p. 183) como um dos pontos altos de motivação para o ambiente carnavalesco, fomentada de modo bastante efetivo pelos diversos veículos de comunicação da imprensa local. Acontecimento importante, especificamente no ano 2000, foi a eleição de um novo Rei Momo para a cidade: Márcio Luís Soares Goulart[83], de 19 anos, que veio a substituir o antigo Rei Jorge Ari[84], falecido no ano anterior.

Ainda neste ano, assim como aconteceu em diversos carnavais pelo país, o tema escolhido pela maioria das entidades carnavalescas de Pelotas para ser desenvolvido em seus enredos na avenida foi os 500 anos do Brasil, como um modo de valorização as comemorações alusivas à data que aconteciam em todo o território nacional. O desfile, que foi transmitido pela RBS TV – Rede Brasil Sul (afiliada da Rede Globo de Televisão no Estado) e teve grande repercussão e divulgação, apontou como a grande vencedora a Unidos do Fragata, tendo a Escola General Telles obtido o segundo lugar na colocação geral[85]. Na categoria dos Blocos Burlescos, o Bloco Bruxa da Várzea ficou em 1º lugar, o 2º ficou com Linguarudas da Várzea e o 3º com os Gaviões do Pestano.

De 2000 até a atualidade, diversos acontecimentos têm contribuído para uma nova configuração do cenário de apresentação e organização do carnaval pelotense. Destaco, a seguir, algumas destas ocorrências que, certamente, auxiliarão na compreensão do atual panorama carnavalesco de Pelotas:

- Crescimento das Bandas Carnavalescas: Torna-se indispensável sublinhar o movimento crescente de surgimento e fortalecimento das bandas carnavalescas no carnaval de rua de Pelotas, chegando a 10 entidades no ano de 2013 (só perdendo em número para a categoria de escolas mirins, que possui 13). É possível supor que este movimento está associado a alguns fatores como: facilidade em participar da entidade em função de necessitar um comprometimento e envolvimento anteriores menores do que com outras categorias como as

[83] Márcio reinou no Carnaval Pelotense até o ano de 2012, já que, em 2013, último ano de investigação de campo do presente trabalho, foi eleito como seu sucessor Gabriel Santos Goulart, também de 19 anos, representante da Escola de Samba General Telles.

[84] Em sua homenagem, criou-se o Prêmio Estandarte de Ouro "Agostinho Trindade", que dá destaque a sete categorias do carnaval das Escolas de Samba do Grupo Especial: Passistas e Cabrocha, Puxador de Samba, Mestre de Bateria, Carnavalesco, Compositor, Mestre-Sala e Porta-Bandeira, Samba-Enredo. Tal prêmio foi instituído como Lei Municipal sob o número 4.787, em 8 de fevereiro de 2002.

[85] No Anexo I deste trabalho, segue o quadro completo de todas campeãs do concurso oficial das escolas de samba do grupo especial de Pelotas, desde que a competição foi instituída.

escolas de samba, uma vez que não se exige uma fantasia (e, sim, um abadá[86] ou camiseta); não há obrigatoriedade de frequentar diversos ensaios e eventos prévios; não há necessidade de saber e cantar a letra de um samba-enredo específico daquele ano, pois a trilha musical que as bandas utilizam no seu desfile é, de um modo geral, composta por *hits* do momento, canções clássicas remodeladas para o ritmo do carnaval e mesmo sambas antigos. Outro fator que considero relevante para o crescimento das bandas está na configuração política histórica das direções de carnaval e presidências das escolas de samba pelotenses que integram o Grupo Especial, uma vez que, comandadas por estruturas bastante fechadas e carnavalescos tradicionais, as escolas de samba acabam limitando a participação e contribuição de novas gerações de carnavalescos. Assim, ao não poderem intervir nestes contextos de modo mais efetivo, e contando com a facilidade de criar uma entidade carnavalesca com menores exigências econômicas e demandas técnicas (como é o caso das bandas em relação às escolas de samba), gerações de novos carnavalescos, tais quais dissidentes de outras entidades, acabam optando por fundarem novas bandas para participar e competir no carnaval. Acredito que estes, além de outros fatores, facilitam a participação dos foliões no carnaval através das bandas carnavalescas, o que, por sua vez, acaba enfraquecendo o contexto das escolas de samba. É certo que existem muitas pessoas que participam e desfilam em diversas entidades carnavalescas no mesmo ano (bloco, banda, escola do grupo especial e escola mirim); todavia, em caso de necessidade de optar pela participação em somente um destes desfiles, em função, por exemplo, dos custos com fantasia, abadá etc., percebi que a maioria direciona-se para a banda carnavalesca, em função de alguns destes fatores facilitadores recém mencionados.

- Qualificação e Expansão do Trabalho das Escolas de Samba Mirins: A categoria das escolas mirins do carnaval pelotense é a que possui o maior número de entidades na atualidade, contando com sete escolas no Grupo A, três escolas no Grupo B e outras três criadas em 2013[87], que passarão a pertencer ao Grupo B no ano de 2014. Mas não é somente em números que crescem as escolas mirins, na última década. É constatável de modo bastante claro o

[86] Neste contexto, refere-se à camisa temática da agremiação vendida no respectivo carnaval, que traz identidade visual da respectiva entidade e do tema homenageado por ela no respectivo ano, servindo como uniforme para os integrantes desfilarem na avenida. No ano de 2013, o valor de cada abada, variando de acordo com a entidade, custa na faixa entre R$ 20,00 (vinte reais) e R$ 35,00 (trinta e cinco reais), como médio do preço normal, desde que comprado com antecedência. Às vésperas do carnaval, inclusive no dia do desfile, os cambistas e pessoas que, por algum motivo, desistem ou não podem mais desfilar acabam comercializando seus abadás por preços muito superiores a estes, chegando a patamares de R$ 50,00 a R$ 80,00 (cinquenta a oitenta reais) ou mais.

[87] Em seu primeiro ano de criação, a entidade carnavalesca precisa desfilar do carnaval de rua pelotense na Categoria de Participação, sem receber recursos financeiros do Poder Público. Após, a entidade passa a vigorar na categoria de acesso e compete em iguais condições com as demais.

trabalho de qualificação e aprimoramento empreendido por estas entidades, o que repercute em termos de planejamento e gestão do carnaval, de aprimoramento técnico e dos quesitos apresentados na passarela, assim como da organização e apresentação geral dos desfiles na passarela do samba. Ouso apontar que o trabalho desenvolvido por algumas das escolas mirins apresenta-se em melhores condições do que o desenvolvido, por exemplo, por algumas escolas de samba que integram o Grupo Especial. Além disso, não há como deixar de destacar que a proposta desenvolvida pelas escolas mirins é primordial para a consolidação e a manutenção do futuro do carnaval de Pelotas, pois, necessariamente, a formação das novas gerações de carnavalescos passa pelo trabalho desenvolvido com os menores, no caso, as crianças e adolescentes das escolas mirins. Como entendo que o crescimento tem ocorrido de modo bastante efetivo e consistente em algumas agremiações mirins, considero que, dentro de algum tempo, com o crescimento destas gerações e da própria demanda dentro das comunidades, algumas destas escolas de samba mirins também possam vir a tornarem-se escolas adultas, que venham a disputar seu posto no Grupo Especial e competir nesta outra categoria.

- Licenciamento e Encerramento de Atividades de Entidades: Nos anos 2000, o carnaval pelotense presenciou o licenciamento de escolas muito representativas e históricas como a Unidos do Fragata e Ramiro Barcellos, que deixaram de desfilar em algumas oportunidades. O licenciamento é uma possibilidade oferecida pela organização do carnaval de Pelotas que permite à entidade solicitante optar por não desfilar durante determinado período, mas retornar após o término do tempo solicitado para tal. Também foi uma década onde se deu o encerramento das atividades de duas escolas de samba, que foram a Rosa Imperial e a Imperadores da Guabiroba, reduzindo o número geral de escolas de samba e também, por conta disso, o movimento carnavalesco nas escolas do grupo especial, hoje a categoria com o menor número de entidades (seis, em 2013). Considero que este fenômeno esteja associado a alguns dos fatores já identificados e mencionados nas referências ao crescimento das bandas carnavalescas e à qualificação e expansão do trabalho das escolas de samba mirins, atrelados a outros problemas de gestão, planejamento, organização financeira e conflitos de interesses dentro destas próprias entidades.

- Supremacia da Estação Primeira do Areal e Ressurgimento da Academia do Samba: Esta última década também foi palco de dois acontecimentos históricos importantes para o carnaval pelotense, com o estabelecimento de uma supremacia da Escola de Samba Estação

Primeira do Areal, em termos de resultados, com a conquista de sete títulos entre o ano de 2002 e o ano de 2013, na categoria do Grupo Especial. Tal feito instaura um novo paradigma estético no âmbito do desfile de rua do carnaval pelotense, pois esta passa a ser a "escola a ser vencida". Também no referido período, mais especificamente em 2008, a Escola de Samba Academia do Samba, considerada a mais antiga escola em atividade no Estado, voltou a conquistar um título do grupo especial pelotense, após 21 anos sem tal feito. Este ocorrido revigora o trabalho desenvolvido pela escola, que passa por um processo de transição de gestão e assunção de uma nova geração de carnavalescos da entidade, protagonizando um movimento, a meu ver, necessário também nas demais escolas de samba da cidade. Em 2013, após a realização do carnaval, assume a direção da Academia do Samba os jovens André Vargas, 28 anos, como presidente, e Francisco Teixeira, 32 anos, como 1º vice-presidente (integrantes de famílias tradicionais da própria escola), com o objetivo de oxigenar, redimensionar e atualizar a política de gestão e de realização do carnaval da Academia do Samba, já a partir de 2014, e o desafio de consolidar este movimento de ressurgimento da entidade no cenário local.

- Organização do carnaval sofreu transformações, indefinições e imprevistos: Outro fator extremamente significativo e de impacto direto na configuração do atual carnaval pelotense realizado a partir dos anos 2000 pode ser associado a diferentes ocorrências no âmbito do processo organizacional do evento como um todo. No distinto período, a organização do carnaval, na parte que compete ao Poder Público Municipal[88] passou da Secretaria Municipal de Projetos Especiais (extinta), para a Coordenadoria das Manifestações Populares (departamento da Secretaria de Cultura de Pelotas) e, por último (2013), para o âmbito geral da Secretaria Municipal de Cultura, estando, assim, sob a gestão de grupos diferentes de pessoas, ao longo deste período, profissionais que também foram se modificando periodicamente, em função das trocas de governo da administração do município. A programação dos desfiles do carnaval de rua ocorreu, em duas oportunidades (2008 e 2013), fora de época, ou seja, fora do calendário carnavalesco tradicional, tal qual a maioria das cidades. No ano de 2008, a troca foi motivada pela coincidência com a data da Festa de Iemanjá (JESUS, 2009, p.61), evento religioso bastante popular e importante no calendário de eventos pelotenses, especialmente pelo grande contingente negro e de praticantes de religiões de matriz africana e umbandista. Já em 2013, a projeção inicial da data ocorreu devido ao fato

[88] A organização do carnaval acontece atualmente em parceria entre a Prefeitura Municipal de Pelotas e a ASSECAP – Associação das Entidades Carnavalescas de Pelotas.

da Administração Municipal ter assumido o governo há pouco tempo e, com isso, não haver tempo hábil para realizar os procedimentos administrativos necessários na burocracia gestora (como as licitações, por exemplo) para cumprir com o calendário regular do carnaval, que aconteceu em 12 de fevereiro. A data que havia sido proposta inicialmente (23, 24 e 28 de fevereiro e 01, 02 e 03 de março), porém, também sofreu alteração em função de um imprevisto no setor de infra-estrutura. O Corpo de Bombeiros não liberou o uso das arquibancadas por parte do público para a assistência do carnaval em função de, segundo sua avaliação técnica, não haver espaço suficiente para o deslocamento e evacuação de pessoas, em caso de emergência. Tal postura assumida repercutiu na transferência da data do carnaval, que chegou a ter a liberação divulgada, mas que não aconteceu na data prevista, sofrendo com alguns dias de indefinição até a remontagem das arquibancadas e a definitiva autorização por parte dos bombeiros[89]. Deste modo, o carnaval 2013 acabou acontecendo somente nos dias 2, 3, 8, 9 e 10 de março, tendo sido subtraídas algumas das atividades previstas inicialmente pela programação do evento como a Apresentação dos Conjuntos Vocais. Por fim, outro fator preponderante nos últimos anos, e que se arrasta também já há algumas décadas, é a falta de definição de um local de realização efetivo para o carnaval de rua de Pelotas. No final de 2012, o Poder Público Municipal, juntamente com a ASSECAP, sinalizavam a possibilidade de encaminhamento da questão com a viabilidade de um novo lugar para a realização do evento, na região do Porto, e, caso esta não fosse possível, encontrava-se em estudo outra alternativa: "Paralelo a isso, a Prefeitura fará o orçamento de uma alternativa – na região do Centro de Eventos Fenadoce – para garantir a realização do Carnaval 2013, caso a primeira alternativa não seja viabilizada"[90]. Apesar de tais tentativas, o local de realização do carnaval foi o mesmo dos últimos anos: a Antiga Estação Férrea, o que causou contentamento por parte de alguns e descontentamento por parte de outros, especialmente estes últimos, proprietários de estabelecimentos comerciais das imediações do lugar. A falta de um lugar definitivo para a realização dos desfiles de rua do carnaval pelotense tem sido um dos principais atrasos no processo de qualificação e consolidação do evento, uma vez que este impedimento afeta

[89] Acredita-se que esta exigência mais rígida por parte do Corpo de Bombeiros está associada a outro episódio fatídico ocorrido no Estado, mais especificamente na cidade de Santa Maria, no início do respectivo ano, quando mais de duzentos jovens morreram dentro de uma boate, a maioria asfixiados pela fumaça de incêndio. Tal acontecimento, de repercussão internacional, gerou comoção em todos os lugares e direcionou um movimento de pressão por melhores condições de segurança, especialmente em eventos de grande porte, com número significativo de público, como presenciado no caso do carnaval de rua de Pelotas. Além deste impedimento, outros inúmeros eventos carnavalescos também foram adiados e até cancelados na cidade, no mesmo período.

[90] Notícia veiculada através da página da Prefeitura Municipal de Pelotas. Disponível em: http://www.pelotas.com.br/carnaval/2013/noticias/ver.php?codnoticia=32268. Acesso: 20/04/2013.

diretamente a preparação dos desfiles por parte das entidades carnavalescas, assim como implica em uma série de estrangulamentos que vem sendo recorrentes na realização do carnaval ano a ano, tais como arquibancadas, passarela, camarotes, infra-estrutura paralela, sonorização e iluminação, e, talvez a principal, segurança. Todos estes condicionantes, que são percebidos no atravessamento entre o planejamento e a gestão ampla do carnaval por parte da organização, tem implicação direta na produção artística que acontece no carnaval, assim como nos seus inúmeros desdobramentos sociais e econômicos, a saber, a potencialização do carnaval como fonte geradora de empregos e oportunidades turísticas, a retomada e consolidação do carnaval pelotense no cenário dos eventos regionais e estaduais, a inclusão social mediada pelo trabalho desenvolvido pelas entidades carnavalescas da cidade, a produção de conhecimento técnico, artístico e científico a partir do carnaval, a valorização da história das entidades de carnaval, dos carnavalescos e dos inúmeros artefatos históricos do carnaval local, além de outras diversas possibilidades vinculadas.

Logicamente, estes aspectos mencionados nos trechos acima não dão conta de toda a complexa e diversa rede de acontecimentos que envolvem as manifestações carnavalescas da cidade de Pelotas, a partir dos anos 2000. Tenho clareza a respeito de tal condição e das limitações do próprio estudo neste âmbito, ao passo que seu objetivo não é, como já descrito, realizar um aporte histórico aprofundado a respeito dos fatos temporais que circundam o referido contexto.

O que se pretendeu empreender, pois, é o apontamento de alguns pressupostos históricos que venham a auxiliar em uma melhor compreensão do contexto de ocorrência do carnaval de rua de Pelotas, tomando como foco principal o cenário contemporâneo em que o fenômeno se processa, haja vista que a análise a respeito da condição de linguagem do corpo no rito carnavalesco (de inversão e de passagem) que realizamos ocorreu entre os anos de 2008 e 2013, e é este período que tomamos como base analítica contextual espaço-temporal.

Neste sentido, seguimos com a apresentação da próxima seção deste capítulo de descrição do contexto analisado, propondo, então, uma abordagem direta do cenário em que se encontra o carnaval pelotense na atualidade, vislumbrando apresentar alguns mecanismos instrumentais que permitam entender o panorama de ocorrência do respectivo rito carnavalesco pelotense, ao apontar e descrever seus contextos de preparação e de realização.

4.3 O CARNAVAL DE PELOTAS HOJE: ASPECTOS CONTEXTUAIS DO RITUAL CONTEMPORÂNEO

4.3.1 Mapeando o cenário

Ao realizar um breve passeio pelo percurso histórico do carnaval pelotense, realizado na seção anterior, é possível constatar que são inúmeros os fatores influenciadores do cenário vivido pelo carnaval da cidade na atualidade. Tanto no âmbito das influências da formação cultural, quanto na perspectiva de sua composição estética ou da gestão de seus mecanismos organizacionais, ou ainda nas relações de poder estabelecidas entre os agentes do campo, destacam-se, pois, uma série de elementos complexos que se articulam entre si e encaminham a configuração um carnaval que busca refletir sobre sua própria identidade, no seu sentido mais amplo, convivendo com elementos do tradicional e do contemporâneo simultaneamente.

Silveira (2005), ao analisar os elementos constitutivos do desfile carnavalesco pelotense da atualidade[91], destaca que a festividade popular acaba por constituir-se num palco privilegiado para a ressignificação das relações existentes na "sociedade moderno-contemporânea", pelo fato de agregar em torno de si uma rede de relações sociais permeada por uma troca cultural intensa por parte de domínios sócio-culturais bem distintos.

Esta condição pode ser entendida mediante os diferentes papéis exigidos e presentes no âmbito do processo de realização do carnaval (do "antes" ao "depois"), uma vez que a ocorrência do mesmo somente se dá a partir de um complexo bastante articulado de mecanismos operacionais que envolvem agentes de diferentes naturezas como o poder público, a iniciativa privada, as associações carnavalescas, os foliões, o público e, de modo especial, as entidades que protagonizam o carnaval (escolas de samba, bandas carnavalescas, blocos burlescos, escolas mirins etc.), independente da classe social a que estes pertencem. Para a autora supracitada, "o carnaval brasileiro pode ser considerado, assim, um exemplo de mediação já que fronteiras sócio-culturais são cruzadas e flexibilizadas, permitindo um canal de comunicação inter-classes e entre distintos planos culturais". (SILVEIRA, 2005, p.60-61)

[91] O referido trabalho, denominado "O Balé que deu samba: fronteiras e mediações de classe no carnaval da Escola de Samba General Telles – Pelotas/RS", propõe um estudo sobre o processo de criação, elaboração e construção do carnaval da respectiva entidade durante o ano de 2003.

Por sua vez, Barreto (1994) e Reis (2005) sublinham a presença das escolas de samba no carnaval de rua pelotense como símbolo de uma condição espetacular assumida na contemporaneidade, pondo tal categoria em evidência destacada e projetando o desfile do grupo especial como um dos pontos altos do carnaval, possivelmente o mais esperado pelo público e pela imprensa.

Este fator não pode ser desconexo da repercussão geral do carnaval em nossa sociedade, a partir da influência dos desfiles carnavalescos realizados em grandes capitais do país, especialmente o Rio de Janeiro, que, como já destacado por Cavalcanti (2001), tem influenciado os carnavais Brasil afora desde a década de 1950. Desta forma, cria-se anualmente uma grande expectativa a respeito dos desfiles das escolas de samba do carnaval de rua que acontecem em Pelotas, onde se tomam, então, como referência estética, os desfiles cariocas (e, mais recentemente, também os de São Paulo) que são acompanhados pela televisão, pela internet ou mesmo assistidos ao vivo.

O crescimento das bandas carnavalescas no carnaval contemporâneo da cidade não impacta de modo decisivo, a meu ver, nesta expectativa em relação ao carnaval realizado pelas escolas de samba, já que se trata de outro âmbito, outra categoria, com outras exigências técnicas, artísticas, organizacionais e regulamentares. Ou seja, mesmo percebendo que o movimento das bandas está em progressão desde a última década, o público, a imprensa e demais simpatizantes e integrantes do contexto carnavalesco constroem uma referência do carnaval de rua feito pelas escolas de samba tomando por base exemplos de outras realidades, mas ainda na esfera comparativa das escolas de samba.

O único aspecto, todavia, que me parece útil como comparação entre as bandas e as escolas de samba, nesta perspectiva referencial, diz respeito à organização e gestão do planejamento carnavalesco. Neste ínterim, as bandas carnavalescas (e porque não dizer também as escolas de samba mirins) podem estar sendo consideradas, em alguns casos, como exemplos de organização de uma entidade carnavalesca que poderiam ser seguidos também pelos dirigentes das escolas de samba do grupo especial, em processo co-colaborativo.

A natureza espetacular que o desfile carnavalesco assumiu nos dias atuais, especialmente no âmbito das escolas de samba, natureza esta movida por diversos fatores e interesses (dentre os quais destaco os econômicos), atravessa todo o processo de constituição do carnaval, desde seu planejamento até sua execução. Rosa (2004) entende que, pelo fato do carnaval de rua pelotense contemporâneo estar associado a esta ideia de espetáculo, a condição econômica é decisiva para a constituição do carnaval em si e das relações estabelecidas a partir dele. A autora, neste sentido, faz a seguinte crítica:

> [...] O carnaval é um espetáculo que depende de muitos recursos financeiros. [...] É um carnaval elitista ao qual só tem acesso as pessoas que têm condições de pagar um ingresso para assistir ao espetáculo. Com isso, percebemos que o carnaval de Pelotas está indo ao encontro das grandes capitais, como Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, mas isto está longe de se concretizar devido à falta de políticas públicas a serem aplicadas na cidade, onde não é possível apresentar um espetáculo satisfatório, o que é responsável pelo fato de que a população tenha saudade dos carnavais do passado e viva com este sentimento de nostalgia e afaste-se do carnaval. (ROSA, 2004, p.72)

Por outro lado, existem algumas possibilidades que vem sendo levantadas como alternativas para a construção de um novo momento para o carnaval de rua pelotense. Como exemplo, o Poder Público, a respeito do carnaval, manifesta o seguinte interesse:

> A intenção da Prefeitura Municipal de Pelotas é garantir a participação popular e a democratização do carnaval pelotense, valorizando as expressões locais, manifestadas por escolas de samba do grupo especial, escolas mirins, blocos infantis, bandas carnavalescas, blocos burlescos e blocos de participações. Além disso, cabe ao Poder Público o fomento, divulgação e desenvolvimento econômico e cultural da "mais popular festa de rua do sul". Para tanto, vocação, criatividade, vontade e empenho não nos faltam. Atualmente, ao longo das seis noites do carnaval participam uma média de cem mil pessoas. A festa de Pelotas diferencia-se das demais cidades do Estado por ser irreverente e participativa, o que proporciona alegria e diversão espontânea. Todo envolvimento das comunidades em torno do carnaval gera postos de trabalho e criação de diversos focos de circulação e distribuição de renda, principalmente no conjunto daqueles segmentos sociais que normalmente estão à margem da cadeia produtiva do município (artesãos, costureiras, músicos, artistas plásticos, oficineiros, entre tantos outros). Revitalizar o CARNAVAL DE PELOTAS[92] é, portanto, assumir uma identidade simultaneamente herdada e construída, da qual devemos nos orgulhar e que possibilitará que PELOTAS[93] e o Estado do Rio Grande do Sul voltem a figurar entre os povos que realizam os mais autênticos carnavais de rua do país. (PREFEITURA MUNICIPAL DE PELOTAS, 2013)[94]

É notório que a mensagem de comunicação do Poder Público denota sua intenção de valorizar, fomentar e ampliar o acesso ao carnaval, o que, em certa medida, contrasta com a crítica de Rosa (2004) a respeito do processo de exclusão empreendido através dos indicadores econômicos que interferem na participação da comunidade nos eventos carnavalescos. Cabe-nos, em referência a tal incongruência, exaltar que teoria e prática, desejo e realização são aspectos que nem sempre andam juntos, mas que a existência de interesse por parte do Poder Público é, sem dúvida, um pré-requisito fundamental para o início de uma transformação neste sentido; embora, se isolada de uma política ampla e

[92] Grifo do autor.

[93] Grifo do autor.

[94] Fonte: http://www.pelotas.rs.gov.br/carnaval/

participativa junto à comunidade carnavalesca local, possa ser pouco efetiva e corra o risco de cair na obsolescência.

Ao longo destes seis anos de observação e participação nas atividades carnavalescas da cidade de Pelotas (2008 a 2013), pude estar em contato direto com uma rede bastante ampla e diversa de pessoas envolvidas das mais diferentes formas com o carnaval da cidade, tanto na perspectiva do Poder Público Municipal (e suas trocas de gestão), quanto das entidades carnavalescas (blocos, escolas de samba, bandas etc.), veículos de imprensa, turistas, foliões e simpatizantes da festa momesca, o que me permitiu uma apropriação bastante importante enquanto carnavalesco e pesquisador, criando condições de viabilidade concretas para a escritura deste trabalho.

O que foi possível detectar com clareza, neste contexto, é que Pelotas é exemplo de uma cidade bastante envolvida com o Carnaval. Mas que não respira o carnaval durante todo o ano, como em outros lugares do país, por exemplo, o Rio de Janeiro.

Durante os demais meses do ano, especialmente de abril a novembro, a cidade é palco de algumas atividades isoladas no âmbito do carnaval, como festas, eventos para angariar recursos e promoção de ações em parceria, inclusive com participações em eventos sociais e culturais de outras naturezas. Entretanto, o pensamento e planejamento mais específicos a respeito da gestão organizacional do carnaval, e mesmo dos desfiles de rua, acabam se concentrando nos meses a semanas mais próximas do calendário carnavalesco regular (a partir de dezembro), considerando que o carnaval ocorre normalmente em fevereiro ou março.

Obviamente, não se pode mencionar esta condição como pré-requisito geral ou mesmo regra para todas as entidades carnavalescas. Existem, sim, casos isolados de carnavalescos e agremiações que possuem capacidade de mobilização maior junto às suas comunidades durante os demais meses do ano, inclusive exercendo um papel social relevante no entorno da sua própria comunidade, seja para a captação de recursos financeiros, para a realização de campanhas de arrecadação (agasalho, natal, dia das crianças etc.) ou, ainda, servindo como ambiente de lazer e combate à ociosidade.

O reflexo de tais movimentos paralelos, por vezes, aparece de modo mais efetivo durante o período do carnaval, pois é perceptível que o envolvimento de uma comunidade que se encontra durante todo o ano repercute positivamente nas ações carnavalescas que tal entidade realiza. De outra sorte, nem sempre o impacto positivo desta condição representa a concretização de bons desfiles, conquista de campeonatos ou boas colocações nos concursos

do carnaval de rua, uma vez que a influência dos fatores econômicos pesa bastante no momento dos resultados.

Existem entidades carnavalescas com patrocinadores fortes, apoios consistentes da iniciativa privada e carnavalescos experientes que, mesmo com menos tempo de trabalho efetivo no carnaval (sem a manutenção de um calendário de ações amplo e diverso com a sua comunidade durante todo o ano), acabam imprimindo uma qualidade de trabalho e apresentação técnico-estética em seus desfiles por conta terem melhores condições econômicas para contratar mais e melhores profissionais para realizarem o seu carnaval. Não é uma receita óbvia, certamente, pois se sabe que não é somente o dinheiro que assegura a realização de um bom carnaval. Entretanto, a considerar o cenário político-econômico da cidade de Pelotas na atualidade, não há como separar o resultado do carnaval da condição que determinada entidade carnavalesca ou outra tenham para financiar a realização dos seus desfiles.

Durante o período do carnaval propriamente dito, que, via de regra, na cidade de Pelotas, toma maior corpo e proporção após a passagem das comemorações do ano novo, a cidade fica envolta por uma atmosfera bastante peculiar e receptiva ao carnaval e todos os seus eventos preparatórios vinculados.

Desde o centro da cidade até os espaços específicos de realização do Carnaval, como ruas, avenidas, praças, calçadão, barracões e quadras de escolas, notam-se pessoas das mais diversas procedências conversando sobre o tema, manifestando-se em relação à preferência por uma ou outra agremiação, fazendo brincadeiras e promessas para o dia do desfile e mesmo sobre a hipótese de vitória de tal escola ou sua concorrente, tanto em lugares públicos quanto em casas e estabelecimentos particulares.

Esta condição do Carnaval tomar as ruas, literalmente, mesmo antes (ou depois) da realização dos desfiles do carnaval de rua, tornando-se tema de bate-papos e rodas de conversa em diferentes locais, pode ser associado a uma característica própria do carnaval brasileiro que é levantada por Da Matta (1997).

Segundo traz este autor, embora exista um local especial para os desfiles do carnaval, a rua é o local próprio do ritual, sendo ela (a rua) tomada num sentido amplo de "oposição à casa". Ele explica que no período ritual, de realização do Carnaval, o centro da cidade deixa de ser o "local desumano das decisões impessoais para se tornar o ponto de encontro da população'.

Deste modo, foi possível observar que Pelotas, no período de carnaval, encontra-se: ambientada pela decoração das ruas do centro da cidade, assim como as lojas do comércio

e outras empresas que simpatizam com a festa ou mesmo vêem nela uma oportunidade comercial para atrair clientes e turistas, sendo que estes últimos juntam-se aos moradores locais nas rodas de conversa e demais atividades preparatórias e paralelas vinculadas ao evento principal do carnaval: os desfiles de rua.

O espaço de realização dos desfiles do carnaval pelotense, no período estudado (2008-2013) foi o mesmo, apesar das indefinições permanentes (conforme já mencionado), localizado junto à antiga Estação Férrea e denominado Passarela do Samba. No referido local, cuja extensão do espaço de desfile propriamente dito é de aproximadamente 300 metros, é construída uma infra-estrutura própria para a realização de eventos carnavalescos, na qual são dispostos, de um lado, arquibancadas populares, e, do outro, os camarotes, espaços para autoridades e o palanque oficial, onde é feita a apresentação do evento (Foto 4).

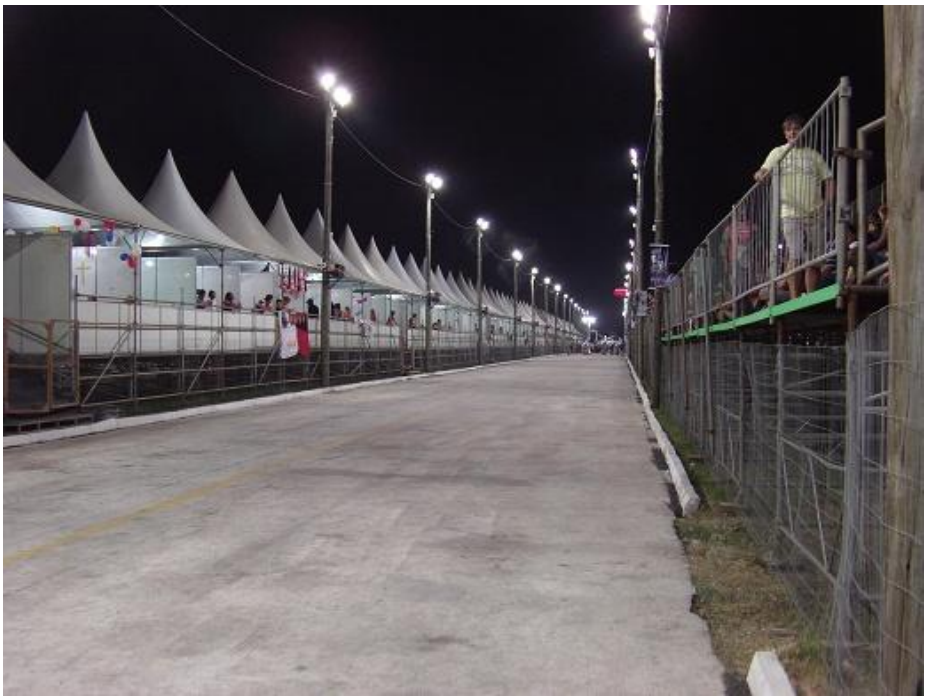


Foto 4 – Passarela do Samba do Carnaval de Pelotas (Jesus, 2013)

Ao longo da avenida, existe montada também uma infra-estrutura de sonorização e de iluminação especiais, com potência compatível com a demanda, que possam servir ao desfile das escolas de samba, blocos e demais participantes. Também no decorrer deste espaço, existem banheiros móveis e estandes para comercialização de alimentação e bebidas, além de garçons e vendedores ambulantes que ficam comercializando, além destes gêneros, também fitas, adornos, adereços, *sprays* de espumas e outros artigos carnavalescos, temáticos de alguma agremiação ou não.

A realização dos Desfiles de Carnaval das Escolas de Samba do Grupo Especial é um ritual que integra a programação carnavalesca do município, tornando-se a culminância, o ponto alto da festa na cidade. Em Pelotas, são diversas noites de desfile, já que existe um número significativo de categorias e de entidades participantes.

No ano de 2013, desfilaram 38 entidades carnavalescas, entre bandas, blocos, escolas mirins e escolas do grupo especial:

1. Banda Empolgação
2. Escola de Samba Mirim Pica-Pau
3. Escola de Samba Mirim Super Pateta
4. Escola de Samba Mirim Águia Branca
5. Banda Carnavalesca Família
6. Banda Carnavalesca Leocádia
7. Banda Carnavalesca Entre a Cruz e a Espada
8. Banda Carnavalesca Xavabanda
9. Banda Carnavalesca Kibandaço
10. Banda Carnavalesca Meta
11. Banda Carnavalesca Dona da Noite
12. Banda Carnavalesca Girafa da Cerquinha
13. Banda Carnavalesca Lobos da Cerca
14. Escola de Samba Mirim Ramirinho
15. Escola de Samba Mirim Águia de Ouro
16. Escola de Samba Mirim Mickey
17. Escola de Samba Mirim Brilho do Sol
18. Escola de Samba Mirim Mocidade do Simões Lopes
19. Escola de Samba Mirim Explosão do Futuro
20. Escola de Samba Mirim Acadêmicos da Lagoa
21. Escola de Samba Mirim Jacaré da Lagoa
22. Escola de Samba Mirim Koisa Querida
23. Escola de Samba Mirim Unidos da Vila Castilhos
24. Bloco dos Idosos e Clubes Sociais
25. Escola de Samba Ramiro Barcellos
26. Escola de Samba Academia do Samba
27. Escola de Samba Unidos do Fragata
28. Escola de Samba Estação 1ª do Areal

29. Escola de Samba General Telles
30. Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte
31. Bloco Burlesco Vaca Louca
32. Bloco Burlesco Candinha da Cerquinha
33. Bloco Burlesco Café no Bule
34. Bloco Burlesco Gaviões do Pestano
35. Bloco Burlesco Bafo da Onça
36. Bloco Burlesco Bruxa da Várzea
37. Bloco Burlesco Tesoura da Tiradentes
38. Bloco Burlesco Mafa do Colono

Além dos desfiles competitivos de cada categoria, na Passarela do Samba aconteceram ainda o desfile de abertura da Banda Empolgação, a apuração dos resultados e o desfile das entidades campeãs, no qual se reapresentam para o público as duas primeiras colocadas de cada categoria. Nesta noite, também aconteceu a premiação e entrega dos troféus para as entidades, assim como os prêmios especiais do Estandarte de Ouro "Agostinho Trindade", nas suas sete categorias:

- Puxador de Samba
- Passistas e Cabrocha
- Mestre de Bateria
- Carnavalesco
- Mestre Sala e Porta Bandeira
- Samba Enredo
- Compositor

O desenvolvimento dos desfiles seque uma regulamentação prevista pela organização do evento na cidade, compartilhada atualmente pela Secretaria Municipal de Cultura e pela ASSECAP – Associação das Entidades Carnavalescas de Pelotas. Para tal, existe um Regulamento Oficial (Anexo II) onde são detalhados os procedimentos e funcionamento do carnaval como um todo como, por exemplo, o cumprimento de horários e tempos estipulados para início e fim, para que o evento transcorra conforme previsto. Além deste documento, outro guia importante de orientação para as entidades participantes é o

Manual do Julgador (Anexo III), que define os quesitos do carnaval e estabelece os critérios de julgamento a partir dos quais a comissão julgadora estará operando.

Atualmente, o desfile das Escolas de Samba do Grupo Especial[95] compreende os seguintes quesitos: Alegorias e Adereços, Bateria, Comissão de Frente, Enredo, Evolução, Fantasias e Destaques, Harmonia Musical, Mestre-Sala e Porta-Bandeira e Samba Enredo. Já a categoria dos Blocos Burlescos é avaliada nos quesitos Adereços, Animação, Alegorias, Bateria, Conjunto Visual e Humor.

Como mencionado anteriormente, o período de desfiles carnavalescos é a culminância de todo um processo de preparação desenvolvido tanto pelas entidades carnavalescas, como pela comissão organizadora e mesmo pela comunidade local. Durante o todo o ano, uma série de atividades são realizadas em caráter preparatório ao Carnaval, como eventos para a escolha de rainhas e soberanas, lançamento do enredo, do samba-enredo e dos protótipos das fantasias, coroação da rainha da bateria, entre outros.

Aqui, faremos uma distinção na análise do contexto em que acontece o desfile do carnaval de rua, organizando-a em Contexto de Preparação e Contexto de Realização. No primeiro, serão levantados aspectos introdutórios, relativos aos diferentes elementos que compõem o Carnaval de Rua, que criam um ambiente que visa oferecer condições propícias para a ocorrência do segundo, onde, então, será feita uma descrição analítica do contexto de realização propriamente dito em que ocorre o ritual.

4.3.2 Contexto de Preparação

A análise do contexto aponta para uma grande preparação para a realização do desfile de rua propriamente dito, envolvendo uma série de fatores, que aqui organizo em quatro aspectos, orientados pelos sujeitos envolvidos no processo: a) entidades carnavalescas e seus desfilantes; b) organização e convidados; c) público em geral e torcidas; e, d) trabalhadores agregados.

[95] Considerando o recorte metodológico a que se propõe este trabalho, seguirei, a partir daqui, direcionando a descrição e análise das informações obtidas durante a coleta de dados especificamente para o âmbito das duas categorias que são o objeto central da pesquisa: Escolas de Samba do Grupo Especial e Blocos Burlescos.

a) entidades carnavalescas (escolas de samba e blocos burlescos) e desfilantes: a preparação das entidades carnavalescas para o desfile de carnaval passa por um processo extremamente complexo que vai desde a escolha do tema de enredo para o respectivo desfile até a hora de entrada na avenida do sambódromo. As diferentes etapas de preparação envolvem inúmeras pessoas, cargos e funções, assim como atividades e eventos preparatórios. Tal trabalho vislumbra, de um modo geral, a execução de um bom desfile para cada agremiação, mas, paralelo a isso, existem alguns fatores tão importantes quanto e que colaboram de forma mais ou menos direta para tal, como a necessidade do envolvimento com a comunidade e os simpatizantes e também a visibilidade e divulgação da agremiação.

Este processo acontece de forma diferente entre as escolas de samba e os blocos burlescos, uma vez que a preparação para a realização dos desfiles de uma e outra categoria traz níveis de exigência e complexidade bem diferentes. Enquanto a escola de samba necessita um processo preparatório de planejamento, ensaios, pesquisa e acabamento dos quesitos bastante refinado para realizar um bom desfile, os blocos burlescos investem mais na mobilização das comunidades, nos ensaios com a bateria e na exploração do humor para construírem seus desfiles, cujas exigências técnicas e regulamentares são de menor proporção.

O envolvimento dos sujeitos é fator decisivo para o bom desempenho no desfile, uma vez que pode estar relacionado diretamente a quesitos como evolução e harmonia (no caso das escolas) e animação (no caso dos blocos burlescos), da mesma forma que a visibilidade da entidade pode sugerir tal prestígio que garanta uma boa presença de torcida no dia do desfile e mesmo o interesse de pretensos apoiadores e patrocinadores que venham a colaborar financeiramente com o custeio das despesas empreendidas para sua apresentação na avenida.

No que se refere à infra-estrutura das escolas de samba para a realização do desfile, constata-se a necessidade de contratação de profissionais e empresas prestadores de serviços como pessoal para costura, bordados, mecânica, carpintaria e marcenaria, efeitos especiais, sonorização e iluminação, adereços e arte-final, pintores, escultores e artistas plásticos, coreógrafos e bailarinos, atores e diretores, músicos, entre outros, que venham a suprir a necessidade de cada agremiação, pois também existem os integrantes e simpatizantes de cada escola que realizam algumas destas tarefas voluntariamente. Tais profissionais encontram-se submetidos à direção de carnaval e ao carnavalesco, ou comissão de carnaval, que são responsáveis pelo gerenciamento administrativo, financeiro e artístico da escola, ou seja, coordenam a execução dos trabalhos para o cumprimento dos quesitos na avenida.

Esta preparação acontece de uma maneira descentralizada, ou seja, alguns profissionais trabalhando no barracão da escola na confecção dos carros alegóricos, de alegorias e adereços, outros em ateliês de costura e bordado confeccionando as fantasias e seus acompanhamentos, além de outros espaços que são ocupados com fantasias particulares ou mesmo ateliês de produção em série, que são contratados para fazer as fantasias das alas de desfilantes.

Quanto aos blocos burlescos, as principais contratações de profissionais são de músicos para o conjunto da harmonia e dos caminhões que transportam os destaques, foliões, cenários e cartazes humorísticos que compõem o conjunto visual de cada entidade. Outros componentes deste conjunto visual, como os adereços trazidos pelos desfilantes na passarela são confeccionados, geralmente, pelos próprios integrantes da direção ou simpatizantes do bloco e as fantasias dos foliões, de um modo geral, são confeccionadas ou improvisadas por eles próprios.

No que diz respeito aos eventos preparatórios realizados durante o ano, estes podem ser considerados simbólicos no campo da manutenção de algumas das tradições do Carnaval, como a coroação das Rainhas, a apresentação de um novo presidente ou casal de mestre-sala e porta-bandeira, ou ainda lançamento do tema de enredo da escola ou do samba-enredo que vai ser desenvolvido na avenida. Os blocos também realizam eventos preparatórios onde escolhem suas rainhas, apresentam suas baterias e promovem festas temáticas no período pré-carnavalesco.

Tais eventos colaboram na preparação destas entidades porque mobilizam as comunidades e simpatizantes de cada agremiação durante o ano e também contribuem na divulgação, além de serem decisivos para a arrecadação de dinheiro que irá sustentar parte dos custos demandados com a realização dos desfiles de rua.

A preparação das escolas de samba torna-se mais intensa quando se aproxima a época do Carnaval, especialmente após a virada do ano, como já apontado, quando as festas natalinas e de réveillon abrem espaço no calendário social. Além destes eventos, assim como tantos outros que são realizados (como Escolha das Soberanas Gays[96], Noite do Pagode, Shows Musicais com Artistas de Samba Convidados, Muambas Carnavalescas e outros), torna-se também intensa e ininterrupta a realização dos ensaios nas quadras das entidades, que são atividades bastante relevantes, pois, além de servirem para angariar recursos, mobilizam a comunidade carnavalesca.

[96] Pela primeira vez na história, em 2013, as Cortes do Carnaval de Rua Pelotense (Rainhas, Princesas e Rei Momo) foram escolhidas conjuntamente, num mesmo evento, envolvendo a Corte Feminina e a Corte Gay.

Os ensaios, que têm dias específicos pré-programados (por exemplo, escolas de samba com ensaios nas sextas e domingos à noite), são momentos em que ocorre a possibilidade de aprimoramento e qualificação de performances que serão levadas para serem julgadas na avenida, como a cadência da bateria e o canto do samba-enredo, a evolução e a harmonia, as coreografias de comissão de frente, porta-estandarte, soberanas, passistas, casais infantis e adultos de mestre-sala e porta-bandeira, alas coreografadas (ou alas de passo-marcado), destaques de carros alegóricos e destaques de chão. Também servem para que os integrantes das alas e demais participantes da escola "apropriem-se" do ritmo e do canto do samba que irão "defender na avenida" e os integrantes do bloco possam estar engajados com a comunidade, familiarizados com a bateria e imbuídos do espírito festivo, descontraído e bem humorado que a apresentação do bloco burlesco pede.

Pode ser considerado um dos eventos preparatórios mais importantes na preparação das escolas de samba um ensaio especial, o chamado "ensaio técnico". O ensaio técnico, que pode acontecer uma ou mais vezes, é um eventop que simula a realização do desfile propriamente dito, ou seja, cria o cenário mais perto do provável para o acontecimento do desfile, onde toda a escola de samba (ou, ao menos, sua maioria) realiza um desfile na avenida do sambódromo visando a familiarização com a realidade que haverá no dia e hora do desfile, especialmente a forma da escola evoluir na avenida e cantar o samba e a cronometragem do tempo de desfile[97]. Em Pelotas, são poucas as entidades carnavalescas que realizam desfiles técnicos abertos, sendo que a maioria das que optam por ensaiar na Passarela do Samba o fazem em horários alternativos (de madrugada, por exemplo), afim de preservar a surpresa para o desfile competitivo.

A bateria e o carro de som, a organização da escola na avenida, os desfilantes e destaques, e mesmo a torcida nas arquibancadas e camarotes, são elementos que compõem o ensaio técnico, que apesar da simulação, não apresenta na íntegra, de um modo geral, as "surpresas" que serão levadas à avenida no dia do desfile como os carros alegóricos e alegorias, as fantasias e as coreografias a serem desenvolvidas (salvo algumas exceções)[98]. A preparação da escola como um todo também envolve aspectos logísticos como a confecção de camisetas e faixas, distribuição de bandeiras da escola e contratação de salva de fogos de artifício.

[97] Os blocos burlescos não realizam ensaios técnicos na Passarela do Samba.

[98] Também acontecem ensaios técnicos para setores ou quesitos específicos da escola de samba, como a Comissão de Frente. Nestes casos, normalmente, os ensaios são realizados na madrugada, sem público, reservando seu caráter secreto para manter as surpresas planejadas para o dia do desfile.

No âmbito da preparação dos desfilantes de cada escola de samba, é possível notar uma grande dedicação de alguns sujeitos, que vai desde aspectos nutricionais e estéticos, até outros técnico-artísticos e sociais. Cada desfilante tem sua preparação associada à função que o mesmo desempenhará no desfile; onde se constatam desde dietas e visitas a profissionais da saúde, centros e institutos de beleza, até a realização de aulas de dança (samba) ou ensaio do canto do samba-enredo.

Também se percebe uma preocupação com a visibilidade que a participação no desfile sugere; assim, muitos desfilantes preparam um cenário que envolve outros sujeitos que não estarão desfilando, como a família e amigos que vão somente prestigiar a festa e/ou torcer para uma agremiação, ou mesmo contato com fotógrafos, jornalistas, radialistas e outros profissionais da comunicação para atestar a notoriedade sugerida com a participação no desfile de rua, registrando e divulgando a presença do desfilante como membro da escola.

Estas características estão associadas ao caráter espetacular que o carnaval de rua assumiu no cenário pelotense contemporâneo, já apontado neste trabalho. Por sua vez, o desdobramento desta noção de espetáculo se processa de modo diferente no contexto dos blocos burlescos, pois, diferente do que acontece com a escola de samba, quando a prevalência é para o conjunto onde cada um tem seu papel e função, e se destaca por aquilo, nos blocos, a prevalência é a individualidade, onde cada um tem a liberdade de fazer o seu espetáculo, o que já não é possível no contexto da escola de samba, onde cada um só pode fazer aquilo que está previsto para a sua função, sob pena de prejudicar o conjunto.

Não se pode deixar de mencionar que a função de desfilante não impede nem inibe a participação dos sujeitos com outras atribuições (como organização, convidado ou, mais comumente, como público para as demais agremiações) ou, ainda, em mais de uma entidade. Durante este período de preparação, também é comum a realização de viagens para outras cidades maiores, consideradas centro de referência na comercialização de artigos carnavalescos (como Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro e, até, Buenos Aires, onde são buscadas pedras, plumas e jóias), afim de que sejam adquiridos artigos que possam complementar ou mesmo incrementar as fantasias que serão apresentadas durante os desfiles de rua, dada a maior variedade de opções no setor e, especialmente, os preços menores.

b) organização e convidados: a preparação realizada pela organização do evento (Secretaria Municipal de Cultura e Associação das Entidades Carnavalescas de Pelotas) pode ser considerada tão importante quanto a preparação das escolas e dos blocos, pois é fator

determinante tanto para o êxito no desempenho das agremiações desfilantes quanto para a recepção do público em geral, convidados e visitantes.

A comissão organizadora é responsável, de modo geral e principal, pelo fornecimento da infra-estrutura física para o desfile, como arquibancadas e camarotes, pista do sambódromo, sonorização e iluminação para a avenida do desfile, decoração, espaços administrativos etc., assim como pela infra-estrutura logística do evento e serviços correlacionados, como segurança, portaria e ingressos, comissões de controle e conferência (tempo de início e fim de desfile, cumprimento dos requisitos mínimos por cada escola, como números de integrantes por quesitos específicos e número total de integrantes, entre outros), comissões avaliadoras e jurados, registro (vídeo, fono e fotográfico) e relacionamento com a imprensa, cerimonial e protocolo, entre outros, além dos demais itens constantes do Regulamento Geral do Carnaval de Rua.

Existe ainda a preparação sugerida a partir do relacionamento com os convidados, sejam eles prestadores de algum serviço especial ou não, que, de um modo geral, são autoridades e ilustres visitantes do evento, de âmbito local ou até mesmo estadual, ou os jurados, que, embora estejam atuando como prestadores de serviço no julgamento e avaliação dos quesitos do desfile, são considerados convidados especiais da festa, especialmente por sua notoriedade e conhecimento na área.

A preparação para a recepção destes convidados sugere desde a organização de um local próprio para que estes assistam o desfile no chamado "Camarote Oficial[99]", a disponibilização de credenciais e/ou crachás especiais para acesso ao evento e, ainda, no caso dos jurados, a providência das despesas básicas (transporte, hospedagem, alimentação e segurança), realização de reunião de explicação dos aspectos regulamentares do Carnaval de Rua e organização das condições de avaliação do evento, como preparação das planilhas de julgamento, do espaço reservado em que os jurados ficarão concentrados e procederão com o registro das notas a serem dadas, dos pontos de avaliação e apresentação dentro da passarela do samba ou sambódromo (locais dentro da avenida do desfile em que alguns jurados ficarão localizados e onde determinados elementos do desfile da escola, como comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira, porta-estandarte, farão sua apresentação para receber sua nota) e

[99] O Camarote Oficial do Evento é um espaço distinto dos demais, que, normalmente, tem como anfitrião o Prefeito Municipal e autoridades locais, regionais e estaduais, e que serve para simbolizar um determinado *status* de hierarquia e poder diante dos demais espaços pela sua localização, constituição visual, decoração, conforto, ostentação e até mesmo alimentação, contrastando, de um modo geral, com os demais camarotes disponíveis ao colocar-se como um lócus privilegiado. A participação da imprensa nas proximidades deste camarote, registrando a presença das autoridades e seus convidados é constante e cabe ressaltar aqui.

mesmo a equipe que irá acompanhar a comissão avaliadora para o que for necessário ao bom andamento do seu trabalho.

c) público em geral e torcidas: pode-se dizer que a preparação do público e das torcidas está, de algum modo, associada à preparação das escolas de samba, dos blocos burlescos e da organização. Optou-se por fazer uma distinção entre público em geral e torcidas, de modo que entendemos a primeira categoria como composta por indivíduos que não têm uma ligação ou comprometimento direto com nenhuma agremiação desfilante e a segunda composta por sujeitos que têm um envolvimento maior com uma ou mais escolas de samba, blocos ou entidades carnavalescas, embora ambas as funções também possam estar fundidas. Tal distinção é possível ser constatada durante a realização do ritual (o que explicaremos melhor no tópico Contexto de Realização). A preparação de público e torcidas envolve desde a "disputa" por conseguir comprar ingressos para as arquibancadas ou para conseguir comprar um camarote (ou a vaga em algum camarote já vendido); ambas situações em que se vislumbra sempre o "melhor lugar possível para assistir ao desfile".

Paralelo a isso, é natural por parte das torcidas acompanhar o trabalho prévio de preparação feito pelas entidades, seja nos barracões e ateliês, seja nos ensaios e eventos anteriores realizados nas quadras. Aprender a cantar o samba-enredo da escola daquele ano ou os outros cânticos antigos ou músicas tidas como símbolo de cada agremiação, assim como a trilha que embalará o bloco na avenida, é algo tão comum quanto vestir uma camiseta ou ter uma bandeira com as cores da entidade.

A preparação para assistir ao desfile ainda sugere outros rituais como ir ao cabeleireiro ou centro de beleza, fazer maquiagem alusiva à sua escola de samba e preparar um figurino ou fantasia para prestigiar o desfile, organizar alimentação e bebida para ser levada ao camarote (vale informar que os desfiles iniciam por volta das 20h30-21h e se encerram por volta das 6h-7h da manhã do dia seguinte, podendo variar para mais ou menos, eventualmente).

Outro aspecto relevante a ser apontado neste contexto de preparação das torcidas é a decoração dos camarotes. Estes espaços, que comportam normalmente 10 pessoas, são, muitas vezes, preparados com antecedência, tanto no que se refere à infra-estrutura e conforto, quanto à decoração e "embelezamento". Não é raro encontrar um camarote particular destes que faz alusão a mais de uma escola de samba, trazendo as cores de diversas agremiações e faixas e cartazes de incentivo. Vale explicar que a função de público-torcida não está necessariamente dissociada da função de desfilante, ou mesmo de integrante da organização,

uma vez que grande parte dos sujeitos que desfila em uma ou mais escolas têm lugar assegurado em um camarote ou mesmo ingresso comprado para arquibancada, em geral, para juntar-se à sua família, grupo de amigos ou colegas desfilantes de sua agremiação.

d) trabalhadores agregados: pela sua condição de grande mobilização das comunidades e, por conseqüência, um expressivo envolvimento das pessoas, os Desfiles de Rua do Carnaval acabam se tornando também uma oportunidade de negócios. Assim, uma série de serviços e produtos vão sendo ofertados ao público por trabalhadores que se agregam ao evento para comercializar itens e obter algum lucro. A preparação destes trabalhadores vai desde a obtenção de uma licença junto à comissão organizadora para poder realizar tal serviço, até a organização dos estoques para suprir a demanda e a venda dos produtos nas noites do evento.

Também faz parte da preparação a organização do espaço físico, do material e equipamentos a serem utilizados, da decoração e divulgação e mesmo dos possíveis recursos humanos a serem contratados. Além dos serviços de comercialização de bebidas e alimentos, camisetas, bandeiras e acessórios, entre outros, também vale ressaltar o incremento em outros setores como lojas do ramo (artigos de carnaval), restaurantes, táxis, comércio e rede hoteleira, que, devido ao grande fluxo e a chegada de muitos turistas, acabam por incrementar seus serviços e criar promoções e atrações especiais para recebê-los.

4.3.3 Contexto de Realização

Passarei, agora, à descrição contextual no âmbito da ocorrência do ritual carnavalesco propriamente dito, em que veremos o Contexto de Realização sob quatro aspectos e/ou momentos distintos: início, desenvolvimento, desfecho e intervalos. Vale destacar que tal cenário de realização do ritual carnavalesco em que se desenvolvem os desfiles de rua do carnaval pelotense será aprofundado na análise dos dados, de modo a constituir ponto específico de discussão a que se propõe o presente estudo (ritual de inversão e ritual de passagem). Aqui, apresento um panorama geral da realização do desfile de rua.

Quanto ao Contexto de Realização dos Desfiles de Rua do Carnaval, observaram-se os seguintes aspectos:

a) Início: Antes que haja o começo das atividades programadas para o desfile de rua, ou o que podemos chamar do início do ritual na perspectiva micro[100], a comissão organizadora, através de uma equipe específica, realiza um cerimonial de abertura, que é composto por um protocolo que prevê falas de autoridades, agradecimentos especiais, propagandas de patrocinadores, registros de presenças ilustres e convidados, informes sobre a programação do carnaval e ordem dos desfiles, e outros comunicados.

Frequentemente, a coordenação do cerimonial é realizada com a apresentação de algum comunicador local conhecido ou algum profissional da área de comunicação que atua na imprensa da cidade, ou ainda algum cantor ou personagem de notoriedade e prestígio no município. Um dos momentos mais importantes que marca o início dos desfiles é a entrega da chave da cidade ao Rei Momo. Trata-se de uma entrega simbólica, onde o Prefeito Municipal (ou seu representante oficial no ato) entrega ao Rei Momo (considerado o comandante da folia durante os dias de Carnaval) um adereço em forma de chave em tamanho grande, que representa a abertura da cidade para a chamada "Festa Momesca".

Também acontece a apresentação da Corte do Carnaval, onde as Rainhas e outras soberanas, Rei Momo e as Rainhas Gays desfilam por todo o percurso do sambódromo sambando, evoluindo, cantando, dançando, posando para fotografias e cumprimentando todo o público presente no evento.

Quando do início dos desfiles propriamente ditos são acionadas as comissões integrantes da organização que são responsáveis pela cronometragem, pelo sinal de início e autorização de largada e contagem e verificação do cumprimento dos requisitos mínimos a serem apresentados pelas agremiações (como número de integrantes etc.).

Para que a escola ou bloco inicie seu desfile, geralmente o diretor de carnaval ou presidente ou comissão responsável confere para que o croqui[101] do desfile e a organização das partes ou setores da entidade na avenida estejam prontos na área de concentração. Momentos antes da entrada na passarela do desfile, a harmonia, o conjunto vocal e musical e o intérprete (puxador do samba-enredo) fazem o chamado "esquenta", etapa de aquecimento que serve para afinar os microfones e instrumentos musicais, assim como o conjunto da bateria, onde são cantados sambas antigos, músicas temáticas e históricas da escola ou bloco, os chamados "lamentos" (cânticos de reverência e exaltação ao samba, ao carnaval).

[100] O nível micro refere-se ao desfile propriamente dito, no dia de sua realização, e o nível macro refere-se ao processo carnavalesco como um todo, envolvendo os eventos preparatórios e demais atividades englobadas desde a preparação até sua execução.

[101] Roteiro ou ordem das partes ou setores da entidade que estarão dispostos na avenida para o desfile.

É neste momento que é feito o “grito-de-guerra”, que serve para animar os desfilantes, empolgar todos os integrantes e chamar a torcida e o público para participar do desfile e incentivar a agremiação durante o percurso pelo sambódromo. Muitas vezes, o presidente ou algum membro importante da diretoria também faz uso da palavra neste momento para convocar a todos para que realizem um excelente desfile, fazer agradecimentos e mesmo retratar as dificuldades encontradas para chegar até o dia do desfile.

Especificamente no contexto das escolas de samba, o clima na área de concentração dos desfiles é geralmente tenso, nervoso e de grande concentração por parte da maioria dos integrantes, coordenadores de alas, diretores de harmonia, destaques e representantes de quesitos. É comum ver, nesta região de início de desfile, muitas pessoas rezando, se abraçando, falando palavras de incentivo e desejando um bom desfile umas às outras. Também se constata a presença de pessoas se aquecendo, se alongando, ensaiando e “repassando” as coreografias e passos marcados que irão apresentar dentro da avenida.

O ambiente inicial no desfile dos blocos burlescos apresenta características mais descontraídas, sendo as duas principais preocupações a segurança e a animação dos seus desfilantes, já que o ambiente traz exigências diferentes de comportamento e apresentação na passarela do samba em relação às escolas.

A região de desfile da Passarela do Samba onde acontece a apresentação e o julgamento dos quesitos é precedida pela área da concentração, onde se registra a presença grande do público (quer seja pela falta de condições de pagar ingresso para assistir à apresentação na passarela, quer pelo fato de não ter conseguido ingressos a tempo, ou mesmo por opção pessoal) que fica prestigiando e admirando as atrações que a escola ou bloco apresentarão a seguir, também fotografando e interagindo com os componentes e “assistindo” o que é possível, da sua forma.

Na área de concentração, que é a porta de entrada do desfile, também há a presença intensa da imprensa e órgãos de comunicação registrando tais momentos e mesmo realizando entrevistas com desfilantes e diretores das entidades sobre a expectativa pela apresentação que será realizada e mesmo sobre toda a trajetória até chegar àquele momento. Percebe-se a presença de seguranças adicionais contratados por algumas escolas de samba (além dos agentes da segurança pública) que são chamados para garantir a ordem do local e a segurança pessoal das figuras de destaque (quesitos) da agremiação. Esta situação foi detectada somente no âmbito das escolas de samba, o que não se percebeu no caso dos desfiles dos blocos burlescos.

Assim que é chegado o horário programado pela organização para o início de cada desfile (salvo exceções em que a própria organização atrasa o início), é avisado ao responsável pela agremiação que a mesma está autorizada a começar o seu desfile assim que o sinal for disparado. Logo que o mesmo é acionado, o cronômetro começa a contar e a agremiação tem que cumprir seu percurso num tempo pré-determinado, sob pena de perder pontos na soma geral caso ultrapasse o tempo permitido. No início dos desfiles das principais entidades carnavalescas, ou das que possuem maior notoriedade e patrocinadores, geralmente uma salva de fogos de artifício é disparada, causando grande impacto e promovendo, em muitos casos, um espetáculo também nos céus. Assim, dá-se início ao desfile.

b) Desenvolvimento: O desenvolvimento do desfile de escolas de samba e de blocos burlescos se dá de modo bastante distinto, conforme vemos: a primeira parte da escola que ingressa no sambódromo é a Comissão de Frente, grupo de integrantes que fazem a apresentação da escola, podendo estar atrelados diretamente ao tema do enredo a ser apresentado ou não, e que usualmente tem uma apresentação coreografada. A Comissão de Frente corresponde a um dos quesitos próprios a ser avaliado por jurados específicos dentro do desfile, e constitui, basicamente, elemento imexível dentro do croqui da agremiação, pois sempre é a primeira parte da escola a entrar na avenida, ao contrário de outros elementos da escola como mestre-sala e porta-bandeira e bateria, por exemplo, que podem vir dispostos em posições diferentes a cada ano.

O desenvolvimento de todo o ritual acontece mediante a execução do samba-enredo, que é entoado ao som da bateria da escola, a qual toca seus instrumentos sob a regência de seu comandante, o mestre de bateria, e que se desenvolve em conjunto e de modo mais harmônico possível com a harmonia e o grupo vocal e musical da entidade, que são encabeçados pelo intérprete (ou puxador), o responsável principal pela energia e vibração que comanda os foliões de dentro e fora da avenida de desfile; todos acompanhados de um carro de som e cuja sonorização do local projeta a execução para toda a extensão da avenida.

Além da linguagem musical-verbal expressa pelo canto do samba-enredo, uma série de outras formas de expressão linguística toma conta do ritual carnavalesco durante o seu desenvolvimento, compondo o que Da Matta (1997) denomina como “desfile polissêmico”.

As artes, através de inúmeras formas e vertentes de linguagens artísticas possíveis, além da musical (já mencionada), podem ser presenciadas na dança dos componentes, seja na coreografia da comissão de frente, no minueto bailado pelo casal de mestre-sala e porta-

bandeira, na dança da porta-estandarte, no samba das passistas, na atuação dos destaques de chão, de carros alegóricos ou nos destaques de composição, nas alas coreografadas, nos giros das baianas ou mesmo na evolução das demais alas e integrantes do cortejo.

Também a presença das artes cênicas é identificada pelo teatro expresso das mais distintas maneiras, seja na interpretação de personagens ou personalidades famosas, seja no teatro de sombras ou mesmo através de encenações montadas para carros alegóricos ou espaços específicos dentro do desfile, o que acontece também nos desfiles de blocos burlescos. A pintura e a escultura são formas de linguagem que manifestam inúmeras possibilidades das artes plásticas, e visuais de um modo geral, e que podem ser encontradas no desenrolar do ritual com a confecção dos carros alegóricos e alegorias, nas fantasias, adereços e demais artefatos que compõem o cenário plástico-estético de apresentação do desfile.

Em relação às fantasias utilizadas durante o desfile, é possível observar uma distinção significativa entre os trajes utilizados pelos componentes, variando de acordo com a função desempenhada na escola e com o papel que cada elemento constitui dentro do enredo. Deste modo, são percebidas algumas características que, embora não determinem, são indicativas do traje a ser utilizado por determinado elemento do enredo, como, por exemplo, as fantasias de mestre-sala e porta-bandeira tendem a ser de grande porte, constituídas de materiais mais caros e representando o luxo e a ostentação na apresentação do pavilhão máximo da agremiação; e, por outro lado, as rainhas e madrinhas de bateria com figurinos apresentando menor quantidade de roupa, com corpos mais expostos, mas também com materiais caros e chamativos, de modo a obter relevante destaque à frente da bateria, o chamado “coração da escola”.

Além destas, outras formas de expressão se materializam em uma linguagem carnavalesca no desenvolvimento dos desfiles como o circo e suas artes circenses vinculadas, o cinema e, mais recentemente, as artes digitais possibilitadas pelo avanço das novas tecnologias.

O andamento da escola na avenida é orientado pelo quesito Evolução, que determina um avanço contínuo, constante e progressivo no percurso do sambódromo, sendo impedido o retrocesso ou retorno dos integrantes pela pista ou passarela, sob pena de perder pontos nos respectivo quesito, ou seja, a escola, dentro do desfile, anda somente para frente.

Existem elementos simbólicos que são emblemáticos e imprescindíveis para a realização do desfile do carnaval de rua da escola de samba, dentre os quais a bandeira e o estandarte, o primeiro elemento sendo protegido, exaltado e levado durante o desfile pelo

casal de mestre-sala e porta-bandeira (sendo a segunda a responsável pela condução do pavilhão), e o segundo, conduzido pela porta-estandarte.

É no momento de desenvolvimento do ritual, na execução do desfile, em que acontece a chamada "defesa dos quesitos", ou seja, é quando os determinados itens e quesitos a serem julgados são avaliados e postos à prova; é onde as performances ensaiadas são apresentadas e a estória montada através do enredo é contada e materializada no cenário da avenida do samba, para que todos estes elementos componentes do desfile recebam as notas dos jurados e sejam prestigiados e admirados pelo público.

O contexto de realização dos desfiles de rua da categoria dos blocos burlescos apresenta componentes semelhantes e distintos do realizado pelas escolas de samba. Além dos quesitos regulamentares do concurso de uma e outra categoria serem diferentes, o que já denotaria uma configuração singular à apresentação, as características dos grupos de entidades são bastante marcantes e peculiares.

O desfile dos blocos burlescos é dividido em um número menor de partes em sua estrutura, que variam de acordo com cada agremiação, e que tem, basicamente, os seguintes referenciais: símbolo da entidade (que pode ser um boneco gigante ou bandeira), o estandarte do bloco, trazido pelo porta-estandarte (que, diferente do que ocorre com as escolas de samba, pode ser homem ou mulher, ao passo que nas escolas as porta-estandartes tem sido somente do sexo feminino), os grupos de foliões, a bateria e conjunto musical e os caminhões decorados com destaques, cenários, cartazes e demais adornos alusivos à entidade e/ou à temática que o bloco se propôs para a apresentação da passarela do samba, geralmente envolta por críticas sociais.

A organização do espaço físico para o desfile é bastante diferente em ambos os casos, pois, seguindo o que pede o quesito Evolução, as escolas de samba não podem permitir aos seus integrantes retrocederem na avenida, necessitando progredir sempre à frente na passarela e conservarem um espaço técnico entre si, demarcando claramente qual setor, ala ou parte da escola que está desfilando em determinada região do desfile.

Nos blocos burlescos esta exigência não existe, ou seja, os foliões avançam e retrocedem na passarela diversas vezes, conforme seu interesse e não necessitam começar e terminar o desfile da mesma posição que iniciaram. Todavia, existe a preservação e o cuidado com o espaço técnico dedicado à bateria e ao conjunto musical que acompanha o desfile do bloco executando as canções, marchas e sambas que vão embalando os foliões ao longo da passarela. A preservação deste espaço se dá mediante a utilização de uma corda grande, de

extensão da passarela (de um lado a outro do público), à frente e atrás deste setor do bloco, que é trazida e resguardada por seguranças contratados pela organização do carnaval para tal.

O único indicador que deve ser obedecido por ambos os grupos de entidades (escolas de samba e blocos) é o tempo de realização de seus desfiles na passarela. O tempo regulamentar para as escolas de samba é de, no máximo, 75 minutos, e para os blocos burlescos, de 70 minutos, sendo que não há tempo mínimo de realização do desfile em nenhum dos casos[102].

No que diz respeito aos desfilantes de bloco, não existe uma distinção tão segmentada em termos de funções e papéis no desfile quanto o que ocorre no desfile das escolas de samba. Existem, sim, personagens de maior destaque do que outros como o porta-estandarte, as rainhas, os integrantes da bateria e do conjunto musical e mesmo os destaques que desfilam em cima dos caminhões; entretanto, estes componentes configuram um todo harmônico em que cada um pode ser destaque individual e coletivo ao mesmo tempo, com liberdade.

Os trajes usados pelos foliões dos blocos burlescos são livres, podendo ser qualquer fantasia improvisada, confeccionada ou mesmo a roupa cotidiana que se está trajando. Diferente do que ocorre nas escolas, o brincante do carnaval de bloco pode decidir participar ou não do desfile na hora de seu início, pois não há exigência de preparação prévia, traje especial ou qualquer outro fator limitador. Muitas pessoas que estão nas arquibancadas, camarotes ou mesmo nas ruas e avenidas das imediações sentem-se à vontade para deslocarem-se até a área de concentração dos desfiles e integrarem o conjunto de foliões que vai desfilar, como mencionado, inclusive, poucos minutos antes do início do desfile do bloco ou, até mesmo, depois que o desfile já iniciou e a entidade está na passarela.

Um aspecto importante a ser destacado é a interação com o público espectador do desfile, onde os integrantes que estão desfilando procuram, de um modo geral, minimizar a fronteira que os separa da platéia que está assistindo, buscando demonstrar entusiasmo, empolgação e energia suficientes para contagiar e ganhar a simpatia e aplausos daqueles indivíduos localizados nas arquibancadas e camarotes.

No desfile das escolas de samba isto ocorre de modo mais comedido, pois existem exigências de comportamento e linguagem corporal que os desfilantes de cada parte da escola devem seguir, segundo o papel ou a coreografia que devem realizar. Já no caso dos blocos burlescos, este contato é muito mais evidente e descomprometido, afinal, cada folião pode

[102] Vide documento denominado "Anexo I do Regulamento Geral do Carnaval de Rua de Pelotas, 2013". A cópia do referido encontra-se junto ao Anexo II deste trabalho.

apresentar-se como quiser e, inclusive, improvisar, criar e compor a sua própria coreografia no momento em que desfila, estabelecendo, muitas vezes, um processo significativo de comunicação com a platéia assistente do espetáculo.

Todo o desfile é registrado e comentado por órgãos de imprensa (jornais, revistas, rádios e canais de televisão), sendo, em alguns casos, transmitido também ao vivo. À parte do registro da imprensa, empresas são contratadas para a gravação dos desfiles com a finalidade de comercialização de DVD's após o término do carnaval.

O desenvolvimento do ritual na passarela do samba exige uma aptidão física que varia de acordo com o papel desempenhado, sendo os personagens com coreografias e performances mais complexas os que apresentam maior exigência, haja visto, principalmente, o tamanho da avenida de desfile (em Pelotas, o percurso tem pouco mais do que 300m, sem considerar os espaços pré e pós-desfile, nas áreas de concentração e dispersão). Este aspecto é mais evidente no âmbito das escolas de samba.

Durante a ocorrência do desfile há consumo de bebidas e comidas por parte do público assistente nas áreas das arquibancadas e camarotes, sendo os proprietários dos camarotes autorizados a entrarem em seus espaços com caixas de isopor, recipientes e sacolas que comportem tais produtos, ao contrário dos frequentadores das arquibancadas que não podem trazer de casa os mesmos itens.

Ao longo da avenida, paralelamente aos espaços destinados ao público, existem tendas e espaços de comercialização de gêneros alimentícios e bebidas, assim como são disponibilizadas em regiões específicas algumas unidades sanitárias com banheiros móveis. A passagem do cortejo carnavalesco montado por cada entidade carnavalesca sugere, muitas vezes, ações da platéia em favor de umas ou mais agremiações como levantar-se, aplaudir, gritar, cantar o samba-enredo, falar palavras de apoio e incentivo, pular, acenar e cumprimentar desfilantes, mandar beijos, acenar com bandeiras, cartazes e balões, atirar confetes e serpentinas, chorar de emoção e vibrar de diferentes maneiras.

Por outro lado, existem também manifestações de desaprovação, desacordo ou inconformidade que são expressas, em alguns casos, por sujeitos que não estão gostando do desfile da entidade (seja aquela para a qual esteja torcendo ou não), por determinados erros que a agremiação está apresentando no desfile (e os sujeitos que se consideram "entendidos" dos quesitos e da avaliação do carnaval acabam apontando) ou mesmo pela rivalidade existente entre as diferentes entidades. Isto é mais evidente na categoria das escolas de samba do que nos blocos burlescos.

Dentre estas manifestações negativas, podem ser citadas vaias, sinais pejorativos, palavras de teor desagradável ou mesmo expressões faciais reprovadoras; entretanto, tais ações podem ser consideradas exceções, que ocorrem em situações isoladas, uma vez que é possível de perceber a maioria dos espectadores incentivando, aplaudindo e demonstrando sinais de aprovação para praticamente todas as escolas de samba e blocos burlescos.

A dança dos componentes das escolas de samba, durante o trajeto do ritual, é associada ao ritmo do samba-enredo, que é cantado pela maioria dos integrantes, e pode ser caracterizada pelo samba como principal gênero de dança empregado, mas que pode estar misturado e/ou associado a outros estilos e modos de apresentação ou performance. Há muitos casos em que os desfilantes não sambam na avenida, o que permite apontar duas justificativas: uma delas individual, onde não se exige do componente de ala, por exemplo, que ele saiba sambar, e outro, de ordem coletiva, que não permite ao integrante realizar esta dança durante o desfile por ela não estar associada ao papel que tal sujeito está cumprindo no enredo ou mesmo pela necessidade de rápida evolução progressiva no trajeto da avenida devido ao grande número de componentes.

O que pude observar em relação ao samba enquanto dança é que um número limitado e pequeno de pessoas apresenta-se evoluindo deste modo, pois, como mencionado anteriormente, a preocupação com a evolução e a progressão na avenida para o cumprimento do tempo de desfile e da constância na progressividade pelo percurso (aspectos julgados que compõem a nota deste quesito) acabam, assim como outros fatores, tornando-se mais importantes do que o próprio samba dançado. Aponto esta como uma característica importante do carnaval de rua pelotense contemporâneo: o samba está sendo menos dançado no desfile de carnaval.

Em se tratando dos blocos burlescos, existe uma liberdade muito maior de movimentação e composição das “danças carnavalescas” que cada folião apresenta, uma vez que não se exige determinado comportamento corporal destes, como no caso das escolas, onde, por exemplo, o casal de mestre-sala e porta-bandeira necessita movimentar-se de tal modo e não pode dançar de determinadas formas. Assim, tanto o samba quanto outros gêneros de dança como funk e até passos de frevo, entre tantas outras possibilidades, também acabam surgindo e misturando-se às performances dos desfilantes na passarela.

De outra perspectiva, existem partes, elementos e regiões do desfile da escola de samba que são postos em maior evidência e acabam atraindo maior atenção e cuidado durante o desenvolvimento do ritual, como a Comissão de Frente (que inaugura o desfile e apresenta a escola), o Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira (que traz a bandeira, pavilhão máxima da

agremiação), a Porta-Estandarte (que carrega o estandarte, outro símbolo importante para a escola de samba e o desfile), o Presidente da Agremiação, a Rainha da Escola e a Madrinha da Bateria, a Bateria e o Intérprete do Samba-Enredo, os quais são mais exaltados, recebem mais aplausos, são alvo de maior número de máquinas fotográficas e filmadoras e adquirem maior notoriedade.

Da Matta (1997) explica que, apesar do carnaval ser considerado um "rito sem dono", por ser um ritual, ele apresenta uma zona focal ou centro, que, neste caso, poderíamos considerar os centros ou zonas focais do desfile tais regiões e partes dentro do trajeto da escola de samba que trazem os elementos supra-citados. Estes elementos de destaque podem ser consideradas as principais zonas focais dentro do contexto das escolas de samba; ao passo que, no caso dos desfiles dos blocos burlescos, as zonas focais são bem mais diluídas e podem constituírem-se no mesmo momento de ocorrência do rito. Todavia, o estandarte, o símbolo do bloco, a bateria, as rainhas e o conjunto musical ganham evidência e configuram-se enquanto zonas focais privilegiadas dentro deste âmbito particular.

Por ser único e realizado somente naquele momento, o desfile está aberto ao improviso, ao inusitado, ao inesperado, ao novo, ao impensado e mesmo ao erro. Desde um passo descuidado na avenida que pode resultar numa queda, até à má execução de uma coreografia ou performance em alas ou na comissão de frente, ou a pronúncia incorreta de alguma palavra no canto do intérprete, a imprecisão no toque de algum instrumento da bateria, a criação de um espaço maior do que o permitido entre as alas ou partes da escola, a presença de integrantes que não cantem o samba-enredo, o choque da bandeira com o mestre-sala, ou mesmo algum defeito em uma alegoria ou carro alegóricos, a perda de alguma parte de fantasias, adereços ou carros, que causem danos, rasguem ou se quebrem na avenida. Todas estas ocorrências são consideradas erros e que, se percebidos pela comissão julgadora, podem ser penalizados com perda de pontos ou punições maiores, dependendo da situação, cujo rigor é substancialmente maior no âmbito das escolas.

Cabe lembrar que todo o desenvolvimento do ritual carnavalesco, nos moldes do desfile de rua apresentado, é realizado mediante o julgamento de uma comissão avaliadora composta por jurados especialistas e com experiência em carnaval, particularmente nos respectivos quesitos que cada um está avaliando, e acontece sob a égide de um regulamento e subordinado a uma comissão organizadora; tudo previamente estabelecido e acordado em conjunto com as agremiações participantes.[103]

[103] Em 2013, o carnaval de Pelotas abriu um processo seletivo público para a escolha dos jurados, que definiu os integrantes da respectiva comissão julgadora, para os diferentes quesitos e categorias constantes do evento.

c) Desfecho: O encerramento do desfile acontece com a passagem pela linha final do trajeto, com o ingresso na área de dispersão. Um aspecto importante ressaltado durante todo o trajeto e que é observado de modo ainda mais cuidadoso ao final do desfile é aquele que diz respeito ao quesito Evolução (no caso das escolas de samba), no qual nenhum componente da agremiação pode retroceder/voltar na avenida, particularmente após ter cruzado a marca final. Caso isto ocorra e seja registrado pelos responsáveis em julgar o desfile do carnaval, a escola de samba é penalizada com pontos perdidos.

Com a passagem das últimas partes da escola (alas, alegorias, bateria, carro de som, grupo vocal e musical, intérprete etc...), os integrantes da coordenação do desfile, os diretores de harmonia e outros membros da diretoria da agremiação vão se colocando no final da escola, como que decretando o encerramento do desfile e tendo como objetivo assegurar o término sem retorno de nenhum integrante, sendo seguidos do cordão de segurança que é montado pelos responsáveis da segurança do local, sejam membros de algum organismo público de segurança ou de alguma empresa contratada para prestar o serviço.

Um dos fatores mais importantes e determinantes na atuação dos responsáveis pelo desfile de cada entidade no desfecho do desfile é o controle do tempo. O cumprimento do tempo regulamentar de desfile é fator de máximo cuidado por todos, uma vez que, além dos pontos que podem ser perdidos caso o "se estoure o relógio", a agremiação também pode ser prejudicada na avaliação por quesitos, se os integrantes demonstrarem pressa, falta de animação e/ou começarem a correr ou acelerar demais o desfile no final do trajeto e, assim, comprometem o fluxo de encerramento do desfile.

Assim como no início e desenvolvimento da apresentação de cada bloco burlesco ou escola de samba, o final do desfile mostra ser momento de grande emoção, que, diferente do início, onde as manifestações de entusiasmo são para estimular os desfilantes para um bom desfile; ou, do desenvolvimento, em que se pretende incentivar as pessoas e "passar força e energia" àqueles que estão na passarela; no final, a presença maior é por agradecimentos, cumprimentos e emoção pela sensação do "dever cumprido". Percebe-se um contraste entre o desgaste físico e a dor, manifestados pelo cansaço, pelo sofrimento, com uma sensação de satisfação de alegria, de felicidade, quase de êxtase, contraste este expresso em gestos diversos, abraços, lágrimas e sorrisos.

A exemplo do que acontece na área de concentração, também na área final pós-desfile, a dispersão, uma quantidade grande pessoas (que, como já mencionado, assistem ao desfile em tais espaços por diferentes motivos, dentre os quais, a falta de dinheiro para comprar ingresso ou mesmo por não terem conseguido lugar na área paga em tempo) espera e

acompanha a chegada de cada agremiação naquele espaço, estimulando os integrantes para que não encerrem sua apresentação logo que passem a linha final, mas que lhes ofereçam um pouco do que foi mostrado na passarela, pedido este que é, na maior parte das vezes, atendido pelos desfilantes das entidades.

A presença de artistas e pessoas conhecidas no desfile sugere, em muitos casos, a atuação de equipes de segurança ao final do percurso da passarela, a fim de evitar ou, ao menos, minimizar o assédio do público e da imprensa. A imprensa, por sua vez, é responsável por momentos simbólicos ao final dos desfiles, interpelando os desfilantes, os diretores e personagens de destaque da apresentação de cada entidade carnavalesca, momentos estes que já são esperados pelos integrantes, que oferecem entrevistas com avaliações do desfile recém terminado, fazem agradecimentos, mandam mensagens e fazem projeções do desempenho no carnaval e para o(s) próximo(s) ano(s). Ao final da apresentação, os responsáveis da organização pela apresentação do desfile fazem um agradecimento especial nos microfones pela passagem de sua agremiação.

Quando se encerram os desfiles de cada noite, após a apresentação da última agremiação, muitos foliões-espectadores que estão nas arquibancadas, nos camarotes e mesmo na área de concentração adentram à área de desfile para seguir atrás da última entidade desfilante, após o cordão de isolamento feito pela segurança, criando um grande pelotão formado, na maior parte dos casos, por simpatizantes e torcedores daquela agremiação que encerra. A passagem pela linha final do percurso da passarela indica o retorno dos jurados que acompanham a agremiação até o fim do desfile para o seu espaço reservado, juntando-se com os demais para procederem com a avaliação final e expedição de notas para os diferentes quesitos, as quais são lacradas e inseridas em uma urna que é aberta somente no dia da apuração final dos resultados do carnaval, que serve para a abertura dos respectivos envelopes e soma geral de notas que vai apontar a escola de samba e o bloco burlescos vencedor, assim como os vencedores das demais categorias do carnaval de rua.

d) Intervalos: Durante os intervalos, o apresentador oficial do evento utiliza o cerimonial para fazer agradecimentos a presenças ilustres, patrocinadores, visitantes e colaboradores do evento, oferece espaço para que sejam dados recados, e, inclusive, sejam feitos pronunciamentos de autoridades ou organizadores.

Nos momentos em que não são feitas tais intervenções, o tempo é ocupado pela execução de músicas, em geral em ritmo de samba e ritmos a ele vinculados, de diferentes artistas e escolas de samba, tanto da própria cidade, quanto de outras como Rio de Janeiro e

São Paulo. Os intervalos são momentos muito utilizados pelos veículos da imprensa e órgãos de comunicação em geral para a realização de entrevistas com membros das entidades carnavalescas, intervenções com repórteres e comentaristas com o intuito de debater o carnaval e os desfiles num âmbito geral, assim como do desempenho particular da agremiação que acabou de desfilar ou a projeção do desfile que a próxima irá realizar, seja a respeito de algum aspecto ou quesito específico ou mesmo sobre a performance da entidade como um todo, além de informações exclusivas e novidades trazidas de última hora.

A cobertura realizada na imprensa pelas emissoras de rádio é acompanhada tanto pelas pessoas que ficam em casa e não foram acompanhar o desfile ao vivo na Passarela do Samba quanto pelas pessoas que lá estão, seja nas arquibancadas e camarotes ou mesmo nas ruas e áreas de concentração e dispersão.

Durante o intervalo, também há uma espécie de "reajuste" nos espaços dos camarotes, onde pessoas visitam umas às outras em camarotes diferentes, mais próximos ou mais distantes; bem como, os desfilantes, em grande parte dos casos, após concluírem suas apresentações junto à sua agremiação, voltam para os espaços destinados ao público (arquibancada ou camarote) para, então tornarem-se espectadores (mudando sua posição no ritual) e, deste modo, prestigiarem as apresentações das outras entidades.

Também os espaços de arquibancadas e camarotes são espaços que são postos em evidência durante os intervalos, onde os foliões dançam, cantam, fazem pequenas apresentações e acabam chamando para si as atenções durante este período transitório que antecede um novo desfile, inclusive conquistando aplausos de quem está assistindo.

Na avenida, durante os intervalos, também acontece a passagem da equipe de limpeza que é responsável pela manutenção da avenida de desfile, o que assegura um percurso com menos resíduos e detritos deixados ocasionalmente pela agremiação que acabou de desfilar. Entretanto, esta passagem, nos casos de ambas as cidades, não é um momento apenas de trabalho, já que a conhecida "ala da limpeza" proporciona também instantes de alegria e descontração enquanto está na avenida, uma vez que alguns integrantes deste grupo dançam, sambam e fazem pequenas apresentações, encantando e ganhando muitos aplausos e manifestações de incentivo do público assistente.

De um modo geral, pode-se dizer que o intervalo dos desfiles não representa um intervalo no carnaval, já que os momentos deste período transitório também são momentos de festa, que também servem para que a comissão organizadora e as entidades se preparem (a que terminou o desfile possa evacuar a área da dispersão e a que vai avançar da área de

concentração para a região de início do desfile possa acertar seus últimos detalhes) para a retomada dos desfiles.

Considerando todos os aspectos levantados nesta seção do trabalho, espero ter trazido elementos que auxiliem em uma melhor compreensão do contexto que foi analisado durante a presente investigação. Tanto os pressupostos históricos pregressos quanto os indicadores contextuais contemporâneos articulam-se entre si e permitem uma apropriação mais efetiva do ambiente em que se processam os desfiles de rua do carnaval pelotense na contemporaneidade.

Na sequência do trabalho, será, então, apresentada a análise dos dados que compreende o universo investigado, onde as informações coletadas serão detalhadas e exploradas, num atravessamento direto com os objetivos iniciais da investigação, focando na condição assumida pelo corpo, a partir das perspectivas de rito de inversão e rito de passagem inerentes ao carnaval.

5 RITUAL, CORPO E CARNAVAL: A ANÁLISE DOS DADOS EM PELOTAS

5.1 INDICADORES ANALÍTICOS

A presente seção compreende a etapa de análise de dados coletados durante a imersão no campo de estudos, parte fundamental para a conclusão do processo investigativo da tese. Este campo de análise está dividido em três momentos:

- o primeiro, que abrange a condição simbólica de linguagem do corpo dentro do ambiente carnavalesco dos desfiles de rua, num sentido mais amplo, problematizando a noção de *ethos corporal carnavalesco*;

- o segundo, que analisa o movimento e o corpo a partir de sua constituição como lugares de materialização das fases do rito de passagem, nos níveis macro e micro, abordando as fases preliminar, liminar e pós-liminar; e

- o terceiro, que identifica o corpo a partir de sua gramática gestual, como lugar privilegiado para a concretização das relações rituais de inversão, problematizando também a condição de extraversão.

Tais etapas analíticas terão como elementos norteadores as noções de tempo regular e especial, as concepções de técnicas corporais cotidianas e extracotidianas e a proposição conceitual de extraversão como posição alternativa da corporeidade cotidiana assumida pelos sujeitos, além da observância da fantasia carnavalesca neste cenário. A respeito de tais proposições, serão retomados e aprofundados os quadros teórico-metodológicos propostos ao longo do trabalho, em especial os referentes aos capítulos 3.2 e 3.4 deste trabalho.

Além dos parâmetros mencionados, cabe destacar que o constructo da seção analítica tem como suporte fundamental o escopo traçado pelos objetivos centrais do trabalho, sendo, de modo especial, os que seguem:

- apresentação e exploração a ideia do corpo como um dos mais importantes símbolos do carnaval brasileiro contemporâneo, analisando a linguagem corporal como elemento central nas relações rituais de passagem e de inversão no contexto dos desfiles dos Blocos Burlescos e Escolas de Samba do Grupo Especial do Carnaval de Rua da cidade de Pelotas/RS;

- apresentação da configuração do carnaval de rua contemporâneo sob a ótica de ritual de passagem em nível macro (festa, período carnavalesco) e em nível micro (evento, desfile), pontuando seus ritos preliminares, liminares e pós-liminares; e

- defesa da noção de corpo como lugar privilegiado de comunicabilidade simbólica de inversões no contexto do carnaval de rua, especificamente no âmbito dos desfiles dos Blocos Burlescos e Escolas de Samba do Grupo Especial.

Tal qual mencionado na subseção de Metodologia, o material coletado para a análise de dados é resultado de um processo de pesquisa de campo iniciado em 2008, ainda com a pesquisa de mestrado, e findado em 2013, quando se encerrou a etapa de coleta desta tese. Durante este tempo, foram registrados os dados através de fotografias e vídeos, realizadas entrevistas e uma série de atividades de observação e participação em eventos, desfiles e demais programações vinculadas ao calendário carnavalesco da cidade de Pelotas. Nesta seção do trabalho, porém, serão analisadas algumas fotografias mais significativas que integram o *corpus* total dos dados, assim como trazidas informações obtidas mediante os outros instrumentos da coleta.

5.2 O CORPO E O CONTEXTO: A CONFIGURAÇÃO DO ETHOS CORPORAL CARNAVALESCO

Já foi referido em algumas oportunidades durante este trabalho que o contexto de ocorrência de um fato social é determinante para a constituição do referido e que, mediante as inúmeras variantes e interferências a que o ambiente está submetido permanentemente, o contexto vai se modificando de modo constante e não-linear (ou não óbvio), assim como, ao modificar-se, modifica o que a ele está atrelado. Tal compreensão se apóia em autores como Geertz (1989), Rodrigues (1975) e Katz & Greiner (2002), que atestam esta condição de co-contaminação entre o sujeito e o seu entorno como um processo inestancável.

No ambiente carnavalesco, considero que se processa algo bastante semelhante. As condições de ocorrência do carnaval configuram um ambiente bastante particular e as inúmeras variáveis que estão associadas a este contexto engendram rotinas próprias e se desdobram em modos peculiares de comportamento durante o período carnavalesco.

Atestar a existência do *ethos corporal carnavalesco* significa, neste ínterim, ratificar a importância no carnaval como ritual nacional brasileiro e, por consequência, a compreensão de que o corpo é um dos principais símbolos do carnaval de rua, que assume uma gramática gestual própria no período das festas momescas.

Mediante tal concepção, caberia indagar como se comporta o corpo e que possibilidades gestuais configurariam este *ethos corporal* a ponto de torná-lo marcante deste momento ritual. Todavia, o que percebemos no processo de investigação de campo, durante os seis anos de convivência com o carnaval de rua de Pelotas, é que o estabelecimento de uma gramática específica se torna tarefa quase impossível, pois a liberdade e a criatividade expressas no dado contexto se desdobram infinitas alternativas gestuais, cinestésicas e comportamentais, de modo a inviabilizar um rol gestual determinado ou fechado.

Independente desta condição é possível identificar que existem pressupostos de significação, que apresentam certa recorrência e que, embora deduzam gestualidades diferentes, acabam por agir de modo decisivo neste processo de construção de significados, que se articulam para a gestação do *ethos corporal carnavalesco*.

É imprescindível destacar que a configuração do *ethos corporal* não se processa, neste sentido, numa perspectiva linear e, assim sendo, se apresenta mediante diferentes possibilidades expressivas e gestuais de acordo com cada micro-contexto carnavalesco a que está vinculado. Assim, pode-se dizer que existe um *ethos corporal carnavalesco* que abrange a sociedade em geral no período do carnaval, mas que se configura efetivamente a partir dos contextos específicos de sua ocorrência.

Deste modo, ao tomar como referência o recorte metodológico a que me proponho com a presente tese, cabe destacar que existe um *ethos corporal carnavalesco* que se instaura no âmbito dos desfiles de rua do carnaval pelotense e que apresenta modos de comportamento corporal-gestual específicos e distintos para os micro-contextos dos blocos burlescos, de um lado, e das escolas de samba do grupo especial, de outro. Apesar desta distinção, existem elementos das gramáticas gestuais que transbordam estes ambientes e circulam entre um e outro destes espaços de ocorrência.

Estes indicadores de especificidade a que o *ethos corporal* está atrelado são constituídos a partir das características inerentes aos referidos contextos, nos quais são articuladas uma série de peculiaridades, já referidas e mencionadas anteriormente. Tal processo de co-contaminação é quase osmótico, uma vez que o ambiente gerado dentro do espaço de desfiles se espalha fazendo com que a energia e a cinestesia sejam contagiantes

dentro da passarela, e também extrapolem para fora dela, de modo que os sujeitos participantes na condição de público ou platéia também sejam contagiados.

Ao desfilar em entidades carnavalescas diferentes durante estes seis anos de investigação de campo, presenciei uma série de sensações e situações pelas quais passei e fui registrando determinadas impressões e/ou percepções que surgiram ao longo do processo. Abaixo, destaco alguns destes pontos[104] que mencionei:

- "**A energia da música é contagiante**": o som das baterias, dos tambores, das vozes, enfim, das músicas que são executadas durante o desfile produzem sensações que estimulam o movimento, geram um envolvimento ímpar; é como se fosse impossível não se deixar levar por aquela sonoridade;

- "**Há uma atmosfera envolvente entre passarela e público**": por vezes, é como se todos (platéia e desfilantes) fossem uma coisa só; constitui-se naquele cenário amplo de realização do desfile de carnaval uma atmosfera amistosa, de envolvimento, onde o público é parte essencial para que tudo seja como é; os olhares, a comunicação, os aplausos e toda a gama de gestos interativos que são produzidos pelos sujeitos de dentro e de fora da passarela fazem com que todos componham de maneira decisiva aquele ambiente;

- "**O movimento é contagioso**": assim como a música, o movimento também cria uma atmosfera de envolvimento e acaba contagiando as pessoas; tanto na passarela quanto nas arquibancadas e camarotes é possível perceber a maioria das pessoas se movendo, dançando, se mexendo de diferentes modos; a sensação de haver alguém próximo a você que está balançando os braços, tirando os pés do chão, acenando com as mãos, movendo quadril ou cabeça ou ainda arriscando algum "passinho" com as pernas é um convite para que você também se mova; assim, o movimento vai contagiando de um a um e, quando se percebe, quase todos os sujeitos que participam do ritual (independente do papel que nele ocupam) estão tomados de alguma forma pelo movimento;

[104] Estas frases, apesar do uso das aspas, são de minha autoria e foram escritas durante a participação nos desfiles ou imediatamente após o encerramento destes.



Foto 5 – Desfile do bloco burlesco toma conta da Passarela do Samba (Tomberg, 2012)

- "**É como se o tempo parasse**": quando estamos desfilando não temos a percepção sobre a passagem do tempo, é como se o relógio ficasse estagnado e nada mais acontecesse fora daquele ambiente; tanto pelo aproveitamento quanto pela tensão (em alguns casos), a relação com o tempo é substancialmente modificada; à exceção daqueles que têm como função cuidar do controle do tempo de desfile (previamente designados para tal), a grande maioria dos desfilantes "nem vê o tempo passar", pois está envolvida de modo muito intenso com aquela atmosfera que se cria durante a participação no desfile de carnaval;

- "**Existe a necessidade de registrar o momento**": a alegria e a satisfação expressas de modo bastante explícito parecem necessitar serem registradas para que não terminem, para que haja a prova de que aquilo tudo foi vivido e mesmo para que sejam rememoradas em outro momento; as câmeras, máquinas fotográficas, filmadoras e mesmo os aparelhos celulares são recursos utilizados para registrar a participação no carnaval, tanto por parte daqueles que são público, quanto daqueles que desfilam (especialmente no caso dos blocos burlescos); assim sendo, posar para uma fotografia é algo indispensável;



Foto 6 – Foliões com corpo pintado posando para foto durante o desfile do bloco burlesco (Tomberg, 2012)

- "**Parece que todos estão te olhando**": mesmo que existam centenas ou até milhares de pessoas desfilando na passarela do samba, você presencia a sensação de que todos que estão ali prestigiando o desfile parecem estar te olhando; o sujeito se sente o centro das atenções quando desfila, pois é cumprimentado por pessoas que não conhece e mesmo que nunca viu, porque está no foco, no centro do ritual (ou zona focal) e também porque os sujeitos desfilantes ocupam o lugar/posição daqueles que estão ali para serem vistos; aí se processa a distinção entre a notoriedade e o anonimato, pois você, antes de entrar para a passarela, ocupa um lugar de anônimo e quando entra para o desfile e "todos começam a te olhar" você passa a ser o centro das atenções, assumindo, então, uma posição de notoriedade;

- "**Não há vergonha de nada**": o desfile de carnaval parece pressupor uma aceitação inquestionável do diverso, uma vez que tal condição faz com que nos sintamos "desenvergonhados" acerca de qualquer especificidade que se processe naquele contexto; independente do traje que estejamos vestindo, de como estejamos cantando e mesmo do modo com que estejamos nos movendo na passarela, se ausenta de nós qualquer resquício ou possibilidade de vergonha ou rubor; a alegria, a irreverência, o bom humor, a satisfação, a descontração e até mesmo a ousadia é que tomam o lugar de destaque neste cenário;



Foto 7 – Homem trajado com vestido e peruca extravasa alegria do desfile de carnaval (Xavier, 2012)

- "**Surge uma sensação de pertencimento**": talvez pareça engraçado ou estranho mencionar a ideia de pertencimento a respeito de algo do qual você participa, mas a sensação de coletividade, de envolvimento, de não estar sozinho, de fazer parte de um grupo ou tribo é muito marcante quando da participação no desfile; apesar das distintas posições ocupadas dentro daquele cenário, todos compõem algo maior, cuja marca é a diferença, ou seja, desfilar é pertencer a um contexto de diversidade e sentir-se envolto por uma atmosfera coletiva, uma continuidade entre público e passarela.



Foto 8 – Energia entre desfilantes e espectadores cria uma sensação de continuidade na avenida (Miranda, 2013)

Estes aspectos acima relatados auxiliam na compreensão do *ethos corporal carnavalesco,* que está associado a algumas marcas simbólicas produzidas pelo comportamento dos sujeitos durante o desfile de rua. Todavia, tais signos da linguagem corporal empregada não delimitam uma gramática gestual fechada, uma vez que a produção de novos signos se dá permanentemente dentro de tal contexto.

A gramática gestual estabelecida no período das Festas de Momo associa o *ethos corporal carnavalesco* ao uso das técnicas corporais extracotidianas, uma vez que os modos de apresentação do corpo demarcam "situações de representação", ou seja, situações nas quais a utilização do corpo escapa à cotidianidade e, portanto, sugerem movimentações específicas àquele dado contexto.

Cabe também mencionar que estão circunscritas neste universo de extracotidianidade de técnicas corporais aquelas expressões gestuais oriundas de técnicas corporais cotidianas e que assumem a condição de extracotidianas por estarem imersas em um contexto extracotidiano. Na foto abaixo (Foto 9), visualizamos diversos foliões participando do desfile de rua de um dos blocos burlescos do carnaval pelotense e que estão caminhando e usando roupas aparentemente cotidianas, de uso em sua rotina habitual, ao passo que alguns poucos foliões estão trajando adereços, adornos ou mesmo fantasias (esta discussão será retomada e aprofundada no item 5.4).



Foto 9 – Roupas cotidianas assumem o papel de fantasias nos desfiles dos blocos burlescos (Miranda, 2013)

Ainda, no contexto dos desfiles de rua é possível identificar graus diferentes de apropriação, execução e simbolização das movimentações realizadas no âmbito do *ethos corporal* – aqui entendido como um modo peculiar de ser e mover o corpo – que vão do mais simples ao mais complexo. De todo modo, não se pode perder de vista que a movimentação corporal varia de acordo com o papel e função desempenhados, assim como a qual subcontexto que o sujeito está vinculado (bloco burlesco ou escola de samba, por exemplo) e em que momento, dentro do ritual, realiza tais movimentos.



Foto 10 – Comissão de Frente executa sua coreografia e apresenta a escola de samba na avenida (Marques, 2011)

Neste sentido, a imagem acima (Foto 10) apresenta uma das seqüências coreográficas da Comissão de Frente de uma das escolas de samba do grupo especial de Pelotas, onde se percebe a busca pela sincronia na execução do gestual. O emprego de técnicas corporais extracotidianas, neste caso, denota uma movimentação corporal temática do enredo apresentado pela escola e que se desenvolva de forma mais complexa que a apresentada na foto anterior, relativa ao desfile do bloco burlesco.

O universo da corporeidade empreendida no desfile de rua indica uma diversidade de apresentação do *ethos corporal carnavalesco* nos diferentes âmbitos do carnaval. Vale destacar que pelo fato do desfile de escola de samba ser constituído de uma complexidade maior, onde a subdivisão interna das partes da escola deduz um contingente de funções e papéis mais abrangente que aquele que compõe o desfile dos blocos burlescos, existe um rol de comportamentos corporais bastante diverso e mais limitado na escola de samba em relação aos blocos.

Esta limitação deve-se prioritariamente ao fato de que os papéis e funções que os foliões assumem no contexto do desfile da escola de samba indicam determinados comportamentos corporais associados a estes papéis, gerando, de certo modo, uma previsibilidade a respeito do que será apresentado no desfile.

Tal condição aproximada de um comportamento corporal previsível não aponta para a ausência de criatividade por parte de quem desfila ou mesmo que já se tinha conhecimento prévio daquilo que será apresentado na hora do desfile. Todavia, é inegável que existe um universo simbólico que denota uma gramática gestual própria para as funções e temas que são apresentados pelos sujeitos no desfile. Por exemplo, mesmo que o tema e a coreografia da comissão de frente seja diferente a cada ano, existem determinados signos que compõem basicamente o papel da comissão de frente dentro do desfile da escola, uma vez que sua função é abrir o desfile e apresentar a agremiação carnavalesca ao público presente e aos jurados.

Tomando o corpo como referência primordial neste processo de significação inerente ao contexto dos desfiles de rua do carnaval, cabe entender que é nele (corpo) que se materializam prioritariamente as marcas simbólicas que constituem o rito carnavalesco, de acordo com o papel desempenhado dentro do referido contexto.

5.3 A CONSTITUIÇÃO DO CARNAVAL COMO RITO DE PASSAGEM: O CORPO NOS ESTÁGIOS PRELIMINAR, LIMINAR E PÓS-LIMINAR

Durante os seis anos de investigação de campo, estive em contato com o carnaval de Pelotas e pude observar, com uma propriedade considerável de detalhes, a condição de *habitus* que a participação nos diferentes momentos configura na vida de inúmeros sujeitos. Fruto desta convivência com diversas faces do carnaval pelotense resultou a proposição de compreensão do rito carnavalesco como um ritual de passagem em duas dimensões e amplitudes: macro e micro.

Denomino como nível macro o entendimento do carnaval como um processo festivo dentro do calendário social brasileiro que é compreendido pelos eventos e rituais antecedentes aos dias efetivos de folia no mês de fevereiro (às vezes, março) até a realização

das atividades imediatamente posteriores ao encerramento das festas momescas que, em alguns casos, coincide já com o início da quaresma.

Há que se ressaltar que o nível macro do carnaval enquanto rito de passagem não é fixo no calendário, uma vez que varia de acordo com cada cidade e cada ano, pois as atividades preparatórias para o carnaval, por exemplo, acontecem de modos e em períodos diferentes em cada cidade e, por seguir o calendário católico na maioria dos casos, também a data é modificada anualmente, alterando também o período dos eventos preliminares, liminares e pós-liminares (VAN GENNEP, 1978).

No caso específico de Pelotas, constatei durante o período de coleta de dados deste trabalho que existem algumas atividades carnavalescas isoladas durante o ano e que estas são realizadas de modo independente pelas entidades carnavalescas. Percebi que o movimento mais efetivo na preparação do carnaval acontece a partir do final do ano e, especialmente, após a virada do ano e realização das festas de fim de ano.

Deste modo, considerando o nível macro de ritual de passagem do carnaval de Pelotas, entendo que a fase preliminar prioritariamente compreende o período após a chegada do ano novo até o início dos eventos festivos da semana do carnaval. Nesta fase, são realizadas diversas atividades como Escolha das Soberanas e Rei Momo, concepção do enredo, desfiles técnicos, ensaios, desenhos e confecção de fantasias e carros alegóricos, composição das coreografias, preparação física e nutricional, entre outros.



Foto 11 – Ritmistas da bateria atentos na execução do samba-enredo no ensaio da escola (JESUS, 2008)

Na imagem anterior (Foto 11), aparece o registro de um ensaio de escola de samba na fase preliminar do carnaval (macro), realizado na quadra da referida escola cerca de um mês antes da realização do desfile de carnaval propriamente dito, configurando um período transitório que precede o momento liminar propriamente dito. O ambiente é um misto de concentração e descontração, uma vez que muitos integrantes estão envolvidos com a preparação dos eventos carnavalescos e do desfile propriamente dito, seja através dos ensaios do samba ou das coreografias, por exemplo, e outros integrantes que cumprem funções cujo envolvimento exigido é menor e também os simpatizantes que frequentam os ensaios que participam da programação do ensaio de uma forma mais descontraída, praticamente em ritmo de festa.

A fase liminar, por sua vez, começa na sexta-feira de carnaval, passando pelo feriado de terça-feira e encerra no final de semana seguinte, normalmente no domingo. A programação das festividades carnavalescas em Pelotas deste período envolve uma série de atividades dentro e fora do âmbito dos desfiles de rua; todavia, considerando o foco da presente pesquisa, focaremos somente na programação de rua que acontece no sambódromo.

Nos anos investigados, aconteceram algumas modificações dentro da programação de rua do carnaval, mas é possível levar em conta as recorrências que estão associadas às categorias que pertencem aos concursos e também às participações tradicionais que não competem, como a de abertura.

Em 2013, quando pela segunda vez o carnaval de rua aconteceu fora de época (assim como em 2008), a programação sofreu com a indefinição da data final de realização, pois a vistoria do Corpo de Bombeiros considerou que a estrutura que foi montada inicialmente não era adequada e suficientemente segura para abrigar o público espectador.

Esta posição foi decretada apenas momentos antes do início da programação, quando a Banda Empolgação já estava na concentração para iniciar o seu desfile e isto causou um tumulto com a Brigada Militar, gerando conflito, embate direto entre os integrantes e a corporação e resultando em diversas pessoas feridas no confronto. Um episódio lamentável, logo naquele que seria o momento da abertura do carnaval. Depois das mudanças realizadas pela empresa responsável pela infra-estrutura de arquibancadas (contratada pela Prefeitura Municipal), a Passarela do Samba foi liberada pelo Corpo de Bombeiros para a realização dos desfiles carnavalescos.

Neste ano, último de ida a campo, a Programação Oficial[105] do Carnaval de Rua de Pelotas na Passarela do Samba foi a seguinte:

SÁBADO - DIA 02/03/2013

14h – Abertura Oficial - Banda Empolgação

CONCURSO OFICIAL DAS ESCOLAS DE SAMBA MIRINS - GRUPO "B"

19h – E. S. M. Pica-Pau

20h – E. S. M. Super Pateta

21h – E. S. M. Águia Branca

CONCURSO OFICIAL DAS BANDAS CARNAVALESCAS

22h – B. C. Família

23h – B. C. Leocádia

0h – B. C. Entre a Cruz e a Espada

1h – B. C. Xavabanda

2h – B. C. Ki-Bandaço

3h – B. C. Meta

4h – B. C. Dona da Noite

5h – B. C. Girafa da Cerquinha (acesso)

6h – B. C. Lobos da Cerca (acesso)

DOMINGO DIA 03/03/2013

CONCURSO OFICIAL DAS E. S. MIRINS - GRUPO "A"

17h45min – E. S. M. Águia de Ouro

18h45min – E. S. M. Ramirinho

19h45min – E. S. M. Mickey

20h45min – E. S. M. Brilho do Sol

21h45min – E. S. M. Mocidade do Simões Lopes

22h45min - E. S. M. Explosão do Futuro

23h45min – E. S. M. Acadêmicos da Lagoa

0h45min – Jacaré da Lagoa (participação)

1h45min – Koisa Querida (participação)

2h45min – Unidos da Vila Castilhos (participação)

[105] Fonte: Site da Prefeitura Municipal de Pelotas (http://www.pelotas.com.br/carnaval/2013/programacao/)

3h45min – Babumsul (participação)

SEXTA-FEIRA DIA 08/03/2013
CONCURSO OFICIAL DAS ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO ESPECIAL
20h – Bloco dos Idosos e Banda Penas (participação)
21h – E. S. Ramiro Barcelos (participação)
22h30min – E. S. Academia do Samba
0h – E. S. Unidos do Fragata
1h30min – E. S. Estação 1ª do Areal
3h – E. S. General Telles
4h30min – E. S. Imperatriz da Zona Norte

SÁBADO DIA 09/03/2013
DESFILE DOS BLOCOS BURLESCOS (tempo 70 min. Acesso 45 min.)
20h05min – B. B. Vaca Louca (participação)
21h05min – B. B. Candinha da Cerquinha (participação)
22h05min – B. B. Café no Bule (participação)
23h25min – B. B. Gaviões do Pestano (participação)
0h45min – B. B. Bafo da Onça (participação)
2h05min – B. B. Bruxa da Várzea (participação)
3h25min – B. B. Tesoura da Tiradentes (participação)
4h45min – B. B. Mafa do Colono (participação)

DOMINGO 10/03/2013
DESFILE DAS CAMPEÃS DO CARNAVAL 2013
19h30min – Campeã das Escolas Mirins B
20h20min – Campeã das Escolas Mirins A
21h10min – Bloco da Integração Saúde e Educação
22h10min – Banda Travessia
23h – Campeã das Bandas Carnavalescas
0h – Vice-Campeã do Grupo Especial
1h – Campeã do Grupo Especial

Essa foi a programação realizada durante as festividades carnavalescas, mas não a que foi projetada inicialmente. Além da alteração de data mencionada anteriormente, foi cancelada a Apresentação dos Conjuntos Vocais, atividade tradicional do carnaval pelotense, pois os grupos que se apresentariam optaram por não atuar na programação do referido ano, em função dos acontecimentos ocorridos no conflito da abertura do carnaval entre o efetivo da Brigada Militar e alguns dos integrantes da Banda Empolgação.

O referido episódio marcou negativamente o carnaval 2013, mas não tirou o brilho dos desfiles levados pelas agremiações carnavalescas à Passarela do Samba. O problema infra-estrutural, registrado pela falta de segurança adequada das arquibancadas para a realização dos desfiles (segundo o Corpo de Bombeiros), atesta a necessidade urgente de resolução de um dos principais e históricos problemas do carnaval pelotense: a definição de um local definitivo para os desfiles. Considero que esta deve ser uma das prioridades do agentes do carnaval (especialmente Poder Público e entidades carnavalescas), pois a definição do local auxiliará no processo de consolidação da identidade pela qual busca o carnaval da cidade atualmente.

O período liminar compreendido durante estes dias de realização dos desfiles altera de modo efetivo a rotina das pessoas. Mesmo que indiretamente, a população acaba sendo afetada pelo feriado na terça-feira, pelas atividades que ocorrem nas ruas, pelo movimento e decoração no comércio, pela busca excepcional por serviços como cabeleireiro e maquiador, pela compra/venda superior ao normal de bebidas e adereços e enfeites, entre outros.

Muitas pessoas organizam suas férias, ou ao menos parte delas, para serem desfrutadas neste período, afim de não terem que se preocupar com o horário e rotina de trabalho ou compromissos durante as festas momescas. Mesmo aqueles que continuam trabalhando têm sua rotina alterada, uma vez que não são somente os funcionários que curtem e participam do carnaval, mas também os patrões. Assim, muitos estabelecimentos comerciais modificam suas rotinas, alterando horários e dias de funcionamento para aproveitarem da melhor forma o carnaval.

Estas características reforçam a noção de tempo extracotidiano, uma vez que decretam a instauração de novas regras durante a liminaridade carnavalesca, impondo a suspensão das normas sociais que regem a cotidianidade e o tempo regular que predomina habitualmente.

Em Pelotas, este período liminar é bastante movimentado e tem nos desfiles da Passarela do Samba seu auge, onde as noites são o momento reservado para as diversas

apresentações das entidades carnavalescas das diferentes categorias (bandas carnavalescas, escolas de samba mirins dos grupos A e B, blocos burlescos do grupo principal e de acesso e as escolas de samba do grupo especial).



Foto 12 – Ponto máximo do carnaval pelotense é o Desfile das Escolas do Grupo Especial (JESUS, 2011)

O Desfile das Escolas de Samba do Grupo Especial, como é possível ver na foto acima (Foto 12), é o momento mais aguardado do carnaval e sob o qual se projetam maiores expectativas. Apesar do número de entidades nesta categoria ter diminuído ao longo dos últimos anos (além dos pedidos de licença feitos por algumas escolas), a imprensa e o público em geral expressam seu interesse e grande expectativa nos desfiles das escolas de samba, responsáveis, possivelmente, pelas maiores torcidas e rivalidades existentes no carnaval pelotense.

A seguir, a imagem (Foto 13) do desfile de um dos blocos burlescos mais tradicionais de Pelotas, o Bafo da Onça, que completou 50 anos em 2013, levando uma grande comemoração de aniversário para a Passarela do Samba:



Foto 13 – Cinqüentenário do Bloco Bafo da Onça foi comemorado na Passarela do Samba (Jesus, 2013)

A atmosfera criada pelos desfiles dos blocos burlescos e das escolas de samba durante este período liminar (macro) faz com que com as ruas sejam tomadas pelos foliões e simpatizantes das entidades carnavalescas, onde não é raro ver transitando pela cidade pessoas fantasiadas e trajando camisetas de suas agremiações ou carregando fantasias, assim como acessórios, bandeirolas, chapéus e outros adereços alusivos ao carnaval e às entidades das quais são simpatizantes.

Logicamente, não são todas as pessoas que aderem às festividades carnavalescas e mesmo participam da programação oficial que é organizada anualmente na cidade. De todo modo, independente disto, a população é afetada durante este período, seja pelo contato com as pessoas envolvidas, pelas mudanças dos horários de atendimento dos estabelecimentos, pela exposição aos artefatos relacionados ao carnaval ou mesmo por optarem em se ausentar da cidade para viajar ou participar de retiros e de outras atividades paralelas que têm outro foco. De alguma forma, toda a população acaba sofrendo os impactos da ocorrência do carnaval neste período liminar.

Passados os desfiles competitivos do carnaval de rua, inicia o período pós-liminar neste âmbito macro. Embora ainda existam eventos vinculados à programação oficial, como o Desfile das Campeãs, já não é mais o coletivo das entidades envolvidas que é mobilizado, uma vez que participam destes eventos posteriores somente parte daqueles que se envolveram ao longo do ano. Passado o momento festivo, que também é tempo de compromisso para muitos envolvidos, instaura-se o ambiente transitório da fase pós-liminar que, ao mesmo

tempo que ainda traz sensações e lembranças de tudo que foi vivido durante os desfiles de carnaval, já inicia um processo de retomada da rotina e retorno à condição cotidiana.

Um dos momentos marcantes da pós-liminaridade começa com a apuração dos resultados e definição dos vencedores do concurso. Sob certo aspecto, este evento que ocorre no marco da pós-liminaridade decreta o fim do carnaval para alguns e a vitória para outros, que devem retornar à passarela para celebrar o título obtido.

A apuração das notas (Foto 14) é revestida de bastante nervosismo e expectativa, pois simboliza a culminância dos esforços das entidades carnavalescas na preparação e realização de seus desfiles. Entendo que o valor do processo do carnaval como um todo é maior que o título de campeão, mas é inegável que a conquista é extremamente valiosa para os participantes, especialmente para as escolas de samba[106].



Foto 14 – Segurança reforçada e muita expectativa na apuração dos resultados do carnaval (Jesus, 2013)

Em síntese, proponho que a perspectiva macro do carnaval, enquanto ritual de passagem, mediante a experiência de análise do caso pelotense, pode ser entendida desta forma:

[106] Em 2013, a categoria das Escolas de Samba do Grupo Especial de Pelotas apresentou o seguinte resultado final: 1º lugar – Estação Primeira do Areal; 2º lugar – Unidos do Fragata; 3º lugar – General Telles (vide Relatório Final de Prestação de Contas do Carnaval 2013 da Secretaria Municipal de Cultura, no campo dos Anexos). Na categoria Blocos Burlescos, não houve competição entre os sete participantes devido ao adiamento da data de realização dos desfiles.

Tabela 3: Quadro das fases do rito de passagem no carnaval – nível macro (JESUS, 2013)

Carnaval enquanto Ritual de Passagem – NÍVEL MACRO Contexto de Pelotas			
Fase	**PRELIMINAR**	**LIMINAR**	**PÓS-LIMINAR**
Período	Inicia nos meses finais do ano anterior, e, de modo mais efetivo, após a virada do ano novo e vai até o começo dos desfiles do carnaval de rua	Compreende o período dos desfiles de rua do carnaval, mais especificamente desde a sexta-feira de carnaval até o final de semana seguinte, posterior à quarta-feira de cinzas	Começa com o término dos desfiles e eventos carnavalescos de um modo geral e encerra junto com as últimas ações e atividades alusivas ao carnaval daquele ano

A proposição do quadro acima tem o intuito de facilitar a compreensão a respeito das fases do ritual de passagem carnavalesco, mas não deve ser entendida como fixa e imóvel, uma vez que, conforme defendo durante todo trabalho, trata-se de um evento dinâmico que constitui o processo de fazer-se enquanto se realiza. Também, vale ressaltar que o quadro responde somente pelo contexto observado e, mais ainda, durante o período da investigação de campo, cabendo destacar que, se analisado em outras condições e tempo, o carnaval pelotense pode apresentar uma configuração macro diferente da que constatei na presente pesquisa.

Há que se levar em consideração ainda outro aspecto: a relação entre a fase pós-liminar e a preliminar neste nível macro do carnaval. Em muitos contextos, pode-se entender que a fase pós-liminar, em certa medida, já engloba a fase preliminar do ano seguinte, pois o encerramento das atividades do desfile de um ano, incorporando a avaliação deste, por exemplo, pode ser entendida como um modo de preparação para o novo desfile do ano que virá.

Particularmente no caso pelotense, considero que estes limites são mais definidos, pois como não constatei um movimento efetivo, consistente e coletivo de atividades carnavalescas ao longo do ano, entendo que a fase pós-liminar perdura por algumas semanas, talvez alguns poucos meses. No restante do ano, acontecem geralmente ações pontuais, as quais entendo que não interferem decisivamente nesta relação entre a fase pós-liminar de um ano e a fase preliminar do carnaval seguinte.

Já no nível micro, retomo e aprofundo a ideia defendida ainda na dissertação do Mestrado, que, partindo da premissa de que o carnaval é um rito de passagem, conforme conceitua Van Gennep (1978), podemos aplicar também ao desfile carnavalesco de rua a decomposição proposta por este autor para ritos desta natureza, ou seja, analisar o desfile nas suas fases preliminares, liminares e pós-liminares.

Os Ritos Preliminares (ritos de separação do mundo anterior e preparação para o momento liminar do ritual) são ações preparatórias dos indivíduos que antecipam a execução do desfile propriamente dito.

Durante o processo de ida a campo, observei uma série de ações rituais preparatórias que demarcam este momento preliminar pré-desfile que menciono a seguir:

- ajustes finais do figurino instantes antes da entrada na passarela do samba (Foto15);



Foto 15 – Ensaiadora faz os ajustes finais no figurino do integrante da Comissão de Frente (Marques, 2011)

- cuidados alimentares realizados no dia ou nos dias anteriores, na maioria dos casos visando o emagrecimento;

- ingestão de bebidas, especialmente alcoólicas, e uso de cigarros;

- produção e ajustes da maquiagem;

- prática de exercícios físicos buscando melhor condicionamento e preparação corporal adequada para realizar a função a ser desempenhada no momento do desfile, com ou sem orientação profissional;

- exercícios de concentração e respiração (Foto 16);



Foto 16 – Integrante em seu momento de concentração e prece antes do início do desfile (Marques, 2011)

- cuidados com a voz, especialmente para os integrantes da harmonia e conjunto vocal que conduzirão a agremiação durante o desfile;

- rodas de conversa e "envio de boas vibrações e energias positivas" entre os integrantes para a consecução do desfile (Foto 17);



Foto 17 – Integrantes da Comissão de Frente em um círculo para combinar os últimos detalhes (Marques, 2011)

- breves ensaios para relembrar as coreografias e o gestual o que vai ser realizado na hora do desfile (Foto18);



Foto 18 – Porta-Estandarte ensaia os últimos passos na concentração, antes do desfile (Marques, 2011)

- discursos motivadores e falas de incentivo, nas quais, muitas vezes, a emoção extravasa, chegando às lágrimas (Foto 19);



Foto 19 – Componente que não pôde desfilar pro problema de saúde chora ao desejar sorte (Marques, 2011)

- ajustes em alegorias e carros alegóricos para verificar a segurança, assim como para realizar retoques e cuidar de detalhes (Foto 20);



Foto 20 – Reparos e ajustes dos últimos detalhes na alegoria antes do carro entrar na avenida (Marques, 2011)

- fotografias entre os desfilantes, destes com os fiscais e agentes da organização do desfile da escola ou mesmo com o público;

- girândola de fogos de artifício para festejar o desfile da entidade (Foto 21);

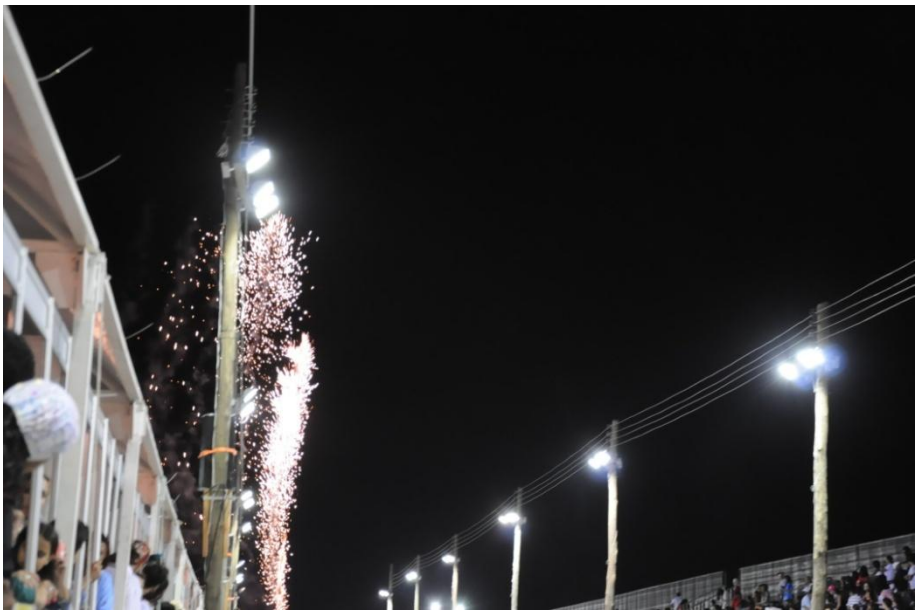


Foto 21 – Fogos de artifício comemoram todo o trabalho realizado e o começo do desfile (Marin, 2011)

- realização do tradicional “esquenta”, no qual o(s) intérprete(s) canta(m) sambas antigos e os lamentos, assim como o samba-enredo do referido ano e outras canções conhecidas, com o intuito de preparar os foliões para o desfile que iniciará (Foto 22);



Foto 22 – Clima festivo no “esquenta” da escola de samba para o começo da apresentação (Xavier, 2011)

- entrevistas, fotografias e filmagens são registrados pelos veículos de comunicação em geral (Foto 23);



Foto 23 – Componente da Comissão de Frente concede entrevista enquanto outro se alonga (Miranda, 2012)

- exploração do instrumento musical, extraindo sons aleatórios ou mesmo executando algumas sequências do samba-enredo ou das canções que farão parte do repertório do desfile (Foto 24);



Foto 24 – Instrumentista que compõe o conjunto da harmonia musical testa os últimos acordes (Marques, 2011)

- busca pelo seu lugar dentro da estrutura do desfile da entidade, seja pelo gosto ou orientação dos fiscais ou mesmo para assumir o lugar correspondente à função que o sujeito possui no desfile;

- práticas místicas, supersticiosas ou religiosas de distintas procedências como rezas, cânticos, bênçãos, "pedidos de proteção" etc.;

- abraços, cumprimentos de boa sorte e desejo de sucesso.

Pude presenciar também neste período de coleta um rito preliminar que considero transitório, que serve para atestar decisivamente este desvínculo entre o mundo cotidiano e o mundo do desfile. Esta situação apresenta uma integrante que vai deixando a área de concentração para ingressar na região do desfile propriamente dito (onde o desfile "começa a valer de verdade"), que é pintada no chão de cor diferente, e constrói um instante de pausa,

como que sugerisse a busca pela concentração para iniciar o desfile, e pisa de modo simbólico com o pé direito na área de desfile, iniciando sua apresentação e sugerindo bom presságio para a performance que executará.

Outro rito preliminar tomado como exemplo é realizado sistematicamente antes do início do desfile por uma das folias entrevistadas:

> *Eu sempre tenho um ritual: no portão de entrada eu sempre toco no chão e peço pelos orixás que me dêem um bom desfile, que a escola faça um excelente desfile e que as pessoas gostem do que estão vendo. (...) É tradicional; não entro na avenida sem tocar no chão, dar um beijo e pedir aos Santos que estejam comigo naquele momento. Peço muito à Yansã que me proteja, que me dê muita luz, que as pessoas consigam entender aquilo que eu espero fazer na Avenida com muita tranquilidade.*

Constatei o ambiente preliminar, e por consequência os ritos desta natureza, mediante uma evidência muito mais relevante e visível no contexto das escolas de samba do que na esfera dos blocos burlescos. Considero que a definição mais explícita de papéis dentro do ritual, o envolvimento prévio e responsabilidade assumida pelos integrantes dentro da agremiação, a natureza tradicionalmente mais competitiva do concurso de escolas de samba, o clima de maior liberdade e a própria estrutura mais flexível do desfile do bloco burlesco são as principais justificativas para esta constatação.

Neste mesmo sentido, destaco que o cumprimento de uma função específica dentro do desfile aparece, segundo o que foi observado, associa-se a ritos preliminares específicos no contexto do espaço da concentração para o desfile, proporcionando uma aproximação destas práticas rituais que antecedem a apresentação entre o que acontece no âmbito das escolas de samba e os blocos burlescos. Por exemplo, um músico que integra o conjunto harmônico musical de uma escola de samba e também de um bloco burlesco pode comportar-se de modo semelhante nesta fase preliminar do rito, independente de estar desfilando em um bloco ou escola, seja ensaiando o repertório que será tocado, buscando a concentração e relação com seu instrumento musical ou mesmo fazendo sua reza de proteção.

Seguindo uma compreensão processual do ritual de passagem dentro do contexto de desfile carnavalesco de rua, a liminaridade surge na continuidade das ações preliminares, constituindo o lugar de maior transitoriedade e excepcionalidade dentro do carnaval, ambiente singular e culminante também da inversão expressa como característica marcante de dado contexto, a qual será retomada adiante.

As ações gestuais desenvolvidas durante a execução do desfile de rua do carnaval, como a dança, o canto, as interpretações, as apresentações dos diferentes quesitos, a interação

com o público (Foto 25), cumprimentos e acenos, etc, estão atreladas ao que Van Gennep (1978) denomina ritos liminares (ritos de margem).



Foto 25 – Saudações ao público são marca registrada de gestual durante o desfile (Marques, 2011)

Turner (1974) explica que a condição liminar refere-se a um estágio intermediário, ambíguo, que foge das classificações habituais e apresenta poucos, ou quase nenhum, dos atributos do passado ou do estado futuro.



Foto 26 – Coreografia da Comissão de Frente é um exemplo de uso das técnicas extracotidianas (Marin, 2011)

A participação no desfile de rua do carnaval abrange, no âmbito da liminaridade, características de comportamento corporal singulares e que são expressas dentro de uma gramática gestual própria para tal contexto. Na imagem anterior (Foto 26), a apresentação do desfilante representa um personagem que integra o conjunto simbólico do enredo da escola de samba da qual ele pertence e a gramática gestual utilizada, de um modo geral, rompe com a movimentação corporal habitual do tempo cotidiano, seja pelo emprego das técnicas corporais extracotidianas, seja pela exposição do corpo e a fantasia (traje) utilizada.

Percebi durante a coleta de dados que são expressos através das performances dos desfilantes uma série de sentimentos e sensações marcantes neste estágio da liminaridade. Embora não seja o foco do presente trabalho a investigação subjetiva de tais sentimentos e sensações, mas a apreensão geral do impacto da comunicação corporal neste âmbito, torna-se importante relacionar o comportamento com a simbologia de significados produzida através do corpo.

Existem alguns destes comportamentos que se demonstraram recorrentes nos desfiles de rua dos carnavais analisados. Um dos aspectos mais significativos que verifiquei está associado ao que entendo como uma necessidade de externar a euforia do momento (Foto 27), seja pela representação da agremiação da qual participa ou mesmo para demonstrar a alegria pela participação no desfile, de registrar para si e para os outros a felicidade por estar fazendo parte daquele contexto.



Foto 27 – Grupo de amigos expressa a alegria pela participação no desfile do bloco burlesco (Xavier, 2011)

No âmbito deste comportamento da liminaridade ritual carnavalesca presenciada nos desfiles dos blocos e escolas, pude registrar alguns movimentos e ações marcantes como projetar os braços abertos para o alto, quase que configurando um abraço ao público, fazer uma reverência à platéia de espectadores, mostrar a bebida que está tomando, mandar beijos, posar para fotografias e filmagens, fazer poses e gestos ironicamente sensuais e cômicos etc. Estas ações compõem a gramática gestual inerente ao modo de ser corpo no desfile de carnaval, ou seja, compõem o *ethos corporal carnavalesco*. Abaixo, outras ações liminares:



Foto 28 – Desfilante com os braços levantados expressa a felicidade para o público espectador (Marques, 2011)



Foto 29 – Destaque do carro alegórico faz reverência ao público presente na Passarela do Samba (Marques, 2011)



Foto 30 – Foliões do bloco burlesco mostram a bebida e posam para a fotografia (Tomberg, 2011)



Foto 31 – Jovem destaque de uma alegoria se emociona ao reconhecer alguém no público (Marin, 2011)



Foto 32 – Folião abusa da irreverência e mostra com orgulho a tatuagem do seu clube de futebol (Xavier, 2011)

Estas imagens anteriores (Fotos 28, 29, 30, 31 e 32) identificam aspectos da corporeidade apresentada no âmbito liminar dos desfiles, demarcando o grau de liberdade que se circunscreve neste contexto. Apesar disso, existem papéis desempenhados que apresentam o uso de técnicas corporais com menor grau de liberdade, pois estes cumprem funções no desfile nas quais devem comportar-se de acordo com o personagem que estão representando ou função desempenhada, não podendo movimentar-se apenas como desejarem, tal como vemos na imagem abaixo (Foto 33):



Foto 33 – As comissões de frente das escolas executam coreografias do início ao fim do desfile (Marin, 2011)

A condição liminar sugere certa imprecisão ou dificuldade de definição e explicação. Segundo Turner (1974), liminaridade é a passagem entre "status" e os atributos da liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares, são necessariamente ambíguos, uma vez que, nesta condição, as pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e *status*, num espaço cultural. Da Matta (1997) complementa esta ideia acentuando que o carnaval deve ser entendido como "um momento especial, fora do tempo e do espaço".

Neste sentido, a partir das imagens aqui analisadas e apresentadas, é possível ter uma apreensão deste escape das classificações cotidianas, uma vez que os diversos modos de apresentação dos sujeitos no desfile carnavalesco de rua decreta uma imensa variedade simbólica que extrapola os perfis cotidianos assumidos no tempo regular. Tal condição também pode ser associada ao princípio da inversão, quando o papel assumido no rito se inverte ao papel da rotina diária (branco/índio, cidade/floresta, vestido/nu, centro/periferia), e, ainda, à extraversão, quando o papel desempenhado no carnaval surge como uma versão adicional do sujeito na sociedade, que não é necessariamente uma posição invertida.



Foto 34 – Integrante da Comissão de Frente representando no desfile o Índio Xavante (Marin, 2011)

A imagem anterior (Foto 34) representa esta ideia de extraversão, uma vez que não é possível entender que um indígena seja considerado uma posição invertida do sujeito cotidiano. Associada a tal compreensão, está a noção de metáfora, pois no processo de deslizamento de sentido do qual se configura a o discurso metafórico, o índio xavante que constitui o personagem da comissão de frente de uma escola de samba representado na foto, pode ser entendido como uma versão outra extracotidiana do sujeito que está desfilando.

Complementarmente, a imagem abaixo (Foto 35) apresenta o sujeito na evolução da coreografia da comissão de frente junto aos demais integrantes, compondo e ratificando a mensagem proposta dentro do enredo da escola de samba. Assim como a ideia de inversão do rito carnavalesco apresenta uma gramática gestual especial, também a condição de extraversão produz um conjunto simbólico de expressões próprias e marcantes, completando o cenário criado dentro deste contexto.

É possível retomar a ideia de extracotidianidade relativa às técnicas corporais empregadas por eles durante o desfile, uma vez que a coreografia, enquanto conjunto gestual produto de significados, aparece neste contexto como ilustração das ações dos indígenas, articuladas mediante dado contexto espetacular. As técnicas corporais aqui empregadas são configuradas mediante um grau mais complexo de organização gestual, diferentemente da possibilidade de tais movimentos estarem sendo realizados por índios dentro de seus contextos cotidianos, cumprindo funções práticas em suas vidas e não espetaculares, como no caso do desfile de carnaval.



Foto 35 – O conjunto de Índios Xavantes, com suas lanças, abrem o desfile da escola de samba (Marin, 2011)

Considerando este campo vasto de percepção da corporeidade dentro do contexto carnavalesco de rua, propus um quadro relacional comparativo entre a apresentação gestual e os modos de exposição do corpo no carnaval mediante os ambientes da escola de samba e do bloco burlesco analisados em Pelotas, sintetizando o que já foi apresentado e discutido aqui:

Tabela 4: Quadro comparativo da corporeidade entre blocos burlescos e escolas de samba (JESUS, 2013)

O Corpo no Carnaval de Pelotas	
Escolas de Samba	**Blocos Burlescos**
Controle	Liberação
Preocupação com o detalhe (micro)	Preocupação com o todo (macro)
Ensaio	Improviso
Busca pela perfeição	Busca pela participação
Competição	"Curtição"
Fantasia	Roupa funcional cotidiana
Performance Coletiva	Performance Individual
Poético	Grotesco
Proibição	Permissão
Apresentação, Encenação	Exposição
Medida Certa	Exagero
Representa um personagem	Representa a si próprio (metáfora/extraversão)
Gramática Gestual – Comparação	
Movimentos Organizados	Movimentos Livres
Movimentos Comedidos	Movimentos Exagerados
Movimentos Contextualizados	Movimentos Independentes

O quadro acima não deve ser apreendido como uma categorização dicotômica e que estabelece uma relação de oposição entre blocos burlescos e escolas de samba. A intenção

do referido instrumento é auxiliar para uma compreensão sintética de características marcantes em ambos os contextos e que deflagram signos simbólicos de referência em um e outro desfile carnavalesco.

Por exemplo, não é que não haja ou não possa haver improviso no desfile da escola de samba ou competição no âmbito do bloco burlesco; todavia, as características que são apontadas através do quadro servem como orientação a partir do que se apresentou, durante o período analisado, como marca predominante e mais relevante em dados contextos.

Ainda sobre a condição de passagem, Turner (1974) explica que a liminaridade, que pode ser comparada, com frequência, à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua, é um estágio em que frequentemente se geram os mitos, símbolos rituais, sistemas filosóficos e obras de arte.

Esta singularidade da fase liminar dentro do desfile carnavalesco (nível micro) é argumento reiterativo de uma das ideias centrais defendida neste trabalho, defesa esta iniciada ainda com a pesquisa de mestrado, que compreende o corpo como um símbolo do carnaval, sendo, indubitavelmente um dos principais artefatos simbólicos que constituem o referido universo ritual.



Foto 36 – De barba e bigode, homem travestido de mulher mostra a alegria no bloco burlesco (Tomberg, 2011)

A imagem acima (Foto 36) é ilustrativa de algumas destas características mencionadas no âmbito da liminaridade e da inversão ritual. O uso do corpo a partir dos seus modos de exposição, deflagrado pela marca transitória de gênero, na qual um homem

traveste-se com trajes, adereços e maquiagem femininos, sem a necessidade de esconder os traços masculinos (axilas, barba, bigode), compõe um personagem ambíguo em termos de gênero, que faz questão de se mostrar no lugar de se esconder; prova disto é o interesse e a busca pela câmera que registrou fotograficamente o respectivo momento.

Na imagem abaixo (Foto 37) também é possível, a partir de duas cenas simultâneas (porta-estandarte e ala coreografada de uma escola de samba), verificar a importância do uso do corpo para comunicar as mensagens que compõem o enredo da escola, utilizando-se de gramáticas gestuais específicas às funções assumidas por ambos dentro do desfile carnavalesco.



Foto 37 – As coreografias da Porta-Estandarte e da Ala Coreografada destacam o enredo da escola (Marin, 2011)

Em ambos os contextos (imagens do bloco burlesco e da escola de samba), mediante modos de apresentação e uso do corpo bastante distintos, observa-se que a linguagem corporal é marca decisiva para a participação dos sujeitos no desfile. É através do comportamento inerente ao corpo que o desfile constrói seus sentidos, uma vez que, se extraídas do referido contexto, tais movimentações e expressões gestuais não representariam os mesmos significados que aqueles empreendidos dentro do desfile de carnaval. Estas características, detectadas no âmbito de Pelotas, reforçam a condição simbólica assumida pelo corpo, tornando este o símbolo mister do carnaval brasileiro contemporâneo de rua.

Concluído o desfile, ou seja, após a passagem pela linha que demarca o final da apresentação no sambódromo e o ingresso na área de dispersão, inicia-se a fase pós-liminar ou período dos ritos pós-liminares, também chamados de ritos de agregação. Em tal momento,

foram observadas inúmeras ações, tais como cumprimentos e agradecimentos pela apresentação realizada (Foto 38), lágrimas e demonstrações de emoção, de alegria e felicidade pela sensação de "dever cumprido" (Foto 39) e mesmo de desgaste físico, dor e tristeza, caso algo não tenha ocorrido como se esperava.



Foto 38 - Dirigente agradece o mestre-sala pela apresentação feita no desfile recém encerrado (Xavier, 2011)



Foto 39 – Integrante da escola cumprimenta a Presidente da agremiação ao final do desfile (Marques, 2011)

Como é possível constatar através das imagens apresentadas, acontece nesta fase pós-liminar a interação com outros sujeitos que não estavam participando do desfile, que se

dirigem aos desfilantes por diversos motivos, tanto para parabenizar ou mesmo lamentar, além de solicitar entrevistas (Foto 40) e registro mediante fotografias e filmagens para a imprensa (Foto 41), especialmente no âmbito dos desfiles das escolas de samba. Tais manifestações decretam o fim do estágio de margem (fase central da liminaridade e marca ritual de inversão) e o início da fase de agregação ao "mundo pós-desfile".



Foto 40 – Coreógrafo da Comissão de Frente concede entrevista ao término do desfile (Marques, 2011)



Foto 41 – Após o desfile, Mestre-Sala grava entrevista para o canal de televisão (Marques, 2011)

Constatei, durante a coleta de dados, algumas cenas que me chamaram à atenção, pois se constituíam em momentos isolados dentro do ambiente como um todo, cenas à parte da turbulência emergida no cenário de encerramento dos desfiles. Na imagem a seguir (Foto 42), o homem que dirigiu o carro alegórico durante todo o desfile da escola de desfruta calmamente de um cigarro, depois de ter cumprido com sua "missão"; e na outra foto (Foto 43), a jovem compartilha com outra componente um alimento (buscando saciar a fome e repor parte da energia demandada com a participação de ambas no desfile recém finalizado).



Foto 42 – Desfile finalizado, o motorista do carro alegórico descansa e fuma um cigarro (Marques, 2011)



Foto 43 – Jovens degustam alimento logo após o encerramento do seu desfile (Marques, 2011)

Este momento pós-liminar é bastante peculiar e, apesar das recorrências constatadas entre as diferentes escolas de samba e blocos burlescos durante o período da investigação, há que se destacar que presenciei modos de uso e apresentação do corpo bastante diversos, onde cada sujeito possui uma forma própria de externar a concretização deste momento, que para muitos é simbólico do encerramento de um ciclo de trabalho e esforços de vários meses.

Também considero pertinente mencionar que existe uma diferença importante entre a fase pós-liminar empreendida pelos blocos burlescos em relação àquela presenciada no contexto de final de desfile das escolas de samba. Como já mencionado em outros momentos do trabalho, o grau de envolvimento dos foliões em ambas as situações é bastante distinto, uma vez que, para participar do desfile da escola de samba, de um modo geral, há que se preparar com antecedência, escolher a fantasia, ensaiar, conhecer o samba-enredo etc., e para desfilar no bloco burlesco nada disso é obrigatório, podendo o interessado chegar na hora do desfile e ingressar no sambódromo junto com a agremiação. Logicamente, existem graus diferentes de envolvimento entre as pessoas integrantes das entidades carnavalescas, diferenciando-se entre os dirigentes, os foliões e demais funções assumidas no contexto do desfile.

A imagem abaixo (Foto 44) traz o momento de dispersão de um bloco burlesco, que configura a fase pós-liminar do rito, onde, no lado esquerdo da foto, um folião cede uma entrevista para a imprensa e, do lado direito, uma senhora exibe o adereço do seu bloco:



Foto 44 – Foliões cedendo entrevista (esquerda) e exibindo o adereço da entidade (direita) (Xavier, 2011)

Por fim, ao pensar em uma relação entre os níveis micro e macro da fase pós-liminar, destaco dois aspectos que observei, nos quais a passagem pela linha de término oficial do desfile e a entrada na área de dispersão não correspondem ao encerramento do carnaval. Na primeira situação (Foto 45), os desfilantes de uma escola de samba continuam sua apresentação fora da região principal do sambódromo, a fim de performarem para o público que ali se encontra e que fica localizado na área externa à Passarela do Samba por diversos motivos (dentre eles a falta de dinheiro para comprar o ingresso).



Foto 45 – Público aguarda ansiosamente apresentação na área de dispersão do desfile (Marques, 2011)

Na segunda imagem (Foto 46, próxima página), os foliões de um bloco burlesco correm no final do desfile da entidade que acabaram de participar rumo à área de concentração do desfile de outro bloco burlesco, do qual, provavelmente, também participarão.

O referido trajeto compreende atualmente em torno de um quilômetro, distância essa que foi aumentada pela organização e segurança do carnaval em relação à apresentada nos anos anteriores, justamente para minimizar ou evitar este fluxo intenso de foliões entre um desfile de bloco burlesco e outro.

As situações que foram mencionadas e registradas nas imagens representam práticas habituais, tradicionais em Pelotas, pelas quais se cria uma expectativa anualmente, seja a respeito do que será apresentado pelas entidades na área de dispersão, seja pela escolha em quais blocos burlescos será possível desfilar.



Foto 46 – Corrida dos foliões ao final do desfile para participar do próximo desfile dos blocos (Tomberg, 2011)

Estas situações relatadas (Fotos 45 e 46) podem ser entendidas também a partir da condição marcante que o momento ritual do carnaval representa na vida social brasileira, particularmente no caso de Pelotas. A possibilidade de extravasar, de fazer aquilo que não é possível no cotidiano, de decretar o tempo de exceção, espetacular, em relação ao tempo regular, onde novas regras sociais é que se fazem vigentes, acredito que são fatores que estimulam a participação das pessoas no rito carnavalesco e configurem este interesse em que "o carnaval não acabe".

Correr para tentar participar de outros desfiles de blocos burlescos e apresentar-se para além do que é exigido para a escola de samba pela organização do evento, mesmo levando sua performance àqueles que estão fora da região de desfile, são indicativos de uma tentativa de continuidade ou de prolongamento do carnaval, que permite aos sujeitos aproveitarem o máximo possível do "tempo especial carnavalesco". Tais condições corroboram com a excepcionalidade do momento estabelecido mediante a realização anual do carnaval, que configuram o que denomino neste trabalho de *ethos corporal carnavalesco*.

A corporeidade que abrange as fases preliminar, liminar e pós-liminar do ritual carnavalesco em nível micro (desfile) se apresenta de diversos modos e repercute de formas bastante singulares entre os sujeitos. A pesquisa de mestrado proporcionou o contato com diversos agentes do carnaval nas cidades de Uruguaiana e Pelotas, trazendo ricos depoimentos acerca das experiências dos entrevistados no rito carnavalesco. Um destes depoimentos eu

considero simbólico e extremamente relevante no âmbito das pesquisas sobre a condição de passagem (liminaridade) no carnaval do sul, que venho realizando na última década.

Assim, tomei a liberdade de reproduzir novamente aqui o relato de um entrevistado (que consta na minha dissertação de mestrado) por considerar que o mesmo permite visualizar, de modo bastante claro, as fases preliminar, liminar e pós-liminar do desfile carnavalesco:

> Quando eu subo na avenida, a gente vai se modificando. Quando eu chego na concentração da Beija-Flor, fico olhando os carros e muitas pessoas conhecidas vão beijando a gente e falando "vamos com garra, com força". Você vai passando por aquele mundo, você deixa teu mundo pra fora do portão e entra naquele mundo que é uma viagem. Nessa viagem, ela tem limite, que é o primeiro portão da armação. Então você passa por aquele curral, todo o mundo quer tomar uma cerveja, todo o mundo quer te cumprimentar. [PRELIMINAR] Quando a gente chega na arquibancada, surgem os primeiros refletores; ali é o início da viagem, quando a escola entra com o primeiro carro, comissão de frente, bateria que começa a tocar, e o público gritando, a impressão que dá é que todas as pessoas estão gritando pra você. Eu choro todo o ano. (...) Quando começa a tocar e ele (intérprete) canta o samba da exaltação, que é dentro da passarela, o samba da Beija-Flor, ali... quando começa o desfile da Beija-Flor, é como se eu tivesse voltando ao útero da minha mãe; eu lembro dos meus pais. (...) O corpo da gente não é mais você. É diferente de uma pessoa que compra a roupa e vai desfilar. Ali é como se você estivesse sendo puxado pelo teu cordão umbilical. (...) Na avenida você fica pequenininho porque a emoção é maior do que a gente. Se meu corpo pudesse falar na hora do desfile, eu acho que ele gritaria muito pras pessoas, porque aquele momento deixaria de ser meu, era um momento espiritual. [LIMINAR] Quando eu chego na apoteose, que eu saio daquele portão, eu volto a sentir as mesmas dores, eu volto a ser o ser humano e aí a gente tem que seguir, mas enquanto eu estou ali eu não sou artista, não sou a personagem, eu me sinto parte de cada coisa daquela. [PÓS-LIMINAR] A nossa história está impregnada naquelas fantasias, nas alegorias, no samba enredo. É como se o samba enredo cantasse a nossa história. É como se o samba enredo cantasse a nossa existência. (...) É estranho isso, mas é uma viagem. (JESUS, 2009, p.87-88)

O entrevistado tem sua trajetória ligada ao Carnaval do Rio de Janeiro, especialmente na Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, e participou em algumas oportunidades no Carnaval da cidade gaúcha de Uruguaiana, onde concedeu-me a respectiva entrevista no ano de 2008. Com envolvimento direto no carnaval há 22 anos, o mesmo já desempenhou inúmeras funções no contexto do carnaval e hoje atua como dirigente da referida agremiação.

Embora se refira a outro contexto em relação ao ambiente prioritário desta pesquisa, considerei apropriada a possibilidade de inserção de tal depoimento neste trabalho pois ela integra um campo maior de análise referente à pesquisa que venho realizando nos últimos anos e compõe minha trajetória de investigação na pós-graduação, nos cursos de mestrado e doutorado.

Entretanto, para além disso, trago tal trecho pois entendo que ele auxilia na compreensão das fases do ritual do desfile carnavalesco, permitindo a visualização explícita de momentos vividos pelo entrevistado durante o carnaval, constituindo suas fases preliminar, liminar e pós-liminar. Abaixo, sintetizo a perspectiva micro do carnaval pelotense, a qual pode ser entendida da seguinte forma:

Tabela 5: Quadro das fases do rito de passagem no carnaval – nível micro (JESUS, 2013)

Carnaval enquanto Ritual de Passagem – NÍVEL MICRO Contexto de Pelotas/RS			
Fase	**PRELIMINAR**	**LIMINAR**	**PÓS-LIMINAR**
Período	Começa no dia do desfile (ou, em alguns casos, dias antes) e se encerra no momento da entrada na região de desfile delimitada no sambódromo	Compreende o período de desfile propriamente dito, iniciando com a saída da área de concentrando e o ingresso na área do desfile e termina com a passagem da linha final de desfile, ingressando na área de dispersão (em alguns casos, como o desfile continua na dispersão, a fase liminar encerra-se quando termina tal apresentação)	Inicia com o término do desfile propriamente dito, seja na passagem da linha final, seja no término da apresentação posterior, e prossegue por algumas horas ou dias, segundo cada caso
Características **(Van Gennep, 1978, e Turner, 1974)**	Fase de preparação, de separação dos sujeitos do mundo "antigo" e ingresso no mundo "novo", que é o ambiente do ritual	Fase de indefinição, de margem, onde os sujeitos podem apresentar diferentes características, dentre elas, a inversão de papéis ou *status* em relação aos ocupados no cotidiano	Fase de reagregação, onde os sujeitos reingressam ao mundo cotidiano após terem acumulado as experiências do respectivo ritual, transformando-se e/ou modificando seu *status* ou estado cultural, o que não se observa na fase liminar

Este quadro da perspectiva micro, assim como o apresentado para o nível macro, deve ser compreendido como proposta de visualização da organização temporal do rito carnavalesco nas suas três fases de passagem, resguardando-se sempre as especificidades e peculiaridades de cada contexto e de cada sujeito. Assim, tais fases apresentadas podem variar conforme as pessoas, grupos e locais distintos, tanto no âmbito do carnaval pelotense, quanto no desdobramento do carnaval em outros contextos e momentos históricos.

Em suma, a linguagem que o corpo assume no período liminar (em suas três fases) materializa a condição de tempo excepcional e espetacular decretada com a ocorrência do carnaval no calendário social brasileiro (Da Matta, Debord). Mesmo regidos pela normatização que o regulamento e a organização do evento carnavalesco impõem aos participantes, a criatividade dos sujeitos, seja por meio das coreografias ou performances ensaiadas, seja através da improvisação criada com a participação no desfile, efetiva a condição de inacabamento do contexto, tornando-se ferramenta que permite aos participantes extrapolarem a rigidez do tempo cotidiano e configurarem o desfile como processo comunicativo rico, diverso e em constante processo de fazer-se.

O corpo liminar, desta forma, porta a marca da vida social na sua excepcionalidade, ou seja, na condição que a vida assume quando sai do tempo regular e imerge no tempo extracotidiano, o tempo do espetáculo, na qual a inversão é uma das marcas principais. Paralelamente, o corpo liminar, entendido aqui também como uma extraversão do corpo cotidiano, constitui-se como o símbolo máximo do *ethos corporal carnavalesco*. Esta noção está apoiada na ideia de Da Matta (1973, p.136), a qual explica que no Brasil o corpo se constitui como o "instrumento básico de demonstração de sentimentos e posições sociais".

A esse despeito, Turner (1974, p.202) explica:

> Na realidade, nas fases liminares do ritual costuma-se muitas vezes encontrar a simplificação, até mesmo chegando a ser eliminação da estrutura social [...] e a amplificação da estrutura no sentido de Lévi-Strauss. Encontramos relações sociais simplificadas, enquanto o mito e o ritual são complexos. A razão disto é muito simples de ser compreendida: se a liminaridade é considerada como um tempo e um lugar de retiro dos modos normais de ação social, pode ser encarada como sendo potencialmente em período de exame dos valores e axiomas centrais da cultura em que ocorre.

A assunção da condição espetacular no ritual, por sua vez, se circunscreve mediante dois fatores primordiais: a preparação realizada pelos sujeitos para participar do momento do desfile e o desejo dos sujeitos de deixarem uma condição de anonimato para serem protagonistas, para estarem expostos e serem vistos por todos aqueles que participam

do rito carnavalesco. Tais características reforçam a condição de inversão inerente ao rito carnavalesco.

A principal via de comunicação do corpo neste universo se processa a partir do emprego de técnicas corporais extracotidianas, pois, embora em muitos casos se utilizem técnicas corporais tidas usualmente como cotidianas (por exemplo, o ato de caminhar, conforme Dantas, 1999), o uso delas se dá num ambiente extracotidiano, ou seja, cumprem com outra função que não aquela para a qual foram aprendidas, deixando de terem um papel pragmático ou função prática na vida dos sujeitos, para cumprirem com uma função simbólica, representativa, ritual.

5.4 A LINGUAGEM DO CORPO NO CARNAVAL PELOTENSE: EXPRESSÃO RITUAL DE INVERSÃO E EXTRAVERSÃO

A abordagem das condições de passagem e de inversão neste trabalho não se dá ao acaso. Existe uma íntima relação entre estes dois desdobramentos rituais, fazendo com que exista tanto inversão na passagem, assim como passagem na inversão, de modo que os conhecimentos e as percepções se entrecruzem.

No rito de passagem, neste caso o carnavalesco, é possível detectar uma série de relações de inversão, na qual a liminaridade ritual configura-se como o momento principal. Características como a condição de bissexualidade e a sensação de invisibilidade (Van Gennep, 1978), por exemplo, que estão associadas à passagem, podem ser entendidas como possibilidades para o estabelecimento de inversões entre o cotidiano e o extracotidiano.

Por outro lado, a inversão também comporta de certo modo a condição da passagem, pois a mudança empreendida neste caso não se dá de forma automática. Para que se efetive o ritual de inversão, neste sentido, há que haver uma preparação, uma realização e uma reagregação, ou seja, um processo de passagem que é responsável por consolidar a dinâmica de inversão de papéis ou *status* social.

É possível pensar as relações liminares (passagem) e as relações de inversão dentro do carnaval separadamente; todavia, para ter uma compreensão mais ampliada da condição do carnaval enquanto um dos mais representativos rituais contemporâneos brasileiros, considerei útil uma análise holística deste rito mediante a complexidade destas

duas abordagens. Assim sendo, o corpo reforça seu papel dentro do referido contexto, uma vez que, enquanto símbolo principal do carnaval, é nele que se materializam e consolidam ambas as relações, deflagrando a imprecisão ou re-arranjo da ordem cotidiana no tempo espetacular, extracotidiano.

Da Matta (1997) define que o carnaval de rua, oposto ao carnaval fechado, tem como mecanismo predominante o princípio da inversão. Segundo ele, há uma série de inversões presenciadas no carnaval, sendo uma das que mais lhe chama atenção a inversão que se estabelece entre o desfilante e a figura e/ou personagem que ele representa no desfile de carnaval.

Embora este trabalho não tenha acompanhado a vida dos entrevistados fora do contexto do carnaval, é possível detectar uma série de situações que se constituem como exemplos de inversões presenciadas no carnaval, a partir de uma comparação entre sujeito e personagem.

Exemplo desta condição pode ser visualizada na imagem abaixo (Foto 47), onde a jovem em destaque na foto atua no desfile como Rainha da Bateria de uma escola de samba pelotense:



Foto 47 – A jovem ganha destaque no período do carnaval, assumindo o papel de Rainha (Xavier, 2011)

Neste processo, um mecanismo importante para o estabelecimento das inversões carnavalescas é a fantasia. De acordo com Da Matta, a fantasia carnavalesca utiliza-se do recurso da metáfora para representar tipos sociais distintos:

> Há, na fantasia, a possibilidade de variar interpretações dentro de um mesmo tipo, o qual possui referencias ideais (ou estereotipadas) no código cultural. É essa possibilidade de variação que ajuda a interpretar o termo fantasia, como algo relacionado também ao imaginário e aos subuniversos de significação correspondentes: o universo do sonho, da morte, do sono, da loucura e de tantas outras áreas segregadas do mundo cotidiano. (DA MATTA, 1973, p. 142)

A experiência com o carnaval de Pelotas permitiu observar a riqueza e a variedade das fantasias e trajes carnavalescos apresentados pelos foliões. Seja na dedicação aos detalhes com o destaque que apresenta fantasia de luxo na escola de samba, seja na simplicidade do traje utilizado pelo folião avulso no bloco burlesco, a fantasia é responsável pela materialização do lugar ocupado pelo desfilante no carnaval de rua e, de modo efetivo, é determinante para a configuração da gramática gestual por ele empregada durante o rito.

As fantasias utilizadas pelos foliões no universo da escola de samba devem obedecer obrigatoriamente à correspondência do papel e do lugar assumidos pelo desfilante no enredo da agremiação. O não cumprimento desta premissa repercute na possibilidade de penalização e perda de pontos por parte da entidade na avaliação da comissão julgadora do concurso.

Deste modo, a criatividade das fantasias apresentadas no desfile das escolas de samba está limitada à apresentação do enredo, na maioria das vezes composto por um carnavalesco ou comissão de carnaval, ou mesmo fica sob responsabilidade do figurinista e/ou do estilista responsáveis pela confecção das fantasias da entidade.



Foto 48 – Comissão de Frente dos Orixás tomou a avenida e chamou a atenção do público (Marin, 2011)

Na imagem anterior (Foto 48), a comissão de frente de uma escola de samba apresenta uma fantasia que faz alusão aos Orixás do Panteão Africano, numa referência à religiosidade baiana, uma vez que o enredo da referida agremiação no ano em questão foi "Bahia de Todos os Santos". O exemplo desta comissão de frente pode ser presenciado nos demais setores da escola, assim como esta relação entre a fantasia e enredo é observada também nas apresentações das demais escolas de samba, o que, como já mencionado, está previsto regulamentarmente.

No caso em questão, a relação de inversão pode não parecer tão explícita; entretanto, existem dois elementos que devem ser destacados. Um deles diz respeito à relação entre sujeito e personagem, onde humanos representam divindades, estabelecendo uma relação de inversão. O outro aspecto a ser evidenciado é a própria temática, quando, dentro de um contexto ritual notadamente profano, exalta-se uma temática sagrada, religiosa. Ambas as condições compõem este cenário invertido dentro do rito de passagem carnavalesco, no qual a fantasia e o gestual empregado se constituem como fortes indicativos utilizados para demarcar as inversões apresentadas.

De outra ordem, o contexto dos blocos burlescos apresenta uma riqueza peculiar quanto à apresentação do quadro de inversões carnavalescas. Esta relação invertida entre o papel do desfilante dentro e fora do ritual carnavalesco (um pobre e negro pode atuar como um rei, um nobre, branco, por exemplo), pode evocar também a inversão de gêneros, onde o homem pode representar papéis femininos e a mulher, papéis masculinos, ou mesmo ambos apresentarem-se no contexto do desfile mediante papéis andrógenos ou assexuados.



Foto 49 – Rapazes vestidos de mulher expressam a alegria ao participar do desfile (Tomberg, 2011)

A imagem apresentada acima (Foto 49) mostra dois rapazes durante o desfile de um bloco burlesco, portando uma lata de cerveja. É possível perceber que, além da inversão de gênero, quando o homem traveste-se de mulher, fica explícito que ambos não aparentam estar intimidados ou envergonhados com o público e nem com a câmera que fotografa o momento, pelo contrário, busca-se a câmera e faz-se uma pose para o registro fotográfico sem a vergonha de apresentar-se deste modo.

Assim, evoca-se a ideia de inversão mediante dois aspectos que colocam em lados opostos o tempo cotidiano e o tempo extracotidiano: no dia-a-dia, a sociedade tende por esconder-se, pelo recato, e prima pela sobriedade; no carnaval, por sua vez, a lei imperativa sugere a exposição, onde o indivíduo deve mostrar-se e que a condição de embriaguez é permitida, ou mais do que isso, exaltada.

Ainda trazendo à tona a questão de gênero, vemos na imagem a seguir (Foto 50) que o casal está trajando vestuário prioritariamente feminino. A mulher, por sua vez, além de se mostrar e posar para a foto, faz referência ao seu companheiro, apontando-o e mostrando-o aos demais, inclusive para o registro da foto, mediante uma expressão de alegria.



Foto 50 – Casal trajado com roupas femininas desfila feliz no bloco burlesco (Xavier, 2011)

Tal situação não é exceção no contexto do carnaval pelotense, uma vez que muitos casais se apresentam nos desfiles dos blocos burlescos deste modo. Percebe-se, nestes casos, que a inversão estabelecida com o advento do carnaval se contrapõe à ordem cotidiana de modo bastante marcante, uma vez que não é permitido ao homem, no contexto geral da vida social cotidiana, trocar de papel com a mulher, nem mesmo vestir-se como ela, sob pena

de ser julgado e considerado, possivelmente, como um homossexual ou mesmo ser acusado de estar sem domínio de suas faculdades mentais.

O conjunto de inversões estabelecidas durante o carnaval auxilia na compreensão do *ethos corporal* que se institui neste contexto. Entender o modo de ser corpo, de expressar-se e de se apresentar no carnaval (que o *ethos* representa) significa entender a visão de mundo dos sujeitos e o complexo rol de relações de inversão que ali se processam e que fazem do corpo o lugar de comunicação e de materialização destas relações, seja na condição de suporte simbólico para as fantasias utilizadas, seja na expressão composta pela gramática gestual empregada no referido ambiente (técnicas extracotidianas).

A liberdade expressa no contexto dos blocos permite que os desfilantes não tenham a necessidade de apresentarem-se para o desfile trajando fantasias específicas ou portando adereços alusivos ao carnaval. Assim, grande parte dos foliões (provavelmente a maioria) participa dos desfiles trajando roupas cotidianas, inclusive porque muitos decidem participar do desfile pouco antes de começar.

Tal episódio, comum no âmbito dos desfiles dos blocos de rua pelotenses, chama a atenção para a condição de inversão do próprio traje. As vestes que são utilizadas no tempo regular, que cumprem com seu papel cotidiano, são apresentadas no contexto extracotidiano do carnaval e cumprem, para além da função primeira de cobrir o corpo, com outra função, a de fantasia, de traje utilizado para a participação no ritual, neste contexto espetacular.



Foto 51 – Foliões decidem desfilar instantes antes do começo do desfile e usam roupas cotidianas (Tomberg, 2011)

Constatamos na imagem anterior (Foto 51) a participação de inúmeras pessoas que desfilam em um dos blocos burlescos de Pelotas utilizando como traje suas roupas cotidianas, as quais, neste momento, assumem também o papel de fantasias, trajes simbólicos da sua presença no carnaval. Além disso, é possível verificar que tais sujeitos geralmente usam, antes e depois da participação no desfile, os mesmos trajes que aqueles utilizados durante o desfile.

Independente de entenderem seus trajes como fantasias, é notório que as vestes assumem este papel, inclusive pelo fato dos desfilantes terem a consciência de que estarão expostos, passíveis de serem visualizados por todos aqueles que participam do ritual, seja por parte daqueles que estão na posição de desfilantes (assim como eles), seja por aqueles que são o público assistente, uma vez que o contexto que se compõe é indiscutivelmente espetacular. Se as regras sociais são ressignificadas durante o carnaval, vale compreender que o traje cotidiano deixa de ser apenas uma veste que cobre o corpo para constituir-se também numa possibilidade de fantasia, de figurino para apresentação[107].

Isto ocorre porque o vestuário trajado pelos sujeitos no ambiente cotidiano insere-se no contexto da extracotidianidade, ou seja, passa a ter uma função diferente daquela que possui na rotina diária. A participação no desfile carnavalesco pressupõe o uso de uma fantasia e, assim sendo, a fantasia utilizada por estes foliões na apresentação dos blocos burlescos é a mesma roupa usada no cotidiano. Esta condição é análoga à situação presenciada no âmbito das técnicas corporais, quando técnicas cotidianas são expostas a um contexto extracotidiano e, assim sendo, assumem uma nova condição/função, que é a de extracotidianidade. Detectar esta compreensão é ratificar e eleger o contexto como determinante para a interpretação de qualquer processo comunicativo e simbólico.

Ainda, durante o período de investigação foi observada uma variedade imensa de fantasias, das quais é possível distinguir um campo específico associado às fantasias dos enredos das escolas de samba e outro campo referente aos foliões dos blocos burlescos.

Dentre o que foi apresentado nos desfiles dos blocos, além do uso dos trajes cotidianos já mencionados, cabe destacar quais as fantasias e trajes que foram mais recorrentes ao longo dos seis anos de coleta de dados:

- camisa de clubes de futebol
- abadá e camiseta de entidades carnavalescas

[107] Somando-se às vestes do dia-a-dia, muitos foliões incorporam ao seus trajes adereços como colares, chapéus, brincos, perucas etc. para comporem as suas fantasias de carnaval.

- enfermeiro(a)
- traje feminino (especialmente vestido e peruca)
- bruxa
- nega maluca[108]
- celebridades (figuras famosas da mídia)
- palhaço(a)
- grávida
- preto-velho (imagem de um negro que é uma figura religiosa da Umbanda)
- super-herói
- roqueiro(a)
- bebê
- político
- diabo(a)
- havaiana
- repórter
- homem/mulher das cavernas
- melindrosa (personagem que é uma moça elegante que se veste de modo exagerado)
- índio(a)
- fantasma
- mascarado(a)
- anjo

[108] Nega Maluca é um personagem do carnaval em diferentes regiões do Brasil. Não há uma versão unânime a respeito do seu surgimento. Aqui cito duas versões: 1 - A personagem Nega Maluca foi criada por Luís Carlos do Santos Sacramento, conhecido em São Francisco do Conde como Neném. O artista de 44 anos de idade e 27 anos de cultura Franciscana sempre inventou personagens, mas pensando em criar um que fosse único e especial no Brasil, fez a Nega Maluca. Durante um dia de carnaval, o autor se deparou com uma coisa preta em seu quarto e teve um ataque de riso. Neste momento, lhe surgiu a idéia da personagem. Correu para a casa de sua mãe em São Francisco do Conde para conseguir os acessórios da Nega. Ele mesmo conta como foi: – Ao chegar à casa da minha mãe, em São Francisco do Conde, peguei uma peruca, consegui uma roupa preta, catei uns bagos de carvão e comecei a pisar, depois passei pelo corpo todo, vesti as roupas, pintei os lábios de batom vermelho e fui para a avenida. Os foliões começaram a perguntar: "O que é aquilo? Aquela maluca pelas ruas beijando um e outro." Era a Nega Maluca que hoje pode ser encontrada em várias partes do Brasil, nas suas mais diversas caricaturas. Fonte: http://www.saofranciscodoconde.ba.gov.br/?page_id=173; e, 2 - A primeira Nega Maluca surgiu no carnaval de 1950, e originou-se de uma marchinha de carnaval. Composta por Evaldo Ruy e Fernando Lobo, conta-se que Everaldo teve a idéia da música após presenciar uma cena em um bar, quando uma crioula apareceu com uma criança e queria a todo custo entregá-la (a criança) à um dos frequentadores do bar, gritando que o filho era dele. O rapaz, que jogava sinuca no recinto, se recusava a receber a criança, dizendo que o filho não era dele. Imediatamente Everaldo disse ter ficado com o estribilho da letra da música martelando na sua cabeça: "Tava jogando sinuca, Uma nega maluca, me apareceu, Vinha com um filho no colo, E dizia pro povo, que o filho era meu. [...]". Fonte: http://cantorasueligushi.blogspot.com.br/2013/06/a-nega-maluca-e-boneca-de-piche.html .

A seguir, algumas imagens que registraram estes tipos mais recorrentes:



Foto 52 – Homem vestido de bebê com andador faz sucesso na Passarela do Samba (Marin, 2011)



Foto 53 – Chacrinha e Preto-Velho desfilam em um dos caminhões do bloco burlesco (Tomberg, 2011)



Foto 54 – Folião desfila dentro do um ônibus no bloco com a camisa de seu time de futebol (Tomberg, 2011)



Foto 55 – Roqueiro e traje feminino são fantasias comuns do desfile dos blocos burlescos (Marin, 2011)

O uso de tais fantasias registradas nas imagens acima (Fotos 52, 53, 54 e 55) não está dissociado de um comportamento corporal condizente com tal personagem que está sendo representado através dos trajes. Pôde-se verificar que existe uma preocupação dos sujeitos com a composição do personagem, mesmo que seja a partir do improviso, onde a expressão e a movimentação na avenida são marcas importantes da gramática gestual que é apresentada. A inversão, assim como a extraversão, se efetiva e expressa por meio do corpo.

Além da percepção da fantasia como estratégia importante para demarcar as relações de inversão no carnaval, existem outros condicionantes de inversão apresentados neste contexto. Durante os dias de carnaval, também há a inversão entre a casa e a rua, ou seja, a rua, espaço da impessoalidade diária torna-se o local de encontro das pessoas, e as ações feitas em casa cotidianamente, se tornam, durante o carnaval, possíveis de serem realizadas na rua; há também a inversão de *status* e posição social, onde sujeitos anônimos no dia-a-dia passam a ser as personagens em evidência na festa e as autoridades e pessoas de maior notoriedade cotidiana se tornam expectadores na condição de público que assiste o desfile, assumindo, então, a posição de coadjuvantes no lugar de protagonistas.



Foto 56 – Prefeito deixa de ser o centro das atenções e passa a ser público no desfile de carnaval (Xavier, 2011)

Na imagem acima (Foto 56), é registrado este momento de inversão de papéis. Em primeiro plano, aparece o Prefeito Municipal de Pelotas no ano de 2011, assistindo ao desfile de seu camarote, localizado na Passarela do Samba. E no segundo plano, identifica-se o desfile de rua de um dos blocos burlescos que se apresentou no carnaval pelotense daquele ano.

Tal momento deflagra a excepcionalidade do carnaval colocando o administrador do município à época, que cotidianamente é o centro das atenções, figura de extrema notoriedade no tempo cotidiano, na condição de público, como espectador dos foliões que integram o bloco burlesco, que no referido momento, no tempo extracotidiano, tornam-se o centro das atenções. Notório e anônimo, durante o desfile carnavalesco, trocam de posições,

decretando uma das marcas mais presentes no rito carnavalesco brasileiro, a inversão, ou, como resume Da Matta (1997): "o carnaval é basicamente uma inversão do mundo".

Retomando para análise os exemplos das Fotos 48 e 53, nas quais são representados os orixás e o preto-velho, podemos destacar a inversão entre sagrado e profano, aproveitando o que Van Gennep (1978) chama de "rotação da noção de sagrado", onde aspectos cotidianamente tidos como sagrados (religiosos) imergem no contexto profano do carnaval. Ao conjugar estes dois elementos, a princípio, contraditórios (carnaval e religião), cabe retomar o pensamento de Da Matta (1997), que afirma que, pelo fato deste ritual nacional congregar uma combinação e conjugação de campos simbólicos antagônicos, o mundo do carnaval pode ser entendido como o "mundo da metáfora".

O complexo campo de inversões estabelecidas com a realização do rito carnavalesco, ao confrontar o tempo cotidiano e regular com o tempo extracotidiano e espetacular, engendram o *ethos corporal carnavalesco* e orientam também outras relações de inversões como pessoalidade *versus* impessoalidade, estrutura fixa *versus* estrutura móvel, controle *versus* liberdade, padrão *versus* exceção.

Todavia, há que se destacar que as relações de inversão não devem ser apreendidas como uma totalidade absoluta. Com este intuito, vale considerar que as relações invertidas devem ser analisadas de modo particular, na perspectiva de cada sujeito, por apresentarem aspectos gerais que se desdobram em casos singulares, repercutindo em possibilidades únicas pessoa por pessoa.

Neste sentido, o desfile de rua do carnaval deixa de ser o ambiente da exceção, onde a ocorrência, no lugar de uma inversão, oposição diametralmente estabelecida entre o cotidiano e o extracotidiano, para assumir constituir-se como uma versão paralela, adicional, exterior à cotidiana, uma extraversão.

Com isso, proponho que determinadas relações apresentadas no contexto do carnaval não sejam entendidas como inversões, mas como extraversões, versões adicionais dos sujeitos em relações ao comportamento por eles apresentado no cotidiano. A ideia de inversão está baseada fundamentalmente na compreensão da totalidade ou a maioria da sociedade, onde não há espaço, por vezes, para a apreensão das subjetividades ou aspectos que caracterizam os sujeitos na sua singularidade e subjetividade.

Este modo conceitual de entender o rito de inversão, todavia, foi dirigido por olhares teóricos a partir da década de 1970 e utilizar este conceito no cenário contemporâneo em que se processa o carnaval demanda uma atualização do mesmo. Neste sentido, proponho que a noção de extraversão seja complementar à noção de inversão, uma vez que dá conta de

relações presenciadas atualmente no carnaval que não são necessariamente invertidas e opostas às cotidianas.

A inversão prevê a oposição de valores, posições sociais, relações de poder e mesmo reversão de *status*. A extraversão, por sua vez, surge como alternativa conceitual à inversão, não a englobando, nem substituindo-a, mas colocando-se de modo paralelo à noção primeira, uma vez que se propõe a abranger os modos de apresentação do corpo dentro do ambiente carnavalesco que não expressam obrigatoriamente relações invertidas.

Por exemplo, no caso dos homens que têm o hábito de se travestirem como mulheres no cotidiano (sendo ou não homossexuais), seja participação em festas, seja porque são atores ou por qualquer outro motivo, o fato de se vestirem como figuras femininas durante o desfile do bloco burlesco não representa, especificamente para eles, uma inversão.



Foto 57 – Homens levam grande produção feminina para a Passarela, uma das marcas registradas (Xavier, 2011)

Logicamente, pode-se pensar que existe uma inversão entre o papel ocupado por eles na sociedade (homem) e o personagem que estão representando durante o desfile de carnaval (mulher). Entretanto, fazer esta análise apenas levando em consideração o conjunto social e deixando para trás o caso específico seria desconsiderar toda a riqueza subjetiva de que é constituído o evento carnavalesco, característica esta que tenho defendido ao longo do trabalho.

Ainda na guisa dos exemplos, como é possível denominar uma situação na qual o travesti (homem de nascimento, mas que ocupa um papel no cotidiano social associado à figura feminina) desfila vestido como homem? E se desfilasse como mulher? Desfilando

como uma figura masculina ele está reiterando sua condição de nascimento, mas contrariando sua condição social; desfilando como mulher ele está opondo-se à sua condição de nascimento, mas reiterando sua posição social. Haveria aí uma relação substancialmente de inversão?

Penso que não, uma vez que a própria condição de travesti lhe assegura um perfil transitório. Assim, no lugar dele apresentar no desfile carnavalesco uma inversão de si próprio, ele apresenta uma extraversão, que não tem a obrigação de seguir nenhum destes regramentos sociais e apenas inscreve-se como uma versão adicional de si próprio, uma simulação ou metáfora de si escolhida para ser apresentada e exposta aos demais daquele contexto, ou seja, uma extraversão.



Foto 58 – Foliões representam equipe de reportagem jornalística no desfile de carnaval (Marin, 2011)

Também há que considerar que existem variações que não representam concretamente oposições ou inversões, tais como as profissões (Foto 58). O sujeito pode ser um profissional de determinada área e desfilar no carnaval representando um profissional de outra área, o que não configura necessariamente uma inversão entre as referidas profissões ou áreas.

Apresentar uma extraversão, deste modo, significa socializar uma outra versão de si próprio que não represente necessariamente uma inversão do papel ocupado pelo sujeito na sociedade. Esta possibilidade se inscreve quando o sujeito leva para o carnaval uma versão de si desconhecida pelos demais, seja através da apresentação de uma habilidade, um *hobby*, um

desejo ou domínio de algum conhecimento, ou seja, apresenta outra versão de si naquele contexto (Foto 59).



Foto 59 – Caminhões decorados com foliões fantasiados são momentos altos de bom humor (Tomberg, 2011)

Esta possibilidade se torna ainda mais complexa no contexto dos desfiles de blocos burlescos, onde não há a obrigatoriedade de utilização de uma fantasia que demarque a configuração de um personagem específico. Em dada situação, haveria a possibilidade tanto do desfilante apresentar uma condição invertida de sua posição social, por exemplo, tanto quanto trazer à tona uma extraversão daquela vivida por ele em seu ambiente social do tempo cotidiano.

Na imagem a seguir (Foto 60), observamos um homem que integra a Velha Guarda[109] de uma escola de samba de Pelotas. Ao apresentar-se no desfile de carnaval, ele não está invertendo sua posição social nem levando a público uma oposição do papel assumido na vida diária do tempo regular, mas apresentando sua "versão carnavalesca" (extraversão) aos espectadores que ali estão presentes, sendo estes conhecedores ou não do papel ocupado por ele em ambos os contextos (cotidiano e extracotidiano, ordinário e carnavalesco).

[109] Grupo de velhos sambistas, fundadores, ex-presidentes e/ou personagens importantes na história de uma Escola de Samba que desfila tradicionalmente junto, em uma ala, setor ou carro alegórico específico.



Foto 60 – Velha Guarda representa um dos momentos mais esperados dos desfiles das escolas (Xavier, 2011)

Assumir a condição de extraversão como possibilidade conceitual para denominar as versões apresentadas pelos sujeitos no carnaval é compreender que existem modificações de *status* dos desfilantes, quando de sua participação no rito, que não se constituem necessariamente em inversões, mas configuram-se mediante diferenças e distinções que tomam por base o paralelo entre o tempo cotidiano e o extracotidiano.

Neste sentido, a noção de extraversão associa-se à ideia de metáfora, pois configura, em certa medida, um deslizamento de sentido de um campo semântico para outro, sem a obrigação de estabelecer com isso uma relação de inversão ou oposição. Em referência a esta condição, temos, então, que os movimentos extravertidos configuram-se como metáfora dos movimentos habituais do tempo regular, ou seja, a extraversão se dá pelo emprego prioritário das técnicas corporais extracotidianas, ao passo que a rotina diária tem primazia das técnicas corporais cotidianas.

Com isso, a gramática gestual utilizada no âmbito do desfile carnavalesco, baseada nas técnicas extracotidianas, ou mesmo as técnicas cotidianas em situação de extracotidianidade (como a caminhada), deve ser entendida como a extraversão da movimentação corporal rotineira, ou seja, uma linguagem de corpo alternativa.

Neste ínterim, também deve se considerar que o campo das técnicas corporais empregadas no desfile carnavalesco é complexo e apresenta distinções entre si, transitando entre um grau menos complexo da organização gestual para outros mais complexos, ou seja, das técnicas corporais cotidianas para as extracotidianas, as quais também diferem em graus de complexidade.



Foto 61 – Técnicas corporais cotidianas em situação extracotidiana são mais comuns nos blocos (Tomberg, 2011)



Foto 62 – Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira representa o uso das técnicas extracotidianas (Marques, 2011)

As imagens anteriores (Fotos 61 e 62) apresentam dois níveis bastante distintos de complexidade no que se refere ao uso das técnicas corporais, embora ambas as situações estejam no âmbito das técnicas extracotidianas e tenham a intenção de saudar o público, portando adereços representativos de cada agremiação pela qual estão desfilando.

No primeiro caso, a foliã traz o adereço do seu bloco burlesco e cumprimenta o público de modo espontâneo, gestual este possivelmente fruto do improviso e que não representa uma complexidade significativa. No segundo caso, o casal de mestre-sala e porta-bandeira de uma escola de samba traz o pavilhão maior da agremiação e também tem a intenção de saudar o público; todavia, para tanto, realiza parte de uma coreografia ensaiada anteriormente, com passos marcados e grande complexidade coreográfica em relação à situação anterior.

Tais exemplos, juntamente com o conjunto mais amplo de análise dos movimentos observados durante a pesquisa nos permitem propor a tabela abaixo:

6. Quadro de ações corporais do rito carnavalesco distribuídas por grau de complexidade (JESUS, 2013)

<table>
<tr><th colspan="2"></th><th>Ações Corporais Recorrentes</th><th>Predominância</th></tr>
<tr><td rowspan="17">Técnicas Corporais Cotidianas

⇕

Técnicas Corporais Extracotidianas</td><td rowspan="17">Gramática Gestual de Menor Complexidade

Execução espontânea

IMPROVISO

Execução performática

Gramática Gestual de Maior Complexidade</td><td>Pausar</td><td rowspan="6">Blocos Burlescos e Escolas de Samba</td></tr>
<tr><td>Caminhar</td></tr>
<tr><td>Correr</td></tr>
<tr><td>Saltar</td></tr>
<tr><td>Agachar</td></tr>
<tr><td>Girar</td></tr>
<tr><td>Projetar braços abertos ao alto</td><td rowspan="10">Blocos Burlescos</td></tr>
<tr><td>Posar para câmera</td></tr>
<tr><td>Exibir a fantasia</td></tr>
<tr><td>Mostrar bebida ou similar</td></tr>
<tr><td>Cumprimentar com a cabeça</td></tr>
<tr><td>Gesticular mãos</td></tr>
<tr><td>Acenar</td></tr>
<tr><td>Abraçar</td></tr>
<tr><td>Rebolar</td></tr>
<tr><td>Sambar</td></tr>
<tr><td>Conjunto de movimentos e gestos provenientes das coreografias relativas à cada parte, função ou setor da entidade carnavalesca</td><td>Escolas de Samba</td></tr>
<tr><td colspan="4">⇑
ETHOS CORPORAL CARNAVALESCO</td></tr>
</table>

A comparação proposta nos exemplos anteriores é útil para facilitar a visualização do processo de aumento da complexidade dos movimentos apresentados no cenário extracotidiano do desfile carnavalesco, que vão desde a realização de movimentos cotidianos adaptados, passando pelo improviso e criação de movimentos na hora do desfile e seguindo para seqüências gestuais de dificuldade simples e média e culminando com coreografias bastante elaboradas e de alta complexidade[110].

O quadro apresentado na página anterior segue o mesmo pressuposto das tabelas apresentadas neste trabalho, uma vez que não se propõe a limitar o rol cinestésico que compõe a gramática gestual do rito carnavalesco de rua, mas intenta mapear e sistematizar o conjunto de características observadas com a respectiva investigação.

A listagem de ações corporais apresentada no quadro remonta ao que foi mais recorrente nos seis anos de investigação e que se apresenta, de um modo geral, nas fotos apresentadas e analisadas neste capítulo. Consideramos que o respectivo instrumento pode servir como base futuros estudos e pode ser ampliado, revisto e revisitado conforme o contexto e o objetivo a que estiver atrelado.

[110] Após a finalização deste último capítulo analítico, concluímos a Análise dos Dados coletados que foram selecionados para compor este corpus de análise. Há que se mencionar que uma quantidade significativa de dados não foi utilizada na análise, devido ao volume coletado ao longo dos seis anos de pesquisa de campo, mas que serviram como suporte mediante o conjunto de informações adicionais que complementam o processo de observação e analítico.

6 CONCLUSÃO

Chego a este momento de conclusão do trabalho com a convicção de que tal trajetória de pesquisa se transformou em uma das mais significativas experiências da minha vida. Para além do compromisso acadêmico mediante o qual tal empreitada se constituiu, entendo que o percurso humano e cultural que permeou a investigação, iniciada com o Curso de Mestrado e finalizada com esta Tese de Doutorado, tornaram-me um sujeito/pesquisador com uma apreensão mais qualificada e mais ampla a respeito do carnaval de rua e da cultura popular, no âmbito da cidade onde escolhi viver, assim como do país como um todo.

Ao imergir neste processo que encaminha o trabalho para seu desfecho, há que se retomar os objetivos estabelecidos pela pesquisa inicialmente, a fim de compreender seus desdobramentos. O objetivo geral desta pesquisa foi apresentar e explorar a ideia do corpo como símbolo do carnaval brasileiro contemporâneo, analisando a linguagem corporal como elemento central nas relações rituais de passagem e de inversão no contexto dos desfiles dos Blocos Burlescos e Escolas de Samba do Grupo Especial do Carnaval de Rua da cidade de Pelotas/RS.

Como objetivos específicos, tive os seguintes: ampliar e aprofundar o estudo sobre o corpo no carnaval brasileiro iniciado com a pesquisa no Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem/Unisul (2007/2009); descrever o contexto de ocorrência dos desfiles do carnaval de rua de Pelotas/RS na contemporaneidade (2008 a 2013); registrar e divulgar produção de conhecimento sobre o carnaval de rua do sul do Brasil, mais especificamente o da cidade de Pelotas/RS, de modo a contribuir para a difusão de carnavais brasileiros situados fora do eixo RJ/SP/Nordeste; apresentar configuração do carnaval de rua contemporâneo sob a ótica de ritual de passagem em nível macro (festa, período carnavalesco) e em nível micro (evento, desfile), pontuando seus ritos preliminares, liminares e pós-liminares; defender a noção de corpo como lugar privilegiado de comunicabilidade simbólica de inversões e extraversões no contexto do carnaval de rua, especificamente no âmbito dos desfiles dos Blocos Burlescos e Escolas de Samba do Grupo Especial; e contribuir com a literatura contemporânea existente sobre o carnaval, especialmente em se tratando da produção a partir de 1950.

O primeiro capítulo do trabalho (3.1) teve por função fazer uma abordagem panorâmica da condição dinâmica de construção do conhecimento que permeia o mundo historicamente, tomando como viés condutor uma das noções centrais do presente trabalho,

que é a linguagem. Deste modo, o capítulo trouxe contribuições de diferentes autores que auxiliam na compreensão inerente ao conhecimento delineado pela civilização ocidental, o que nos é extremamente útil para o estudo dos rituais, tais como o carnaval, que é o objeto central da pesquisa.

O segundo capítulo (3.2) propôs-se a uma discussão sobre a linguagem ritual que constitui o carnaval. Tendo o desfile de rua como eixo de análise, foi discutida a condição comunicativa do rito carnavalesco na sua perspectiva de ritual de passagem e ritual de inversão, perpassando as noções de liminaridade e *communitas* e focando nas características e desdobramentos destes conceitos, assim como suas implicações, resultando consequentemente na proposição do conceito de extraversão.

No terceiro capítulo (3.3), a discussão se caracterizou por levantar aspectos históricos e panorâmicos do carnaval, tendo foco prioritário na contemporaneidade, de modo a situar o leitor no cenário organizacionl e estético mediante o qual se apresentam os desfiles de blocos e escolas de samba no carnaval de rua atualmente.

O capítulo 3.4 trouxe à tona um dos aspectos centrais de todo o trabalho, que é o debate sobre corpo. Na referida seção, foram feitas diversas abordagens referentes à compreensão sobre a corporeidade, como a apreensão decisiva do contexto para a análise da linguagem do corpo e seus demais usos, a reflexão sobre movimento e gesto e as distinções entre as técnicas corporais cotidianas e extracotidianas, assim como a proposição da noção de *ethos corporal carnavalesco*.

Por sua vez, o capítulo 4 é delineado com a intenção de auxiliar o leitor na compreensão do contexto mais amplo de ocorrência dos desfiles de rua do carnaval pelotense, uma vez que nos propomos a fazer um breve levantamento histórico do carnaval de Pelotas, mencionando passagens significativas ao longo dos tempos até chegar, de modo mais detalhado, ao cenário contemporâneo da festa popular. Com tais apontamentos, empreendemos em uma descrição possível do contexto que foi analisado ao longo dos seis anos de coleta de campo.

Na sequência da tese, foi apresentada a análise de dados (5), onde os conceitos de rito, corpo e carnaval foram desdobrados e expandidos, nos permitindo propor reflexões e exemplificações que se propuseram a aplicar as noções e conceitos principais da tese, defendidos ao longo de toda a investigação, onde cabe destacar o *ethos corporal carnavalesco* e a extraversão.

Assim, tendo como referência toda a construção teórica da tese e, de modo mais específico, os conceitos propostos e os dados analisados, defendo que o corpo deve ser

considerado como um instrumento de linguagem cuja ocorrência é primordialmente contextual, uma vez que a construção do conhecimento se dá pelas experiências singulares dos sujeitos e estas estão ligadas diretamente à ideia de sujeito-corpo.

Esta asserção está apoiada na ideia de linguagem mediante o uso que o indivíduo faz dela, ou seja, só é possível entendê-la no todo, no contexto. Deste modo, não faz sentido aceitar a divisão entre o mundo das ideias e o mundo dos sentidos estabelecida por Platão e Descartes (corte epistemológico), uma vez que não entendo ser possível uma compreensão sectária ou subdivisão do sujeito em partes para seu funcionamento. O homem interage diretamente com os outros homens, com os demais seres e com todo o ambiente que lhe rodeia, num processo dinâmico e constante de co-modificação.

Não existe fundamento em qualquer compreensão "fora do corpo", pois mesmo os conhecimentos cognitivos, racionais, emocionais só ocorrem porque o sujeito é o seu corpo. O corpo configura-se, então, como o lugar de estabelecimento desta relação direta entre o homem e o mundo (demais sujeitos, animais, natureza etc.), uma vez que, ao contrariarmos o corte epistemológico, estamos afirmando que o homem não tem um corpo e, sim, que ele é um corpo e só existe no mundo mediante esta condição corpórea.

Ao analisarmos a linguagem do corpo no contexto do rito carnavalesco, temos que compreender a condição dinâmica de existência do ritual. Falar em vida social é falar em ritualização e falar em ritual é falar de movimento. Ou seja, assumir os rituais como formas de linguagem que comunicam os modos de existir das sociedades, significa compreender que os sujeitos utilizam os diferentes tipos de ritos como ferramentas de comunicação e interação entre si e com o ambiente. O ritual, enquanto potência de linguagem, constitui-se num instrumento de comunicação contextual e, tal qual a linguagem como um todo, nas suas mais diversas tipificações e ocorrências, só pode ser compreendido e analisado no seu contexto particular de ocorrência.

O corpo, todavia, não pode ser entendido como linguagem dada, como objeto de comunicabilidade pré-determinada ou mesmo como uma "linguagem por si só". O que se instaura a partir do corpo é sua potência de linguagem, de comunicação, que vem a se efetivar, concretamente, mediante as infinitas variantes resultantes dos usos que dele forem feitos em cada contexto específico.

Ao propor o estudo do corpo no ritual do carnaval, foi imprescindível a realização de uma imersão dedicada no contexto carnavalesco, tanto para compreender os mecanismos de funcionamento e articulação dos elementos constituintes do rito, quanto para perceber o cenário específico de ocorrência do carnaval, cujas peculiaridades muito particularmente

denotam as condições de produção desse discurso carnavalesco, especialmente pelo fato de ser esta uma expressão nacional em um país de dimensões continentais como o Brasil.

Entendo que a investigação deste modo demanda uma exaltação à subjetividade, valorizando cada experiência como singular. Nesta direção, o "mesmo" não faz sentido. Cada desfile de rua do carnaval é a incidência de uma série de mecanismos singulares que se articulam entre si permanentemente na composição de novos significados. A performance de cada desfilante, assim, não é representação da realidade mas, sempre, apresentação de novas realidades, daquilo que ainda não existe ou mesmo metáfora das realidades existentes, releitura, subversão, perversão, conversão, transversão, transformação, **inversão** ou **extraversão** do que é comum, corriqueiro, cotidiano, regular e ordinário.

Entendo que uma das principais asserções que empreendo aqui é a ratificação da ideia proposta ainda na dissertação de mestrado, quando defendi que o corpo é um símbolo do carnaval brasileiro. Ao aprofundar e ampliar a análise e a pesquisa no processo investigativo do doutorado, também foi necessário retomar tal asserção, pois, para entender a própria condição de "brasilidade" ou de "ser brasileiro", há que compreender como o povo brasileiro se entende enquanto corpo.

Ao encaminhar a conclusão deste trabalho, reitero e, mais do que isso, proponho a ampliação desta compreensão, ao passo que, mais do que entender o corpo como um símbolo do carnaval, pude comprovar que o corpo se constitui como o principal símbolo do carnaval brasileiro na contemporaneidade. O entendimento do carnaval está obrigatoriamente atrelado ao entendimento da corporeidade, a qual faz do corpo liminar do carnaval uma metáfora do corpo cotidiano.

Esta afirmação leva em consideração uma série de aspectos que foram detectados e apresentados ao longo da presente pesquisa. Neste movimento, há que se destacar que o ambiente carnavalesco se constitui em uma tentativa de escapar do tempo cotidiano, regular e controlado. Ao estabelecer tal condição, proporciona, por conseqüência, também a fuga do controle e das regulamentações que estão atreladas ao próprio tempo cotidiano.

O corpo extracotidiano do tempo carnavalesco não é o mesmo do tempo regular, pela sua excepcionalidade e singularidade, as quais fazem com que o comportamento corporal possa se deslocar da gramática gestual rígida de ações corporais que nos é imposta de cima para baixo pelo coletivo social para a criação e improvisação de novos modos corporais de comportamento, uma gramática gestual dinâmica, constante e transitória. O tempo extraordinário do carnaval permite a configuração de uma versão de corpo para fora da versão

ordinária, a extraversão, que abre espaço para outras possibilidades de apresentação e comportamento gestual do corpo naquele dado contexto.

Deste modo, o corpo representa e está impregnado da própria sociedade, espelhando-a, tanto na continuidade quanto na descontinuidade, materializando em si os princípios e valores coletivamente instituídos pelas esferas sociais, assim como fomentando a criação de novos paradigmas e, com isso, decretando a importância ímpar que o corpo assume para o entendimento de cada sociedade.

Esta relação de controle entre tempo e corpo (referendada nas ideias de Foucault) decreta a influência decisiva que as principais instituições sociais contemporâneas do mundo ocidental exercem sobre o comportamento corporal dos sujeitos. Participar do carnaval, assim, se constitui em uma possibilidade de permitir ao corpo extrapolar, extravasar e subverter a demarcação de território exercida por parte das instituições formais contemporâneas. Ao controlar o tempo, tais segmentos sociais controlam os corpos dos sujeitos, tornam-lhes dóceis.

Em síntese, tomar o rito carnavalesco como objeto de estudo significa, entre outras questões, compreender que a noção de tempo não deve ser apreendida linearmente. O tempo regular, da vida cotidiana, da rotina e dos afazeres comuns ao conglomerado social é transformado, redimensionado, reorganizado e modificado estruturalmente no período do carnaval, quando assume sua condição de tempo excepcional, extraordinário, móvel, ou tempo espetacular (no sentido de DEBORD, 1997).

Acredito que uma das principais contribuições do presente trabalho está na análise do ritual carnavalesco como rito de passagem nos níveis micro e macro, uma vez que o carnaval de rua é compreendido aqui tanto como um evento (ou conjunto de eventos) de ocorrência pontual e específica quanto um processo maior dentro do calendário social nacional.

Entender a corporeidade impregnada nos ritos preliminares, liminares e pós-liminares nos permitiu compreender melhor o estado de exceção da rotina que se instaura no país durante o período de carnaval, assim como as atividades preparatórias e as ações posteriores que permitem aos sujeitos reingressarem no “mundo novo”, que lhes espera com a finalização do rito e a volta à rotina.

Neste sentido, a percepção das características do sujeito carnavalesco acaba por contribuir com a compreensão do próprio modo de ser brasileiro, numa dimensão mais ampla, mediante as inúmeras e complexas relações que o carnaval permite, assim como o contraponto entre o que se estabelece no tempo cotidiano e no tempo extracotidiano. Os

desejos, vontades, permissões que estão ocultos no dia-a-dia da sociedade brasileira se projetam, se ampliam, ganham espaço e visibilidade no universo carnavalesco e, assim, detectamos mais pistas para compreender o nosso país, seja pelo que é permitido, seja pelo que é proibido.

Entendo, assim, que não é possível compreender o Brasil sem compreender um dos aspectos centrais da nossa cultura, que é o carnaval brasileiro, em toda a sua diversidade. E para que esta compreensão se efetive não se pode perder de vista que o corpo deflagra a excepcionalidade do carnaval por meio da expressividade do gesto realizado no desfile carnavalesco.

O contexto do carnaval contemporâneo articula-se mediante uma condição explicitamente espetacular, ou seja, para entender o carnaval no âmbito da sociedade do espetáculo há que assumir que a produção espetacular carnavalesca se configura como mercadoria. Desta forma, o corpo, que assume papel central como símbolo do carnaval, também está submetido a uma lógica mercantil, a serviço dos interesses que ali estão fomentados, deixando de ser apenas um elemento discursivo e cultural dentro do universo polissêmico do desfile para se tornar um produto que, sob diferentes matizes, está ali para ser "consumido".

Esta condição submeteu o carnaval aos interesses do capital, seja pela publicização do evento, pela abrangência que o mesmo adquiriu nas últimas décadas e mesmo pelas modificações estruturais que o desfile carnavalesco sofreu, tanto na sua perspectiva organizacional, quanto estética e financeira. A corporeidade expressa por meio das danças e gestos carnavalescos também é refém deste processo, uma vez que a técnica corporal do samba, e mesmo a existência do samba dançado no desfile, foram modificadas radicalmente.

Constatei no âmbito do carnaval pelotense que, a cada ano do processo de coleta de dados, o "samba no pé" está mais escasso e ocasional, possuindo menor ênfase no desfile carnavalesco do que há décadas atrás. Prova disso é que a característica essencial de ênfase no quadril e membros inferiores, expressão simbólica do gestual característico do samba, passou por transformações que alteraram a técnica corporal empregada para a realização dos movimentos da dança, modificando o ato de sambar em todo o seu fazer, o que ocasionou uma das transformações mais significativas na técnica corporal dentro do contexto do carnaval de rua nas últimas décadas.

O que pude observar em relação ao samba enquanto dança é que um número limitado e pequeno de pessoas apresenta-se evoluindo deste modo, pois, como mencionado anteriormente, a preocupação com a evolução e a progressão na avenida para o cumprimento

do tempo de desfile e da constância na progressividade pelo percurso (aspectos julgados que compõem a nota deste quesito) acabam, assim como outros fatores, tornando-se mais importantes do que o próprio samba dançado. Aponto esta como uma característica importante do carnaval de rua pelotense contemporâneo: o samba está sendo menos dançado no desfile de carnaval.

Considero que assumir a excepcionalidade do comportamento corporal durante o período extracotidiano do carnaval significa atentar para a existência do *ethos corporal carnavalesco*, entendido aqui como a visão de mundo empreendida a partir do corpo e o modo de ser corpo inerente aos sujeitos no contexto do ritual carnavalesco. Proponho a existência deste *ethos* como uma matriz de liberação autorizada do corpo, que se configura periodicamente na sociedade brasileira, onde a inversão e a extraversão das relações, das posições e *status* são permitidas, e, mais do que isso, estimuladas, e que um reordenamento de valores e princípios se estabelece como exceção à regra, ou, passa a vigorar a regra da exceção.

Entender o *ethos corporal carnavalesco* aponta-nos para a existência de um modo de comportar-se corporalmente no ambiente (espaço/tempo) do carnaval, que é regido por um conjunto de valores e normas próprios, somente captados no seu contexto singular de ocorrência, circunscrito na extracotidianidade temporal do calendário social brasileiro.

Existem "modos de ser corpo", seja pela movimentação permitida, pela relações pessoais, pela exposição no lugar do recato, pela assunção da rua ao invés da casa como ponto de encontro e referência coletiva entre os sujeitos, pela relação estabelecida com a sexualidade, pela possibilidade de apresentar-se de modos diversos e até contraditórios em relação àqueles que regem o cotidiano (por exemplo, fantasiar-se ou beber e não ter vergonha de ser visto embriagado) e outras inúmeras autorizações que a sociedade e o próprio sujeito se permitem durante o período carnavalesco, que configuram um "modo singular de ser corpo" no carnaval, ou seja, configuram o *ethos corporal carnavalesco* que ali se instaura.

O ambiente engendrado com o *ethos corporal carnavalesco* está associado às noções de inversão e extraversão vinculadas ao ritual de modo bastante efetivo. O carnaval demonstrou ser um ambiente muito fértil para a expressão de inversões, seja no âmbito das inversões/oposições de papéis sociais (por exemplo: homem travestido de mulher, mulher travestida de homem), seja na perspectiva das relações invertidas que colocam frente a frente o tempo cotidiano e o tempo extracotidiano (por exemplo, a inversão entre a casa e a rua, uma vez que a rua passa a ser no carnaval o ponto de encontro e de exercício da pessoalidade, oposto ao que é no tempo regular, onde a rua se constitui num ambiente impessoal e apenas de

passagem).

Por outro lado, defendo que existem relações estabelecidas no âmbito excepcional do carnaval que não são necessariamente invertidas, as quais denomino aqui como extravertidas. A ideia de extraversão, assim, tem a intenção de dar conta de determinadas ocorrências que apresentam modificações de *status* que não são relações de oposição, mas que evidenciam diferenças e distinções.

A extraversão é a possibilidade do exercício de simulação de si próprio como um outro, um duplo, mas que não tem a intenção de demarcar um contraste ou antítese entre a posição ou *status* social ocupado pelo sujeito no período carnavalesco em relação ao período da sua rotina regular. Extraverter é metaforizar, não opor.

Destaco que o *ethos corporal carnavalesco*, que se instaura no âmbito dos desfiles de rua do carnaval pelotense, apresenta modos de comportamento corporal e gestual específicos e distintos para os micro-contextos dos blocos burlescos, de um lado, e das escolas de samba do grupo especial, de outro. Entretanto, apesar desta distinção, existem elementos das gramáticas gestuais que transbordam estes ambientes e circulam entre si.

O que se apresenta, neste cenário de expressão da corporeidade carnavalesca, é o emprego de diferentes técnicas corporais. O contexto excepcional do desfile de carnaval é impregnado de técnicas corporais originalmente extracotidianas e de outras que são apreendidas cotidianamente, mas que, ao imergirem no contexto do carnaval, assumem características de extracotidianidade, tornando-se, assim, pela sua função e contexto de ocorrência, também técnicas corporais extracotidianas.

Há que fazer a distinção, neste sentido, entre os micro-contextos dos blocos burlescos e das escolas de samba do grupo especial. Ambos os ambientes apresentam características distintas, mas também muitos pontos de contato, uma vez que o *ethos corporal carnavalesco* serve como pano de fundo para o carnaval como um todo.

Neste sentido, o concurso (competição entre as agremiações carnavalescas a partir do desfile em sua categoria específica) é um aspecto comparativo importante de distinção entre blocos e escolas. Embora haja competição nas duas categorias, o envolvimento prévio, o investimento financeiro e o próprio impacto social gerado, entre outros, façam com que o rito carnavalesco do carnaval pelotense contemporâneo deflagre singularidades muito específicas em dados contextos.

Se de um lado estão os blocos burlescos, com sua liberdade, espontaneidade e flexibilização; e do outro estão as escolas de samba com sua rigidez, regramento e fortes imposições normativas dos quesitos, no meio, posso dizer que estão as bandas carnavalescas,

as quais trazem determinados indicadores semelhantes aos blocos burlescos (como a liberdade e facilidade de participação), mas também estabelecem algumas regras que as aproximam das escolas de samba (organização do desfile e alegorias), além de uma declarada intenção estética expressa através do desfile que lhes aproxima destas últimas.

Esta posição intermediária tem assegurado às bandas carnavalescas um *status* importante, gerando um crescente número de entidades carnavalescas desta natureza, o que é positivo, mas também enfraquecido as entidades mais tradicionais, em especial as escolas de samba, categoria esta onde o número de entidades tem diminuído por licenciamentos anuais e mesmo por encerramento de atividades.

Outro aspecto detectado, que é fundamental para a realização e configuração do carnaval pelotense, diz respeito à gestão do carnaval. Entendo que a ASSECAP – Associação das Entidades Carnavalescas de Pelotas não tem se constituído em um coletivo realmente representativo dos interesses gerais do carnaval de cidade, especialmente se levarmos em consideração a quantidade e a diversidade de entidades existentes e que integram a programação carnavalesca do município[111].

Todos estes aspectos, aliados aos apontamentos que já realizei ao longo de todo o trabalho, me permitem considerar que o carnaval pelotense de rua, mais especificamente o que está atrelado aos desfiles competitivos das entidades carnavalescas, sofre neste momento de uma crise de identidade, ou, da necessidade de busca de uma identidade. Enfatizo que não entendo a identidade como algo fixo e imexível, mas como um conjunto de características que identificam tal sujeito ou coisa, ao menos provisoriamente.

Este processo de busca de identidade na atualidade está associado, a meu ver, ao conflito entre o velho e o novo, entre o medo e o desejo de mudança, entre o que foi e que virá

[111] Uma alternativa que entendo ser útil para tal situação está em uma nova configuração da representação das entidades, a fim de que blocos burlescos, bandas carnavalescas, escolas de samba mirins e escolas de samba do grupo especial tenham representatividade e seus interesses específicos e coletivos defendidos. Ainda no que se refere à gestão, há que se redimensionar a relação entre o poder público municipal e as entidades carnavalescas. Atualmente, a maioria das decisões sobre o carnaval estão nas mãos da administração municipal (que se modifica, normalmente, de quatro em quatro anos) e não nas mãos daqueles que são os maiores responsáveis pela realização das festas e eventos carnavalescos, as entidades. Não concordo com uma posição assistencialista, onde a Prefeitura faça a gestão, organize o evento e financie integralmente os custos do carnaval. Penso ser mais útil a qualificação dos recursos humanos e a valorização de propostas sérias de carnaval, que tenham impacto e retorno social, e que façam da festa uma ação coletiva e permanente durante todo o ano. Todavia, há que se ter cuidado com o processo de transição, uma vez que a cultura impregnada no fazer de décadas não pode ser radicalmente modificada de um ano para outro. Imagino ser este um processo lento, permanente, articulado e politizado, e que precisa de boa vontade e atitude de todas as partes envolvidas. À guisa desta relação de gestão do evento, urge a necessidade de definição de um local próprio para a realização dos desfiles de rua do carnaval, a qual trará segurança para todos os entes envolvidos, seja quanto à própria definição do espaço, seja no que se refere ao pensamento estético dos desfiles, uma vez que, ao estabelecer um lugar que não será alterado anualmente, as próprias entidades carnavalescas conseguirão projetar seus desfiles mediante uma referência espacial fixa.

a ser, sendo esta uma das características centrais do processo de constituição das culturas. Durante o tempo de coleta de dados tive contato com muitas pessoas e muitas delas exerciam um discurso bastante saudosista, rememorando os “carnavais dos velhos tempos”, “que eram os bons”.

Por outro lado, novas gerações de carnavalescos promulgando o advento do novo, da contemporaneidade, da tecnologia, do avanço, das novas práticas, como forma de demarcar a necessidade de adentrar em um novo momento, de produzir o carnaval de hoje olhando para hoje, e não para ontem. A referida dualidade, entendo, é o ponto nodal que engendra e orienta o processo de escolhas que precisam ser feitas coletivamente.

Embora não seja o foco deste trabalho a reflexão política a respeito da organização e gestão do carnaval pelotense, considero que não há como desvincular tais condicionantes dos desdobramentos que a política carnavalesca exerce sobre a configuração estética e técnica do desfile de rua.

Finalizo este trabalho reiterando o compromisso e a compreensão que tenho sobre a relevância de um estudo desta natureza, especialmente por abordar a temática do corpo no carnaval dentro do contexto do sul do Brasil, tarefa que desempenhei com muito orgulho e dedicação. Assumo a condição de inacabamento da própria temática, pela característica dinâmica e complexa da qual se constitui, entendendo que a presente tese contribuirá com o campo de produção de conhecimento acadêmico ao qual se vincula, ao passo em que se configura como um convite para novos estudos na área.

BIBLIOGRAFIA

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo/Campinas: Editora Hucitec/Editora da Unicamp, 1995.

BARRETO, Alvaro. **A elite em festa: a comemoração do Carnaval de Pelotas na década de 1910**. Estudos Ibero-Americanos (PUCRS. Impresso), v. 37, p. 232-249, 2011.

_____. Política da Festa: o que havia para se fazer no carnaval pelotense dos anos de 1910. In: BUSSOLETTI, Denise M. & GILL, Lorena Almeida. (org.) **Carnavales e carnavais: fronteiras de uma outra história**. Pelotas: Editora Universitária UFPel, 2011.

_____. **Dias de folia – o carnaval pelotense de 1890 a 1937**. Pelotas: Educat, 2003.

_____. Carnaval pelotense: africano ou europeu? In: **Dois ensaios sobre carnaval e sociedade no Rio Grande do Sul**. Cadernos do CPG em História da UFRGS. 40p. vol. 9. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas – sobre a teoria da ação**. 3.ed. Campinas/SP: Papirus, 1996.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O rito e o tempo: a evolução do carnaval carioca. In: ESTERCI, Neide; FRY, Peter; GOLDENBERG, Mirian. (org.). **Fazendo Antropologia no Brasil**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COLVERO, Ronaldo. **Tradicionalismo & carnaval: dualidade cultural em desfile**. Porto Alegre: Faith, 2010.

CÔRTES, Gustavo Pereira. **Dança, Brasil!: festas e danças populares**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.

CRÉPEAU, Robert R. Uma ecologia do conhecimento é possível? In Ilha: **Revista de Antropologia**. vol. 7, n. 1 e 2. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2005.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **Ensaios de Antropologia Estrutural**. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. **Relativizando: uma introdução à Antropologia Social**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DESCARTES, René. **O Discurso do Método**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DUMONT, Louis. **Homo Hierarchicus: o sistema de castas e suas implicações**. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1997.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Editora Nacional, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história de violência nas prisões**. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

GLEISER, Marcelo. **A Dança do Universo – dos Mitos de Criação ao Big-Bang**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIFFONI, Maria Amália Corrêa. **Danças Folclóricas Brasileiras e suas aplicações educativas**. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

GÓES, Fred. **A** imagem do carnaval brasileiro: do entrudo aos nossos dias. In: **Revista Textos do Brasil nº 15 – Festas Populares**. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2010.

GOMES, Mércio Pereira. **Antropologia: ciência do homem – filosofia da cultura**. 1.ed. São Paulo: Contexto, 2010.

GONÇALVES, Renata de Sá. **A dança nobre do carnaval**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinares**. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2008.

HACKER, P.M.S. **Wittgenstein – sobre a natureza humana**. São Paulo: Ed. Unesp, 1999.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 2.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

JAMES, Willian. Pragmatismo In: **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

JESUS, Thiago Silva de Amorim. **A linguagem do corpo no ritual carnavalesco do sul do Brasil**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2009.

KANT, Immanuel. Crítica da Razão Pura In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural/Victor Civita, 1974.

KAUFMANN, Zunilda Maria Corrêa. **A trajetória do carnaval pelotense**. 2001. 225p. Dissertação de Mestrado. (Curso de Mestrado em Desenvolvimento Social). Universidade Católica de Pelotas, Pelotas/RS, 2001.

KATZ, Helena & GREINER, Christine. A natureza cultural do corpo. In: SOTER, Silvia & PEREIRA, Roberto. (org.) **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora, 2002.

LANGER, Susanne. **Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LAZZARI, Alexandre. **Coisas para o povo não fazer: carnaval em Porto Alegre**. Campinas: Editora da Unicamp/Cecult, 2001.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

LEOPOLDI, José Sávio. **Escolas de Samba: ritual e sociedade**. Petrópolis: Vozes, 1977.

LONER, Beatriz Ana & GILL, Lorena Almeida. **Clubes carnavalescos negros na cidade de Pelotas**. Estudos Ibero-Americanos, Porto Alegre, v. 35, n. 1, p. 145-162, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=clubes%20carnavalescos%20negros%20na%20cidade%20de%20pelotas&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CDAQFjAA&url=http%3A%2F%2Frevistaseletronicas.pucrs.br%2Fojs%2Findex.php%2Fiberoamericana%2Farticle%2Fdownload%2F5798%2F4217&ei=lTl0Uc2CMYGY9QSJqIGQBg&usg=AFQjCNH7FbX5Rzppi9UKqhIJ5sJ-y-g5Fw&bvm=bv.45512109,d.eWU> Acesso em: 06 Abr 2013.

LOPES, Aristeu Elisandro Machado. Entrudo ou Bal-Masqué ? O carnaval na imprensa ilustrada. Pelotas, Século XIX. In: BUSSOLETTI, Denise & GILL, Lorena Almeida. (org.) **Carnalaves e Carnavais: fronteiras de uma outra história**. Pelotas: Editora Universitária/UFPel, 2011.

MAFFESOLI, Michel. **Saturação**. Tradução Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2010.

MAIA, Mario de Souza. **O sopapo e o cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil**. 2008. 278p. Tese de Doutorado. (Programa de Pós-Graduação em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MARQUES, Lilian Argentina B. (et. al.) (org.) **Rio Grande do Sul: aspectos do folclore**. Porto Alegre: Martins Livreiro Ed., 2004.

MAUSS, Marcel. Noção de Técnica do Corpo. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MELLO, Marco Antônio Lirio de. **Reviras, batuques e carnavais: a cultura de resistência dos escravos em Pelotas**. Pelotas: Editora Universitária UFPel, 1994.

PEIRCE, Chales S. Escritos Coligidos In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. Parte II – Pragmatismo In: **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PLATÃO. **Crátilo**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PELOTAS. **Carnaval 2013 - Relatório Final de Prestação de Contas**. 30p. Secretaria Municipal de Cultura. Pelotas/RS, 2013.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PELOTAS. **Manual de Procedimentos do Julgador**. 4p. Secretaria Municipal de Cultura. Pelotas/RS, [s.d.].

PREFEITURA MUNICIPAL DE PELOTAS. **Manual do Julgador**. 46p. Secretaria Municipal de Cultura. Pelotas/RS, 2013.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

REIS, Marcos Vinícius da Souza. **Reflexões teórico-práticas sobre o processo de produção cultural-carnavalesca da Escola de Samba General Telles (Pelotas/RS)**. 2005. 43p. Monografia de Graduação (Curso de Bacharelado em Turismo). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas/RS, 2005.

RIBEIRO, Heloisa & DELAMARO, Lucelena. **A Festa do Corpo**. Caderno Virtual de Turismo, vol. 2, núm. 2, 2002, pp. 1-7. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/1154/115418127001.pdf> Acesso em: 26 Abr 2012.

RIVIÈRE, Claude. **Os Ritos Profanos**. Petrópolis: Vozes, 1996.

RODRIGUES, José Carlos. **O tabu do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.

RORTY, Richard. **A Filosofia e o Espelho da Natureza**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. **Objetivismo, relativismo e verdade: escritos filosóficos I**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

_____. **Ensaios sobre Heidegger e outros: escritos filosóficos II**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

ROSA, Patrícia Milech. **O carnaval: uma análise do carnavalesco pelotense**. 2004. 91p. Monografia de Especialização. (Curso de Pós-Graduação em História da Formação Social do Rio Grande do Sul). Universidade Católica de Pelotas, Pelotas/RS, 2004.

SEBE, José Carlos. **Carnaval, carnavais**. São Paulo: Ática, 1986.

SEGALEN, Martine. **Ritos e rituais contemporâneos**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

SILVEIRA, Ana Paula Lima. **O balé que deu samba: fronteiras e mediações de classe no carnaval da Escola de Samba General Telles – Pelotas/RS**. 2005. 94p. Monografia de Graduação (Curso de Bacharelado em Ciências Sociais). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas/RS, 2005.

SOUZA, Cássia Helena Glioche Novelli de. **O desfile das escolas de samba na televisão: vinte anos de sambódromo**. 2004. 54p. Monografia de Graduação. (Curso de Comunicação Social – Habilitação Jornalismo). Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil – cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

TURNER, Vitor. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

VALENÇA, Raquel Teixeira. **Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.

JORNAIS

Jornal Diário Popular, Pelotas, 1º/02/1890.
Jornal Diário Popular, Pelotas, 07/02/1905.
Correio Mercantil. Pelotas, 08/02/1883.

SITES

http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1168349

http://www.pelotas.rs.gov.br/carnaval/2013/documentos/arquivos/Manual-do-Julgador-2013.pdf

http://rossanocavalari.blogspot.com.br/p/historia.html

http://www.pelotas13horas.com.br/noticia/eduardo-define-area-para-o-carnaval-2013-05b32fda-ca86-4a23-aabf-668a64c18714

http://www.pelotas.rs.gov.br/carnaval/2013/documentos/arquivos/Manual-do-Julgador-2013.pdf

http://www.pelotas.rs.gov.br/carnaval/

https://sites.google.com/site/portonafolia/pelotas
http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Lista_de_campe%C3%A3s_do_carnaval_de_Pelotas

http://www.pelotas.com.br/carnaval/2013/noticias/ver.php?codnoticia=32268

http://www.pelotas.com.br/carnaval/2013/programacao/

http://www.pelotas.com.br/carnaval/2012/noticias/ver.php?codnoticia=33529

http://www.pelotas.com.br/carnaval/2012/noticias/ver.php?codnoticia=33529

http://www.fenadoce.com.br/

http://www.ibge.gov.br/home/

OUTRAS FONTES CONSULTADAS

AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba-enredo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

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

BOAS, Franz. **Antropologia Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

BRIKMAN, Lola. **A linguagem do movimento corporal**. São Paulo: Summus, 1989.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DA MATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DAVIDSON, Donald. **Enquêtes sur la vérité el l'interpétation**. Mîmes: Editions Jacqueline Chambon, 1993.

_____. The social aspect of language In: **The Philosophy of Michael Dummet**. Boston: Dordrechet, 1994.

_____. La mesure du mental In: **Pascal Engels. Lire Davidson, interpretation et holisme**. Paris : Éditions de L'Éclat, 1994b.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2.ed. ver. e atual. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2007.

FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GEERTZ, Clifford. **O saber local – novos ensaios em antropologia interpretativa**. 2.ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1997.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. 5.ed. São Paulo: Summes, 1978.

LANGER, Susanne. **Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura – um conceito antropológico**. 8.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LEAL, Ondina Fachel. (org.) **Corpo e significado: ensaios de antropologia social**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. 3.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

LECHTE, John. **Cinqüenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. 5.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural II**. 4.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

LIMA, Dani. Corpos humanos não identificados: hibridismo cultural. In: PEREIRA, Roberto & SOTER, Silvia. (org.). **Lições de Dança 4**. Rio de Janeiro: Univer Cidade Editora, 2003. 249p.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. In: ANTUNES, Arnaldo. [et.al.]. **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000. 274p.

MEDINA, João Paulo Subirá. **O brasileiro e seu corpo: educação e política do corpo**. 2.ed. Campinas, SP: Papirus, 1990.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço: aspectos de uma geofilosofia do movimento**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MOMMENSOHN, Maria & PETRELLA, Paulo. **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Annablume/UDESC, 2009.

PAREYSON, Luigi. **Estética - teoria da formatividade**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **Os problemas da estética**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEREIRA, Roberto & SOTER, Silvia. (org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: Univer Cidade Editora, [s.d.]. 241p.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RECTOR, Monica & TRINTA, Aluizio Ramos. **Comunicação do corpo**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1995.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **Os temas de movimento de Rudolf Laban (I – II – III – IV – V – VI – VII – VIII): modos de aplicação e referências**. São Paulo: Annablume, 2008.

SEMINÁRIOS DE CARNAVAL. **Seminários de Carnaval**. Seminários de Verão I – UFBA no Carnaval. Pró-Reitoria de Extensão. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1998. 220p.

SOARES, Carmen Lúcia. (org.) **Corpo e história**. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

TURNER, Vitor W. **Blazing the trail: way marks in the exploration of symbols**. Arizona, USA: The University of Arizona Press, 1992.

_____. **The anthropology of performance**. New York, USA: PAJ Publications, 1987.

_____. **The Forest of symbols: aspects of Ndembu Ritual**. Cornel, USA: Cornell University Press, 1967.

VALENÇA, Raquel Teixeira. **Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

VAN GENNEP, Arnold. **O Folklore**. Salvador, BA: Livraria Progresso Editôra, 1950.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VIANNA, Klauss. **A dança**. 3.ed. São Paulo: Summus, 2005.

ANEXOS

ANEXO I

CARNAVAL DE PELOTAS - CONCURSO DAS ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO ESPECIAL

Quadro das Escolas de Samba Campeãs do Carnaval Pelotense de 1953 a 2013 (JESUS, 2013)

Ano	Escola(s) Campeã(s) – Grupo Especial	Ano	Escola(s) Campeã(s) – Grupo Especial
1953	Academia do Samba	1984	General Telles
1954	Academia do Samba	1985	Estação Primeira do Areal
1955	Academia do Samba	1986	Academia do Samba
1956	General Osório	1987	Academia do Samba e General Telles
1957	General Osório	1988	General Telles
1958	General Osório	1989	Não houve concurso
1959	General Osório	1990	General Telles
1960	General Telles	1991	Ramiro Barcellos
1961	General Telles	1992	Não houve concurso
1962	Academia do Samba	1993	Não houve concurso*
1963	General Telles	1994	Unidos do Fragata
1964	Academia do Samba	1995	Unidos do Fragata
1965	Ramiro Barcellos	1996	Unidos do Fragata
1966	General Telles	1997	Unidos do Fragata
1967	General Telles	1998	Imperadores da Guabiroba e Estação Primeira do Areal
1968	Academia do Samba	1999	Unidos do Fragata
1969	General Telles	2000	Unidos do Fragata
1970	Academia do Samba	2001	Unidos do Fragata
1971	Academia do Samba	2002	Unidos do Fragata e Estação Primeira do Areal
1972	General Telles	2003	Unidos do Fragata
1973	General Telles	2004	General Telles
1974	Academia do Samba	2005	General Telles e Estação Primeira do Areal
1975	General Telles	2006	General Telles
1976	Ramiro Barcellos	2007	Estação Primeira do Areal
1977	General Telles	2008	Academia do Samba
1978	Estação Primeira do Areal	2009	Estação Primeira do Areal
1979	Estação Primeira do Areal	2010	General Telles
1980	General Telles	2011	Estação Primeira do Areal
1981	Estação Primeira do Areal	2012	Estação Primeira do Areal
1982	General Telles	2013	Estação Primeira do Areal
1983	General Telles		

* Apesar de não haver concurso oficial neste ano, a imprensa, após levantamento entre os veículos de comunicação locais, considerou campeã simbólica a Escola de Samba Ramiro Barcellos (vide KAUFMANN, 2001).

ANEXO II

REGULAMENTO GERAL DO CARNAVAL DE RUA DE PELOTAS - EDIÇÃO 2013

CAPÍTULO I
Da Responsabilidade pelo Evento

Art. 1º. O Município de Pelotas através da Secretaria Municipal de Cultura-SECULT, será responsável pela elaboração, regulamentação e execução do Projeto Carnaval de Rua de Pelotas.

Parágrafo único. A Secretaria Municipal de Cultura-SECULT criará anualmente uma ***Comissão de Coordenação do Carnaval***, necessária para garantir a eficácia da organização do evento.

Art. 2º. É de responsabilidade do poder público a garantia de condições estruturais para a realização do desfile, em especial energia elétrica, segurança, sonorização da passarela de desfile e arquibancadas.

Art. 3º. As normas de desfile de cada categoria serão dispostas no Regulamento por Categoria e no Contrato de Desfile, tendo como base as normas fixadas pelo presente Regulamento Geral.

CAPÍTULO II
Das Categorias

Art. 4º. Ficam instituídas as seguintes categorias para fins de habilitação ao desfile do Carnaval de Pelotas:

a) Escolas de Samba do Grupo Especial;
b) Escolas de Samba Mirins Grupo A;
c) Escolas de Samba Mirins Grupo B;
d) Blocos Burlescos;
e) Bandas Carnavalescas; e
f) Entidades Participativas e Grupo de Acesso.

§ 1º. Os Grupos de Acesso serão formados por entidades que aspiram vagas no concurso oficial de sua respectiva categoria nem concorrem pela premiação, e sua ascensão dar-se-á pelo critério de inscrição mais antiga.

§ 2º. A categoria Entidades Participativas será formada por entidades que não concorrem pela premiação, nem aspiram vagas nos concursos oficiais, e outras convidadas, desde que haja disponibilidade de dia e horário para os desfiles.

CAPÍTULO III

Da Criação de Novas Entidades

Art. 5º. Admitir-se-á a inscrição de novas entidades carnavalescas na Secretaria Municipal de Cultura-SECULT até o dia 30 (trinta) de junho de cada ano, contanto que apresente no momento desta os seguintes documentos:

I - ata de fundação;
II - estatuto da entidade carnavalesca e posteriores alterações registrados no Cartório de Registro Especiais;
III - cópia do Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ);
IV - ata de eleição e posse da diretoria atual, registrada no cartório de registros especiais.
V - nominata completa da diretoria atual, com endereço (Rua, Bairro, CEP) e telefone para contato;
VI - endereço da sede social e respectiva quadra de ensaios, com a devida comprovação do documento de posse, comodato e/ou propriedade;
VII - contar com, no mínimo, 12 (doze) meses de existência como sociedade recreativa, cultural, esportiva e/ou congênere, no prazo estabelecido no Art. 5º.
VIII -Certidões negativas fiscais expedidas pela Fazenda Nacional, Estadual e Municipal;
IX - Certidão negativa de antecedentes criminais do representante legal da entidade; e
X - cópia do cadastro de associado na Associação das Entidades Carnavalescas de Pelotas – ASSECAP.

Parágrafo único. A inscrição da entidade dar-se-á após aprovação pela Secretaria Municipal de Cultura-SECULT da documentação referida nos incisos do *caput*.

Art. 6º. Aprovada a inscrição de entidade carnavalesca, a realização de desfile na passarela do samba dar-se-á na respectiva modalidade da categoria Grupos de Acesso, se houver vaga.

Art. 7º. A realização de desfile durante o Carnaval, em quaisquer das modalidades da categoria Grupos de Acesso, deverá ficar limitada a, no máximo, 02 (duas) entidades por categoria.

§ 1º. A realização de desfile na modalidade Acesso não gera o direito de a entidade receber subvenção.

§ 2º. A participação no desfile, em quaisquer das modalidades, pressupõe o atendimento das obrigatoriedades gerais, previstas no art. 5º e no art. 11 deste Regulamento, e das específicas do Contrato de Desfile.

Art. 8º. O ingresso de novas entidades carnavalescas no Concurso Oficial do Carnaval será admitido nas seguintes hipóteses:

I - existência de vaga no Grupo Principal da categoria pretendida; e

II - entidades que tenham desfilado na categoria Grupos de Acesso por, no mínimo, 02 (dois) anos, sem subvenção.

Parágrafo único. As entidades dos Grupos de Acesso, nos 02 (dois) primeiros anos, serão julgadas por uma comissão escolhida pela Secretaria Municipal de Cultura-SECULT, que fará uma avaliação e aprovará ou não a continuidade da participação da referida entidade no Carnaval.

CAPÍTULO IV
Da Habilitação à Subvenção

Art. 9º. As entidades das categorias Escolas de Samba do Grupo Especial, Escolas de Samba do Grupo Mirim A e B, Blocos Burlescos e Bandas Carnavalescas, que estiverem habilitadas a concorrer no desfile oficial do Carnaval, poderão receber um incentivo financeiro a título de subvenção, ressalvando-se o art. 11 deste Regulamento e as regras específicas por categoria.

Art. 10. A habilitação da entidade para receber subvenção para o Carnaval dependerá do preenchimento dos seguintes requisitos:

I- cumprimento do art. 5º para entidades novas;
II- cumprimento do art. 11 para entidades antigas; e
III - regular prestação de contas na forma e prazo do Capítulo XII e sua aprovação pela Secretaria de Cultura, no caso de entidades que tenham recebido subvenção no ano anterior.

§ 1º. A falta de apresentação da prestação de contas, na forma e prazos legais, relativa à subvenção do Carnaval, ou sua rejeição, impossibilitam a entidade a pleitear o mesmo benefício no ano subsequente, além de gerar a perda da vaga na respectiva categoria.

§ 2º. Em qualquer hipótese, a entidade não poderá ter descumprido o regulamento de desfile a que estava sujeita no ano anterior, salvo exceções previstas nos regulamentos.

CAPÍTULO V
Da Habilitação ao Desfile

Art. 11. Estarão habilitadas para desfilar na passarela do Carnaval, as entidades associadas à Associação das Entidades Carnavalescas de Pelotas, que se encontrarem com cadastro atualizado e com a documentação exigida no prazo estabelecido pela Secretaria Municipal de Cultura-SECULT.

§ 1º. O cadastro das entidades deverá possuir os seguintes documentos:

I - ata de fundação da entidade;

II - ata de eleição da atual diretoria devidamente registrada no Cartório de Registros Especiais;
III - estatuto da entidade carnavalesca registrado no Cartório de Registro Especiais;
IV - Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ) atualizado;
V - certidão negativa atualizada de antecedentes criminais do representante legal da entidade; e
VI - certidões negativas fiscais atualizadas expedidas pela Fazenda Nacional, Estadual e Municipal.

§ 2°. Os documentos arrolados nos incisos do §1º deverão ser atualizados até a data estipulada pela Secretaria Municipal de Cultura-SECULT.

§ 3°. No prazo de 5 (cinco) dias úteis antes do desfile, a entidade deverá indicar, através de ofício endereçado à Secretaria Municipal de Cultura-SECULT, o nome do seu representante legal e um suplente, com poderes específicos para representá-la no Carnaval e na apuração.

CAPÍTULO VI
Do Contrato de Desfile

Art. 12. As entidades habilitadas a receberem subvenção, firmarão contrato de desfile, no qual se comprometerão a cumprir rigorosamente as regras fixadas no próprio contrato e no presente regulamento.

I - A subvenção a que tiver direito deverá ser repassada à entidade dividida em até 03 (três) parcelas sendo que o pagamento da última parcela deverá ser feito até a data do desfile da categoria a qual pertence a respectiva entidade.
II – As escolas de samba que não cumpriram as exigências do regulamento do carnaval do ano anterior, quando da assinatura do contrato, perceberão apenas 75% (setenta e cinco por cento) da subvenção originária destinada às demais Escolas de Samba do Grupo Especial.
III – No caso de desistência espontânea e voluntária de alguma escola do Grupo Especial em desfilar no carnaval 2013, a verba de subvenção originária destinada à escola desistente será recolhida para os cofres públicos.

Art. 13. O descumprimento do contrato implicará:

I - a desclassificação da entidade e ressarcimento do valor recebido a título de subvenção, com a devida correção, caso deixe de desfilar no dia e horário definido pela Secretaria Municipal de Cultura-SECULT e Comissão de Coordenação do Carnaval; e
II - a perda do direito de desfilar.

CAPÍTULO VII
Do Desfile

Art. 14. Os desfiles das entidades obedecerão a um cronograma contendo as datas, locais e horários previamente estabelecidos pela Secretaria Municipal de Cultura-SECULT.

Art. 15. A escolha dos horários de desfile de cada entidade dos Grupos Principais, dar-se-á pela ordem de classificação do ano anterior, em reunião previamente estabelecida pela Secretaria Municipal de Cultura-SECULT, com a presença obrigatória de um representante de cada entidade.

§ 1°. A atual entidade carnavalesca campeã será a primeira a escolher a ordem de seu desfile e assim, sucessivamente, em caso de empate a escolha da ordem de desfile dar-se-á por sorteio.

§ 2°. As entidades carnavalescas estreantes, licenciadas ou desclassificadas, nessa ordem, serão as últimas a escolher o horário a entrar na passarela.

Art. 16. A escolha dos horários de desfile de cada entidade dos Grupos de Acesso, dar-se-á por sorteio, em reunião previamente estabelecida pela Secretaria Municipal de Cultura-SECULT,com a presença de um representante de cada entidade.

Parágrafo único. A entidade que não se fizer representar na data da escolha de horários de desfile sem justificativa, perderá a prerrogativa da ordem de classificação.

Art. 17. No caso de licenciamento da entidade após a escolha dos horários, em até 01 (um) mês antes do evento, a entidade que anteceder a licenciada no cronograma de desfile ocupará o seu lugar, assim sucessivamente.

Art. 18. A Comissão de Coordenação do Carnaval indicará a área e o horário de concentração e armação das entidades desfilantes, em mapa próprio, que será entregue a cada entidade com 7 (sete) dias de antecedência.

Art. 19. As entidades deverão cumprir rigorosamente o horário fixado para o início dos seus desfiles.

§ 1°. Todos os horários de desfiles serão cronometrados de acordo com o relógio exposto na passarela do samba.

§ 2°. O cronometrista anotará, em planilha própria, o tempo de duração do desfile de cada entidade carnavalesca, e dará o aval para que o relógio seja acionado no momento do início do desfile e interromperá seu funcionamento quando o último componente e/ou elementos alegóricos animados da entidade ultrapassarem a faixa do final do desfile, devendo o representante oficial da entidade assinar a planilha.

§ 3°. Quinze minutos antes do horário estabelecido para o início do desfile de cada entidade, com a área de acesso à Passarela do Samba devidamente desobstruída, a Comissão de Coordenação do Carnaval dará o aval para que a sirene, colocada junto ao portão que dá acesso à pista de desfile, seja acionada; dez minutos antes do

horário estabelecido para o início do desfile, será acionada, pela segunda vez, uma sirene que liberará o som da harmonia musical para a passarela. No horário exato do início da apresentação de cada entidade, já com o portão aberto, a Comissão de Coordenação do Carnaval, acionará, pela terceira vez, a sirene, que será o indicativo da largada para o início do desfile, devendo a entidade ultrapassar, já em evolução, a faixa que demarca o início da pista de desfile.

Art. 20. As entidades que não desfilarem no tempo previsto para sua respectiva categoria serão penalizadas da seguinte forma:

I - A entidade que atrasar sua entrada ou saída na passarela por até 5 (cinco) minutos, sofrerá a perda de 1 (um) ponto na contagem geral da pontuação;
II - A partir do 6º (sexto) até o 15º (décimo quinto) minuto de atraso na entrada ou saída da passarela, a entidade sofrerá perda de 1 (um) ponto por minuto.
III - A entidade que atrasar sua entrada ou saída da passarela por mais de quinze minutos estará automaticamente desclassificada.

Parágrafo Único. Na hipótese de desclassificação por atraso na entrada ou saída da passarela, a entidade poderá realizar seu desfile somente em caráter participativo, se o atraso não ultrapassar a 30 (trinta) minutos e dentro do tempo restante, sendo que, ao término do prazo, o carro de som será desligado.

Art. 21. A Comissão de Cronometragem será composta de 04 (quatro) membros indicados pela Comissão de Coordenação do Carnaval e acompanhada por 02 (dois) membros da entidade que estiver na passarela, sendo eles, necessariamente, o representante legal e/ou seu suplente.

Art. 22. A entidade já concentrada deverá ocupar o local destinado à armação, imediatamente após a saída da entidade que lhe anteceder no desfile, com a exceção da primeira entidade que concentrará na área de armação.

Parágrafo único. As entidades deverão entrar na área de desfile já em evolução.

Art. 23. Fica o representante legal da entidade obrigado a assinar a entrada e a saída na planilha de desfile oficial.

Parágrafo único. O não comparecimento ou a negativa do representante da entidade na assinatura da planilha implicará a perda de 5 (cinco) pontos na contagem geral.

Art. 24. Fica proibido o retorno, pela pista de desfile, de componentes e/ou representantes legais das entidades carnavalescas que já tiverem encerrado seu desfile.

Art. 25. Será de responsabilidade das entidades qualquer tipo de sinistro que ocorrer com seus carros, alegorias e adereços no deslocamento até a passarela oficial, durante e após o desfile.

Art. 26. Fica sob responsabilidade das entidades a remoção de suas alegorias, avariadas ou não, antes, durante e após o seu respectivo desfile.

Art. 27. Em caso de chuva torrencial que impossibilite a realização do desfile, seu adiamento será de comum acordo entre a Comissão de Coordenação do Carnaval e a Associação das Entidades Carnavalescas de Pelotas e entidades carnavalescas até 5 h (cinco horas) antes do horário previsto para o início do desfile.

Parágrafo único. Após o adiamento, a Comissão de Coordenação do Carnaval, a ASSECAP (Associação das Entidades Carnavalescas de Pelotas) e as entidades Carnavalescas (cada uma com um representante), designarão nova data para o desfile**.**

Art. 28. A data do desfile das campeãs será definida pela Comissão de Coordenação do Carnaval e Secretaria Municipal de Cultura-SECULT, devendo estas comunicarem previamente às entidades carnavalescas vencedoras.

§ 1°. As entidades desfilarão no mesmo tempo previsto no regulamento de desfile de sua categoria, sendo obrigatório a presença de no mínimo 50% (cinquenta por cento) do conjunto constante no regulamento e, no mínimo, 01 (um) carro alegórico. Excetua-se a categoria blocos burlescos no que se refere ao número de participantes.

§ 2°. O desfile das campeãs do Carnaval será composto pelas entidades assim classificadas:

a) Blocos Burlescos;
b) Bandas Carnavalescas;
c) Escolas de Samba Mirins B e A;
d) Vice do Grupo Especial; e
e) Campeã.

§ 3°. O tempo previsto para o desfile das campeãs inclui o tempo da premiação, caso contrário a entidade perderá 5% da subvenção no ano subsequente.

§ 4°. O intervalo entre as entidades desfilantes deverá ser de 10 (dez) minutos.

CAPÍTULO VIII
Da Desclassificação e Licenciamento

Art. 29. Na hipótese de desclassificação de uma determinada entidade, a mesma, poderá retornar, no ano seguinte, em sua categoria, percebendo o equivalente a 50% (cinquenta por cento) da subvenção.

Parágrafo Único. Na hipótese de desclassificação por 2 (dois) anos consecutivos ou 3 (três) alternados, em um período de 5 (cinco) anos, a entidade perderá a vaga em

sua categoria, e, se retornar, desfilará no ano seguinte no Grupo de Acesso, se houver vaga.

Art. 30. A entidade classificada por pontos em último lugar, por 02 (dois) anos consecutivos ou 3 (três) alternados, em um período de 5 (cinco) anos, perderá a vaga no concurso da categoria, devendo, se retornar, desfilar no Grupo de Acesso, se houver vaga.

Art. 31. Caso a entidade requeira formalmente o licenciamento do Carnaval até a assinatura do contrato de desfile, havendo retorno no ano seguinte deverá desfilar no mesmo Grupo, porém perceberá no máximo 75% (setenta e cinco por cento) de subvenção.

Parágrafo Único. A entidade que se licenciar por 2 (dois) anos consecutivos ou 3 (três) alternados, em um período de 5 (cinco) anos, perderá a vaga na categoria, devendo desfilar no Grupo de Acesso, se houver vaga.

CAPÍTULO IX
Do Julgamento

Art. 32. A escolha dos jurados do concurso oficial, objeto deste regulamento, dar-se-á através de processo seletivo, baseado na apresentação de currículo e realização de entrevista, analisados e escolhidos pela Secretaria Municipal de Cultura-SECULT.

§ 1°. Os jurados serão capacitados pela Secretaria Municipal de Cultura-SECULT.

§ 2°. Os nomes dos jurados serão mantidos em sigilo até o dia da apuração das notas do concurso.

Art. 33. Os jurados estarão dispostos ao longo da passarela de desfile oficial, podendo ocupar, também, lugar em dois camarotes, separando jurados do mesmo quesito.

Art. 34. O número de jurados do concurso oficial variará conforme o número de quesitos avaliados em cada categoria.

§ 1°. Cada um dos jurados atribuirá notas de 05 (cinco) a 10 (dez) a cada um dos quesitos podendo fracioná-las em até 01 (uma) casa decimal.

§ 2°. Qualquer nota abaixo do mínimo previsto neste artigo será equiparada ao valor de 05 (cinco); o mesmo ocorrerá quando não for atribuída nota pelo jurado.

§ 3°. O jurado deverá, obrigatoriamente, registrar numericamente e por extenso o valor da nota atribuída e justificar o porquê da referida nota.

§ 4°. Ocorrendo rasura no mapa de avaliação, o jurado deverá esclarecer e justificar a ocorrência do fato. As dúvidas que daí surgirem serão resolvidas definitiva e

soberanamente pela Comissão de Apuração de notas, na qual cada escola terá um representante.

§ 5. Aquele jurado que deixar de atribuir nota a algum quesito ou atribuir valor inferior à nota mínima será responsabilizado pela Secretaria Municipal de Cultura-SECULT, sem prejuízo da instauração de processo administrativo.

Art. 35. Findo o desfile, as notas de cada um dos jurados serão depositadas em uma urna indevassável, lacrada pelo coordenador de jurados, perante o responsável da ASSECAP (Associação das Entidades Carnavalescas de Pelotas).

Art. 36. Na data aprazada para a apuração dos votos a urna será deslacrada na presença da Comissão de Apuração, de 1 (um) representante da Comissão de Coordenação do Carnaval e de 1 (um) representante previamente designado por cada uma das entidades, quando serão contados e somados os pontos referentes aos quesitos em cada uma das categorias concorrentes.

Art. 37. Em ocorrendo empate na pontuação recebida pelas entidades, serão utilizados os critérios previamente estabelecidos no Contrato de Desfile de cada uma das categorias.

Parágrafo único. Em persistindo o empate entre as entidades vencedoras, mesmo após a aplicação dos critérios de desempate, o prêmio em dinheiro será repartido entre as vencedoras e serão confeccionados troféus correspondentes à colocação obtida, entregues para cada entidade vencedora.

Art. 38. Após a apuração, serão declaradas as entidades vencedoras do concurso em cada uma das categorias participantes.

Art. 39. Serão premiadas, com troféu, as 03 (três) primeiras entidades que obtiverem maior soma total de pontos, a saber, Campeã, Vice-Campeã e Terceiro Lugar.

§ 1°. As entidades classificadas em 1º, 2° e 3º lugar de cada categoria receberão premiação em dinheiro, conforme acordo no momento da assinatura do contrato de desfile .

§ 2°. Os Grupos de Acesso e Entidades Participativas não receberão premiação em dinheiro.

CAPÍTULO X
Dos Recursos e Impugnações

Art. 40. As impugnações efetuadas em razão de infringências ao regulamento de desfile das categorias deverão ser apresentadas, por escrito, à Comissão de Coordenação do Carnaval, pelo presidente da entidade solicitante, e mediante protocolo, em até 24 (vinte e quatro) horas após o desfile oficial da categoria em questão.

§ 1°. A entidade impugnada terá 24 (vinte e quatro) horas para apresentar sua defesa, após o conhecimento da denúncia.

§ 2°. Os pedidos encaminhados serão analisados e decididos antes da abertura dos envelopes contendo as planilhas de julgamento.

§ 3°. Será de responsabilidade da Comissão de Coordenação do Carnaval e da Secretaria Municipal de Cultura-SECULT a devida notificação à entidade impugnada.

Art. 41. Eventuais recursos relativos à apuração serão decididos pela Comissão de Coordenação do Carnaval e Secretaria Municipal de Cultura-SECULT, que possuem competência para o julgamento de qualquer recurso contra o resultado oficial dos desfiles, na forma deste regulamento.

Parágrafo único. Serão indeferidos os recursos desacompanhados de provas ou os meramente protelatórios.

CAPÍTULO XI
Da Apuração

Art. 42. A Comissão de Apuração será composta por 04 (quatro) membros, escolhidos e nomeados pela Comissão de Coordenação do Carnaval e Secretaria Municipal de Cultura-SECULT sendo dois indicados pela referida Comissão e dois pela SECULT.

§ 1°. Durante a apuração, é facultado às entidades fazer-se representar pelo seu representante legal ou pelo seu suplente.

§ 2°. Será considerada falta grave, qualquer ato de agressão ou desrespeito do representante da entidade à Comissão de Apuração, sujeito à punição de perda de 10 (dez) pontos ou mesmo a desclassificação da referida entidade.

§ 3°. A ordem de apuração das notas principiará pelos Blocos Burlescos, Bandas Carnavalescas, Escolas de Samba Mirim B e A, e finalizará com as Escolas de Samba do Grupo Especial.

§ 4°. A apuração dar-se-á em dia e horário previamente divulgados pela Secretaria Municipal de Cultura-SECULT.

Art. 43. Compete à Comissão de Apuração a adoção dos seguintes procedimentos:

I - abrir e conferir malotes, urnas ou envelopes, contendo os cadernos de julgamento e planilhas de desfile;
II - verificar todas as planilhas de desfile e de julgamento;
III - analisar planilhas de desfile a fim de averiguar penalidades e/ou desclassificações;
IV - apurar as notas das planilhas de julgamento;

V - determinar a anotação de nota mínima – 05 (cinco) – quando o avaliador não tiver atribuído nota a algum quesito ou quando, ainda que o fazendo, venha atribuir valor inferior à nota mínima;
VI - totalizar as notas de apuração;
VII - aplicar os critérios de desempate estabelecidos no Contrato de Desfile de cada categoria;
VIII - lavrar e assinar as atas de apuração; e
IX - divulgar os resultados dos desfiles.

CAPÍTULO XII
Da Prestação de Contas

Art. 44. As entidades que desfilarem com subvenção terão o prazo de até 30 (trinta) dias, após o término do Carnaval, para efetuarem a competente prestação de contas, prazo este prorrogável por igual período por solicitação do proponente.

Art. 45. Para a prestação de contas será fornecido pela Secretaria Municipal de Cultura-SECULT, um formulário padrão onde deverão ser discriminadas as despesas efetuadas e anexados os respectivos comprovantes.

Art. 46. A prestação de contas deverá ser acompanhada de relatório da execução físico-financeira, contendo detalhamento dos gastos e valores aplicados, Formulário Padrão devidamente preenchido com a relação de pagamentos, com número da nota fiscal ou do Recibo de Pagamento de Autônomo, nome da firma emitente ou prestador de serviço Pessoa Física e o valor da despesa, em ordem cronológica, extrato bancário, quando for o caso, comprovando a correta execução das despesas e evidenciando o saldo e o resultado dos valores repassados a título de subvenção.

§ 1º - No caso de sobra de recursos, deverá ser apresentado comprovante do depósito do valor não utilizado para o Programa de Incentivo à Cultura - ProCultura, banco Banrisul, agência nº 0320, conta 04.125544.0-1.

§ 2°. Em caso de necessidade de ressarcimento de despesas, deverá ser emitido Recibo de Ressarcimento, contendo a discriminação e anexação das Notas Fiscais e Recibos ressarcidos.

§ 3°. Em caso de evidência de inconsistência na prestação de contas o responsável legal pela mesma sofrerá diligência e terá o prazo de 15 (quinze) dias para apresentação de defesa.

§ 4º. Os valores executados estarão sujeitos à devolução, em um prazo de trinta dias, acrescidos de juros e correção monetária, segundo índices oficiais de atualização de débitos fiscais, quando houver recusa total ou parcial das contas prestadas.

§ 5°. Só serão aceitos Recibos de Pagamento de Autônomo (RPAs), no caso de pagamento a Pessoas Físicas, devidamente preenchidos, constando o valor, nome e

endereço completos do prestador de serviço, discriminação dos serviços prestados e informação do Cadastro de Pessoas Físicas (CPF), acompanhado da cópia do Registro Geral (RG) do profissional contratado e do comprovante de pagamento das retenções legais; ou Nota Fiscal com Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas (CNPJ), no caso de Pessoa Jurídica, discriminado no corpo da nota o serviço prestado.

§ 6º. Todas as despesas realizadas e comprovadas na prestação de contas deverão observar pertinência dos custos a atividades inerentes ao carnaval.

§ 7º. A verba de subvenção só será depositada em conta corrente, pessoa jurídica.

Art. 47. O atraso na prestação de contas no prazo do art. 44 acarretará na perda dos direitos à percepção de subvenção, e a não entrega da prestação de contas, além da sanção prevista para o atraso, acarretará, ainda, na impossibilidade de participação no concurso posterior, sem prejuízo da responsabilização cível e criminal.

CAPÍTULO XIII
Das proibições

Art. 48. É expressamente vedado às entidades em seus respectivos desfiles:

I - depreciar qualquer pessoa, entidade ou agremiação cultural, artística, desportiva, recreativa, carnavalesca, política ou religiosa, bem como a prática de atos que importem desrespeito ao público ou mesmo aos participantes dos desfiles;
II - apresentar-se com animais vivos de qualquer espécie, inclusive para a tração de alegorias;
III - utilizar, distribuir ou apresentar-se com qualquer tipo de *merchandising* explícito em alegorias e adereços com exceção às costas e mangas das camisetas da entidade.

§ 1°. A entidade que infringir o inciso I, além da responsabilidade cível e criminal, no que couber, será punida pela Comissão de Organização do Carnaval – Comissão Geral com proibição da realização de seu desfile oficial no concurso em andamento, bem como será desclassificada do Carnaval seguinte.

§ 2°. A entidade que infringir os incisos II e III será eliminada do concurso oficial.

CAPÍTULO XIV
Das Disposições finais

Art. 49. Os escolhidos como destaque no Carnaval serão condecorados com o troféu "Rei Momo Agostinho Trindade" nos termos da Lei Municipal nº 4.787, de 08 de fevereiro de 2002.

Art. 50. Todas as entidades carnavalescas devem informar à Secretaria Municipal de Cultura-SECULT, através da ASSECAP, quanto à sua participação no Carnaval, até 48h antes da assinatura do Contrato de Desfile.

Art. 51. As entidades manterão seu cadastro atualizado junto à Secretaria Municipal de Cultura-SECULT, contendo os documentos arrolados no art. 5º e no art. 11, fornecendo informações suplementares solicitadas pela Secretaria a qualquer tempo.

Art. 52. O desfile de menores de idade ficará sob a responsabilidade da entidade carnavalesca e deverá ter, após as 24h, autorização do Juizado da Infância e da Juventude (Lei Federal nº 8.069/90).

Art. 53. O não recadastramento no prazo a que se refere o Artigo 11 implicará a desclassificação da entidade do Concurso do Carnaval, do ano seguinte.

Art. 54. Os casos omissos neste regulamento serão apreciados pela Comissão de Coordenação do Carnaval e Secretaria Municipal de Cultura-SECULT, a quem caberá a tomada de decisão.

Art. 55. Este regulamento só poderá ser modificado por proposição da Secretaria Municipal de Cultura-SECULT.

Art. 56. O presente regulamento entra em vigor a partir da data de sua publicação, ficando revogadas as disposições em contrário.

ANEXO I

CAPÍTULO I
Regulamento por Categorias

Art. 1º. O presente Regulamento visa complementar o Regulamento Geral do Carnaval de Pelotas estabelecendo obrigatoriedades e critérios de julgamento, destinados a cada uma das categorias concorrentes.

Art. 2º. O presente Regulamento possui natureza complementar, não podendo sobrepor-se ou contrariar o Regulamento Geral do Carnaval que lhe é norma hierarquicamente superior.

CAPÍTULO II
Das Escolas de Samba do Grupo Especial

Art. 3º. A categoria ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO ESPECIAL, para fins de concurso, no ano de 2013, será formada por, no mínimo 02 (duas) e no máximo 06 (seis) entidades.

Art. 4º. O concurso das Escolas de Samba do Grupo Especial em 2013, será realizado no dia 01 de março de 2013, sexta-feira, com início às 22h30min.

Art. 5º. A ordem do desfile, escolhida pela classificação do concurso em 2012, em reunião com os representantes das entidades, fica assim determinada:

1ª - 21h – E. S. Ramiro Barcelos (Participação)
2ª – 22h30min – E. S. Academia do Samba;
3ª - 0h – E. S. Unidos do Fragata;
4ª - 1h30min – E. S. Estação 1ª do Areal;
5ª – 3h – E. S. General Telles;
6ª - 4h30min – E. S. Imperatriz da Zona Norte.

Art. 6º. Cada entidade terá 75 (setenta e cinco) minutos para o seu desfile.

Art. 7º. Haverá um intervalo de 15 minutos entre uma e outra entidade desfilante.

Art. 8º. As entidades serão avaliadas nos seguintes quesitos:

I – Comissão de Frente;
II – Mestre-Sala e Porta-Bandeira;
III – Enredo;
IV – Samba Enredo;
V – Bateria;
VI – Fantasias e Destaques;
VII – Alegorias e Adereços;
VIII – Evolução; e
IX - Harmonia Musical.

§ 1°. A Comissão de Frente será formada com no mínimo 07 (sete) e no máximo 10 (dez) componentes visíveis.

§ 2°. A entidade deverá desfilar com, no mínimo, 01 (um) casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira.

§ 3°. A entidade deverá desfilar com, no mínimo, 03 (três) carros alegóricos com comprimento mínimo de 06 (seis) metros e largura mínima de 04 (quatro) metros.

§ 4°. A entidade deverá apresentar-se com, no mínimo, 400 (quatrocentos) componentes.

§ 5°. A entidade deverá protocolar junto à Secretaria Municipal de Cultura, em até 10 (dez) dias antes do início do Carnaval, até às 14h:

I - 03 (três) cópias do tema enredo;
II - 03 (três) cópias do samba enredo (CD e letra) com o nome dos seus compositores;
III - Os nomes do primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira;
IV – 03 cópias do croqui de armação.

§ 6°. A entidade deverá desfilar com, no mínimo, 20 (vinte) baianas.

§ 7°. A entidade deverá desfilar com, no mínimo, 100 (cem) ritmistas agrupados na bateria.

§ 8°. As punições referentes ao não cumprimento das obrigatoriedades descritas no art. 8º e seus parágrafos estarão explícitos no contrato de desfile.

CAPÍTULO III
Das Escolas de Samba Mirins

Art. 9º. A categoria ESCOLAS DE SAMBA MIRINS será formada por dois grupos (A e B), para fins de concurso, no ano de 2013.

Parágrafo Único – O grupo A será formada por, no mínimo 02 (duas) e no máximo 08 (oito) entidades. O grupo B será formado por, no mínimo 02 (duas) e no máximo 06 (seis) entidades.

Art. 10. As Escolas de Samba Mirins deverão desfilar com, no mínimo, 150 (cento e cinquenta) componentes com idade mínima de 04 (quatro) anos e máxima de 16 (dezesseis) anos.

Art. 11. Na bateria deverão desfilar, no mínimo, 25 (vinte e cinco) componentes com até 16 (dezesseis) anos.

Art. 12. O concurso das Escolas de Samba Mirins grupo B, em 2013, será realizado no dia 02 de março de 2013, sábado, com início às 19h.

Art. 13. A ordem do desfile, escolhida pela classificação do concurso em 2012, em reunião com os representantes das entidades, fica assim determinada: Sábado 02 de março de 2013

1ª - 19h – E. S. M. Pica – Pau;
2ª - 20h – E. S. M. Super Pateta;
3ª - 21h – E. S. M. Águia Branca.

Art. 14. O concurso das Escolas de Samba Mirins Grupo A, em 2013, será realizado no dia 24 de fevereiro de 2013, domingo.

Art. 15. A ordem do desfile, escolhida pela classificação do concurso em 2012, em reunião com os representantes das entidades, fica assim determinada:

1ª – 17h45min – E. S. M. Ramirinho ;
2ª – 18h45min – E. S. M Águia de Ouro ;
3ª – 19h45min – E. S. M. Mickey;
4ª – 20h45min – E. S. M. Brilho do Sol ;
5ª – 21h45min – E. S. M. Mocidade do Simões Lopes ;
6ª – 22h45min – E. S. M. Explosão do Futuro ;
7ª – 23h45min – E. S. M. Acadêmicos da Lagoa.

Art. 16. Cada entidade terá 50 (cinquenta) minutos para o seu desfile;

Art. 17. Haverá um intervalo de 10 (quinze) minutos entre uma e outra entidade desfilante.

Art. 18. As entidades serão avaliadas nos seguintes quesitos:

I – Comissão de Frente;
II – Mestre-Sala e Porta-Bandeira;
II I – Enredo;
IV – Samba Enredo;
V – Bateria;
VI – Fantasias e Destaques;
VII – Alegorias e Adereços; e
VIII – Evolução.

§ 1°. A Comissão de Frente será formada por, no mínimo 07 (sete) e no máximo 10 (dez) componentes visíveis.

§ 2°. Os nomes completos do Mestre-Sala e Porta-Bandeira assim como seus dados pessoais devem ser protocolados na Secretaria Municipal de Cultura-SECULT até 15 (quinze) dias antes do início do carnaval.

§ 3°. O tema enredo também deverá ser protocolado em 03 (três) cópias até 15 (quinze) dias antes do início do Carnaval.

§ 4°. A letra do samba enredo com os nomes dos seus compositores devem ser protocolados em 03 (três) cópias até 15 (quinze) dias antes do início do Carnaval.

§ 5°. A bateria deverá desfilar com, no mínimo, 50 (cinquenta) ritmistas agrupados.

§ 6°. A entidade deverá desfilar com, no mínimo, 10 (dez) baianas.

§ 7°. A entidade deverá desfilar com, no mínimo, 02 (dois) carros alegóricos medindo, no mínimo, 03 (três) metros de comprimento e 02 (dois) metros de largura.

Art. 19. As punições referentes ao não cumprimento das obrigatoriedades descritas no art. 18 e seus parágrafos, estarão explícitas no contrato de desfile.

CAPÍTULO IV
Dos Blocos Burlescos

Art. 20. A categoria BLOCOS BURLESCOS para fins de concurso, no ano de 2013, será formada por, no mínimo 03 (três) e no máximo 07 (sete) entidades.

Art. 21. O Concurso dos Blocos Burlescos em 2013, será realizado no dia 23 de fevereiro de 2013, sábado, com inicio às 21h05min.

Art. 22. A ordem do desfile, escolhida pela classificação do concurso em 2012, em reunião com os representantes das entidades, fica assim determinada:

1ª – 21h05min – Candinha da Cerquinha (Acesso)
2ª - 22h05min – B. B. Café no Bule
3ª - 23h25min – B. B. Gaviões do Pestano
4ª - 0h45min – B. B. Bafo da Onça
5ª - 2h05min – B. B. Bruxa da Várzea
6ª - 3h25 min – B. B. Tesoura da Tiradentes
7ª - 4h45 min – B. B. Mafa do Colono

Art. 23. Cada entidade terá 70 (setenta) minutos para o seu desfile.

Art. 24. Haverá um intervalo de 10 (dez) minutos entre uma e outra entidade desfilante.

Art. 25. As entidades serão avaliadas nos seguintes quesitos:

I – Bateria;

II – Conjunto Visual;
III – Animação;
IV – Humor;
V – Alegorias; e
VI – Adereços.

Art. 26. A bateria deverá ter no mínimo 60 (sessenta) ritmistas agrupados.

Art. 27. Cada entidade deverá apresentar, no mínimo, 05 (cinco) veículos motorizados.

Parágrafo Único. As punições referentes ao não cumprimento das obrigatoriedades descritas nos artigos 25, 26 e 27 estão explícitas no contrato de desfile.

CAPÍTULO V
Das Bandas Carnavalescas

Art. 28. Cada Banda Carnavalesca deverá desfilar com, no mínimo, 150 (cento e cinquenta) componentes, identificados pelo logo na camiseta visível, personalizada, do ano do desfile, trazendo na frente o nome, distintivo, símbolo, brasão ou algo que identifique a entidade, animada por uma bateria com, no mínimo, 60 (sessenta) ritmistas agrupados.

§ 1º. A entidade deverá desfilar com apenas um carro alegórico, além de, no mínimo, uma bandeira e um estandarte identificando a agremiação.

§ 2º. Só serão consideradas até 50 (cinquenta) crianças na contagem geral no número total de componentes.

§ 3º. As punições ao não cumprimento das obrigatoriedades presentes no caput deste artigo estão definidas no Contrato de Desfile.

Art. 29. A Categoria BANDAS CARNAVALESCAS para fins de concurso, no ano de 2013, será formada por, no mínimo 02 (duas) e no máximo 09 (nove) entidades.

Parágrafo Único. A Categoria BANDAS CARNAVALESCAS DO GRUPO DE ACESSO será formada por, no máximo 02 (duas) entidades.

Art. 30. O Concurso oficial das Bandas Carnavalescas em 2013 será realizado no dia 02 de março de 2013, sábado, com inicio às 22h.

Art. 31. A ordem do desfile, escolhida pela classificação do concurso em 2012, em reunião com os representantes das entidades, fica assim determinada:

1ª - 22h – B. C. Família;
2ª - 23h – B. C. Leocádia;
3ª - 0h – B. C. Entre a Cruz e a Espada;
4ª - 1h – B. C. Xavabanda;
5ª - 2h – B. C. Ki-Bandaço;

6ª – 3h – B. C. Meta;
7ª – 4h – B. C. Dona da Noite;
8ª – 5h – B. C. Girafa da Cerquinha (acesso);
9ª – 6h – B. C. Lobos da Cerca (acesso).

Art. 32. Cada entidade terá 50 (cinquenta) minutos para o seu desfile.

Art. 33. Haverá um intervalo de 15 (quinze) minutos entre uma e outra entidade desfilante.

Art. 34. As entidades serão avaliadas nos seguintes quesitos:

I – Bateria;
II – Harmonia;
III – Conjunto Visual;
IV – Animação;
V – Evolução;
VI – Alegorias e Adereços;

CAPÍTULO VI
Do Grupo de Acesso

Art. 35. A categoria GRUPO DE ACESSO será formada por entidades que aspiram vagas no concurso, nos Grupos Principais, e seu ingresso será por critério de inscrição mais antiga.

Art. 36. As entidades que aspiram vagas nos concursos oficiais deverão obedecer ao art. 5º do Regulamento Geral, assim como o contrato de desfile.

Art. 37. A realização de desfile durante o carnaval, na modalidade Grupo de Acesso, deverá ficar limitado a, no máximo 02 (duas) entidades por categoria.

Art. 38. A realização de desfile na modalidade Grupo de Acesso não cria o direito de a entidade receber subvenção.

Art. 39. Os dias e horários de desfile serão determinados pela Secretaria Municipal de Cultura.

Art. 40. O ingresso de novas entidades carnavalescas no concurso oficial do carnaval será admitido nas seguintes hipóteses:

I – entidades que tenham desfilado como Acesso por, no mínimo, 02 (dois) anos; e
II – existência de vaga na categoria pretendida.

Art. 41. Cada entidade do Grupo de Acesso terá 45 (quarenta e cinco) minutos para o seu desfile.

Art. 42. Haverá um intervalo de 10 (dez) minutos entre uma e outra entidade desfilante.

Art. 43. As entidades do Grupo de Acesso serão julgadas por uma comissão escolhida pela Secretaria Municipal de Cultura-SECULT que farão uma avaliação, e aprovarão ou não a continuidade da referida entidade nos desfiles do Carnaval.

Art. 44. As entidades do Grupo de Acesso serão avaliadas de acordo com as obrigatoriedades de cada categoria pretendida.

Art. 45. As entidades do Grupo de Acesso que já estejam na programação oficial do carnaval, poderão participar das reuniões da Categoria e Assembleia Geral, desde que estejam com o cadastro atualizado junto à Secretaria Municipal de Cultura-SECULT.

CAPÍTULO VII
Das Disposições finais

Art. 46. Os casos omissos neste regulamento serão apreciados pela Secretaria Municipal de Cultura-SECULT a quem caberá a tomada de decisão.

Art. 47. Este regulamento só poderá ser modificado por proposição da Secretaria Municipal de Cultura-SECULT.

Art. 48. Este regulamento entra em vigor na data de sua publicação, ficam revogadas as disposições em contrário.

ANEXO III

PREFEITURA MUNICIPAL DE PELOTAS
SECRETARIA DE CULTURA

CARNAVAL 2013

MANUAL DO JULGADOR

SUMÁRIO

I	**INTRODUÇÃO**		Pg 03
II	**CRITÉRIOS DE JULGAMENTO**		Pg 04
III	**DEMONSTRATIVO GERAL DOS QUESITOS**		Pg 06
IV	**QUESITOS**		
	1	ADEREÇOS	Pg 07
	2	ALEGORIAS	Pg 09
	3	ALEGORIAS E ADEREÇOS	Pg 12
	4	ANIMAÇÃO	Pg 15
	5	BATERIA	Pg 17
	6	COMISSÃO DE FRENTE	Pg 20
	7	CONJUNTO VISUAL	Pg 23
	8	ENREDO	Pg 25
	9	EVOLUÇÃO	Pg 28
	10	FANTASIAS E DESTAQUE	Pg 31
	11	HARMONIA MUSICAL	Pg 34
	12	HUMOR	Pg 36
	13	MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA	Pg 38
	14	SAMBA ENREDO	Pg 42
V	**CONSIDERAÇÕES FINAIS**		Pg 45

I- INTRODUÇÃO

A Prefeitura Municipal de Pelotas, através da Secretaria Municipal de Cultura, constitui o presente Manual do Julgador, evidenciando os critérios de julgamento para cada quesito, buscando evitar interpretações individuais e/ou subjetivas do julgador.

Acerca do presente manual, salienta-se as seguintes instruções:

- Julgamento deve ser realizado com absoluta isenção, transparência e responsabilidade.
- O julgador deve manter total isonomia no julgamento, não sendo a ele permitido conversar com quaisquer pessoas na Passarela e demais dependências do Carnaval, bem como o uso de quaisquer equipamentos eletro-eletrônicos, celulares e câmeras de foto e vídeo, desta forma fica entendido que estão **vedadas** as intercomunicações entre os julgadores.
- O julgador deve manter completa discrição durante o desfile, afastando-se de qualquer forma de manifestação que permita interpretações dúbias.
- A função do julgador distancia-se do espetáculo geral para direcionar-se àquele quesito que está sob sua observação e análise crítica.
- O julgamento do desfile deverá ser baseado nos critérios pré-estabelecidos, devendo o julgador justificar sucintamente a nota atribuída, inclusive a nota dez.
- Após o fechamento do envelope com as notas, deverá ser mantido o mais absoluto sigilo sobre as impressões dos jurados, evitando entrevistas e comentários à imprensa e outros a respeito do assunto enquanto não for divulgado o resultado.

II- CRITÉRIOS DE JULGAMENTO

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

- O desfile das entidades carnavalescas é um evento promovido pela Secretaria Municipal de Cultura, com o apoio da Assecap – Associação de Entidades Carnavalescas de Pelotas. Portanto, cabe à referida Secretaria o processo de seleção anual do corpo de jurados, que pode passar pela análise da Assecap.
- Ao julgador cabe a responsabilidade de apreciar somente um dos quesitos que constitui a base de cada categoria, não devendo ele vincular outros quesitos e fatores ao quesito de seu julgamento.
- As notas a serem concedidas pelos jurados vão de 5 (cinco) a 10 (dez), sendo permitidas notas fracionadas.
- O julgamento deverá ser menos subjetivo e mais embasado na técnica e em critérios fixados neste manual.
- O julgamento **NÃO É COMPARATIVO**, ou seja, ao jurado é **vetado qualquer comunicação com outro jurado, bem como com quaisquer pessoas nas dependências da passarela do samba**.

CONCESSÃO E JUSTIFICATIVAS DAS NOTAS ATRIBUÍDAS A UMA ENTIDADE

- A nota (número) é o resultado final de uma avaliação de um julgador em determinado quesito. É a transcrição numérica do desempenho real de uma entidade e deve ser atribuída em numeral e por extenso.
- Cada nota deverá ser devidamente justificada.

O USO DAS JUSTIFICATIVAS

- O julgador tem que ter cuidado especial com a ortografia. Recomenda-se o uso de letra de forma e plenamente legível.
- A função do julgador não é gostar ou não da exibição de um quesito, mas sim analisar de forma técnica o mesmo. Portanto, evitar utilizar palavras como **gostar, bom, ótimo, maravilhoso, quase perfeito** e outras expressões de julgamento subjetivo.
- A justificativa deve ser única, objetiva e direta, exclusivamente de análise técnica, mantendo um distanciamento crítico, isento de emoções e paixões.
- A justificativa pela perda de pontos deve ser clara, objetiva e direta.

ORIENTAÇÕES SOBRE O JULGAMENTO, PREENCHIMENTO E ENTREGA DAS CÉDULAS DAS NOTAS.

- Cada julgador receberá cédulas rascunho para anotações acerca do julgamento de cada quesito/entidade.
- As cédulas rascunho serão entregues à Comissão Organizadora do Carnaval após o preenchimento das cédulas oficiais e serão descartadas no ato da entrega, não sendo consideradas na análise das cédulas oficiais.
- As cédulas oficiais serão entregues ao final do desfile de cada Categoria e deverão ser preenchidas com nota (numeral e extensa), justificativa, nome e assinatura do jurado.
- A entrega das cédulas oficiais deve ser feita ao final do desfile de cada categoria ao membro da Comissão Organizadora do Carnaval. A seguir, as mesmas serão envelopadas e lacradas para divulgação da apuração.
- As cédulas oficiais serão envelopadas por Entidade, contendo assim, no mesmo envelope, todos os julgamentos dos quesitos relativos àquela categoria/entidade.
- As cédulas oficiais serão colocadas em um malote específico, que será encaminhado para um local previamente estabelecido e encaminhado à apuração.

III- DEMONSTRATIVO GERAL DOS QUESITOS

Quesitos	Bandas Carnavalescas	Blocos Burlescos *	Grupo Especial	Escolas de Samba Mirins
1. ADEREÇOS		X		
2. ALEGORIAS		X		
3. ALEGORIAS E ADEREÇOS	X		X	X
4. ANIMAÇÃO	X	X		
5. BATERIA	X	X	X	X
6. COMISSÃO DE FRENTE			X	X
7. CONJUNTO VISUAL	X	X		
8. ENREDO			X	X
9. EVOLUÇÃO			X	X
10. FANTASIAS E DESTAQUE			X	X
11. HARMONIA MUSICAL	X		X	
12. HUMOR		X		
13. MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA			X	X
14. SAMBA ENREDO			X	X
TOTAL DE QUESITOS	05	06	09	08

* No ano de 2013 os Blocos Burlescos desfilaram fora de concurso (apenas participação).

IV. QUESITOS

1. QUESITO ADEREÇOS

ADEREÇOS são complementos que fazem parte da fantasia, são carregados pelos componentes nas mãos, ilustrando o enredo do tema e que não estejam sobre rodas.

São, juntamente às alegorias, a representação plástica/visual e ilustrativa do enredo e devem, necessariamente, possuir um significado, traduzindo para o público o conteúdo do enredo, valorizados e respeitados os estilos de interpretação e expressão dos responsáveis por sua criação.

Entende-se por adereços **qualquer elemento, peça ou complemento que compõem as fantasias, os destaques e auxiliam na descrição e interpretação do enredo. São elementos carregados pelos componentes e formam a integridade entre o visual e o enredo contado.**

O JULGADOR DEVERÁ CONSIDERAR

1. Julgamento dos adereços apresentados em desfile;

2. A concepção e a adequação dos adereços ao enredo, sua função de transmitir o conteúdo do enredo, sua capacidade de serem criativos, mas devendo, necessariamente, possuir significado dentro do enredo;

3. A impressão causada pelas formas e pelo entrosamento, utilização, exploração e distribuição de materiais e cores;

4. A concepção, acabamento e adequação dos adereços ao enredo;

5. A criação plástica baseada no enredo.

O JULGADOR NÃO LEVARÁ EM CONSIDERAÇÃO

1. Julgador não deve se preocupar com o material utilizado nos adereços, mas sim com a criatividade do artista;

2. O retorno e/ou retrocesso dos adereços na pista, durante o desfile das respectivas escolas;

3. O julgador não deverá analisar os adereços eventualmente utilizados pela comissão de frente;

4. O julgador não deverá analisar questões inerentes a quaisquer outros quesitos.

JUSTIFICATIVAS PARA O JULGAMENTO

1. Os adereços não se enquadravam no enredo;

2. Faltou criatividade na confecção dos adereços;

3. O efeito visual causado pelo correto ou incorreto emprego de materiais;

4. Adereços não combinavam com a concepção visual da alegoria.

PONTOS DE BALIZAMENTO PARA JULGAMENTO DO QUESITO ADEREÇOS

Concepção: É a genialidade e originalidade com que foram concebidos os adereços, inclusive o aproveitamento de materiais alternativos;

Propriedade: A impressão e efeitos causados pelas formas, composição, utilização e distribuição de materiais e cores;

Acabamento: É o esmero, cuidado e atenção com que foi confeccionado e decorado o adereço;

Adequação: É a propriedade dos adereços em transmitir com clareza a sua proposta dentro do enredo.

2. QUESITO ALEGORIAS

A alegoria na escola de samba é a representação plástica e ilustrativa do enredo.

Entende-se por alegoria **qualquer elemento cenográfico que esteja sobre rodas, inclusive os componentes humanos, destaques e composições que deverão estar em cima da alegoria e caracterizados dentro do enredo.**

O jurado deverá avaliar também os pormenores e a adequação da fantasia dos destaques e das composições, bem como de todos aqueles que estiverem em cima de um carro alegórico.

As alegorias podem ser representadas de várias formas:

Carro alegórico: É a ilustração do enredo proposto, com destaques complementando a plasticidade do conjunto.

Abre Alas: Deve conter **o nome ou o símbolo da entidade**, devendo ser julgado como alegoria propriamente dita se fizer parte do enredo.

Tripés: Geralmente eles ajudam a complementar as alegorias, também levando painéis ilustrativos ou destaques do enredo.

O JULGADOR DEVERÁ CONSIDERAR

1. Julgamento da composição das alegorias apresentados em desfile;

2. A concepção e a adequação das alegorias ao enredo, as quais, com suas formas, devem cumprir a função de transmitir o conteúdo desse enredo. Ou seja, a capacidade de serem criativas, mas devendo, necessariamente, possuir significado dentro do enredo;

3. A impressão causada pelas formas e pelo entrosamento, utilização, exploração e distribuição de materiais e cores;

4. Os acabamentos e cuidados na confecção e decoração, no que se refere ao resultado visual, inclusive das partes traseiras;

5. Analisar os "destaques" e "figuras de composição" com suas respectivas fantasias como partes complementares das alegorias, pois representam figuras que complementam a composição do carro;

6. A concepção, acabamento e adequação das alegorias ao enredo;

7. O julgador deverá observar objetos estranhos ao significado das alegorias ao enredo;

8. A criação plástica baseada no enredo.

O JULGADOR NÃO LEVARÁ EM CONSIDERAÇÃO

1. Julgador não deve se preocupar com o material utilizado nas alegorias, mas sim com a criatividade do artista;

2. O retorno e/ou retrocesso de alegorias na pista, durante o desfile das respectivas escolas;

3. A eventual passagem de geradores integrando as alegorias, desde que estejam embutidos ou pelo menos decorados;

4. O julgador não deverá analisar as alegorias eventualmente utilizadas pela comissão de frente;

5. O julgador não deverá analisar questões inerentes a quaisquer outros quesitos.

JUSTIFICATIVAS PARA O JULGAMENTO

1. As alegorias não se enquadravam no enredo;

2. Faltou criatividade na confecção das alegorias e/ou carros alegóricos;

3. O efeito visual causado pelo correto ou incorreto emprego de materiais;

4. Os carros alegóricos, destaques ou composições estavam com acabamento inadequado, com excessiva exposição de ferros, madeira etc.

PONTOS DE BALIZAMENTO PARA JULGAMENTO DO QUESITO ALEGORIAS

Concepção: É a genialidade e originalidade com que foram concebidos as alegorias; a maneira diferente de criar ou estilizar elementos alegóricos, inclusive o aproveitamento de materiais alternativos;

Propriedade: A impressão e efeitos causados pelas formas, composição, utilização e distribuição de materiais e cores;

Acabamento: É o esmero, cuidado e atenção com que foi confeccionado e decorado o elemento alegórico;

Adequação: É a propriedade das alegorias em transmitir com clareza a sua proposta dentro do enredo.

3. QUESITO ALEGORIAS E ADEREÇOS

As alegorias e adereços na escola de samba são a representação plástica/visual e ilustrativa do enredo.

As formas das alegorias e adereços devem necessariamente possuir um significado, traduzindo para o público o conteúdo do enredo, valorizados e respeitados os estilos de interpretação e expressão dos responsáveis por sua criação.

Entende-se por alegoria **qualquer elemento cenográfico que esteja sobre rodas, inclusive os componentes humanos, destaques e composições que deverão estar em cima da alegoria e caracterizadas dentro do enredo.** O jurado deverá avaliar também os pormenores e a adequação da fantasia dos destaques e das composições, bem como de todos aqueles que estiverem em cima de um carro alegórico.

Entende-se por adereços **qualquer elemento, peça ou complemento que compõem as fantasias, os destaques e auxiliam na descrição e interpretação do enredo. São elementos carregados pelos componentes e formam a integridade entre o visual e o enredo contado.**

O JULGADOR DEVERÁ CONSIDERAR

1. Julgamento da composição de alegorias e adereços apresentados em desfile;

2. A concepção e a adequação das alegorias e adereços ao enredo, as quais, com suas formas, devem cumprir a função de transmitir o conteúdo desse enredo. Ou seja, a capacidade de serem criativas, mas devendo, necessariamente, possuir significado dentro do enredo;

3. A impressão causada pelas formas e pelo entrosamento, utilização, exploração e distribuição de materiais e cores;

4. Os acabamentos e cuidados na confecção e decoração, no que se refere ao resultado visual, inclusive das partes traseiras;

5. Analisar os "destaques" e "figuras de composição" com suas respectivas fantasias como partes complementares das alegorias, pois representam figuras que complementam a composição do carro;

6. A concepção, acabamento e adequação das alegorias ao enredo;

7. O julgador deverá observar objetos estranhos ao significado das alegorias ao enredo;

8. A criação plástica baseada no enredo.

O JULGADOR NÃO LEVARÁ EM CONSIDERAÇÃO

1. O julgador não deve se preocupar com o material utilizado nas alegorias, mas sim com a criatividade do artista;

2. O retorno e/ou retrocesso de alegorias e/ou adereços na pista, durante o desfile das respectivas escolas;

3. A eventual passagem de geradores integrando as alegorias desde que estejam embutidos ou pelo menos decorados;

4. O julgador não deverá analisar as alegorias eventualmente utilizadas pela comissão de frente;

5. Questões inerentes a quaisquer outros quesitos.

JUSTIFICATIVAS PARA O JULGAMENTO

1. A alegoria e/ou destaques, composições (mesmo que sejam bem realizados) não se enquadravam no enredo;

2. Faltou criatividade na confecção das alegorias e/ou carros alegóricos;

3. O efeito visual causado pelo correto ou incorreto emprego de materiais;

4. Os carros alegóricos, destaques ou composições estavam mal acabados, com excessiva exposição de ferros, madeira etc;

5. Adereços não combinavam com a concepção visual da alegoria;

PONTOS DE BALIZAMENTO PARA JULGAMENTO DO QUESITO ALEGORIAS E ADEREÇOS

Concepção: É a genialidade e originalidade com que foram concebidos as alegorias e os adereços; a maneira diferente de criar ou estilizar elementos alegóricos, inclusive o aproveitamento de materiais alternativos;

Propriedade: A impressão e efeitos causados pelas formas, composição, utilização e distribuição de materiais e cores;

Acabamento: É o esmero, cuidado e atenção com que foi confeccionado e decorado o elemento alegórico;

Adequação: É a propriedade das alegorias em transmitir com clareza a sua proposta dentro do enredo.

4. QUESITO ANIMAÇÃO

É a capacidade de proporcionar alegria ao público e empolgar seus componentes a partir de um tema escolhido e de sua performance na passarela. Aqui reside o ponto alto do conjunto, e devem ser observados, em sua avaliação, o vigor, a empolgação, a vibração e a criatividade do coletivo, que em movimentos progressivos e contínuos produzem a beleza do conjunto do desfile, garantindo a sua unidade.

Vigor: Continuidade e manutenção dos movimentos dos desfilantes;

Empolgação: Alegria espontânea dos sambistas;

Vibração: É o entusiasmo durante o desfile;

Criatividade: É a inventividade e originalidade do desfile.

O JULGADOR DEVE CONSIDERAR

1. Se o grupo proporcionou movimento, entusiasmo e vivacidade;
2. Se o grupo comunicou-se expressivamente com o público, passando uma mensagem de alegria.

O JULGADOR NÃO LEVARÁ EM CONSIDERAÇÃO

1. O sincronismo de seus componentes;
2. O julgador não deve considerar questões inerentes a quaisquer outros quesitos.

JUSTIFICATIVAS PARA O JULGAMENTO

1. O grupo não transmitiu dinamismo;

2. Os componentes não conseguiram empolgar o público da passarela;

3. Faltou espontaneidade dos componentes ao desfilarem.

PONTOS DE BALIZAMENTO PARA JULGAMENTO DO QUESITO ALEGORIAS E ADEREÇOS

Entusiasmo: é a capacidade de transmitir alegria;

Comunicação: é a facilidade de passar uma mensagem com empolgação ao público.

5. QUESITO BATERIA

A bateria é o coração de uma agremiação.

É a bateria que sustenta com vigor a cadência indispensável para o desenvolvimento do desfile da mesma e tem como propriedade servir ao canto e à dança dos componentes em desfile.

Há que se levar em consideração o entrosamento dos naipes, cada qual com sua afinação, **fazendo com que sejam ouvidos perfeitamente todos eles**, respeitando-se a tendência e a predominância que caracteriza a bateria das entidades.

Alguns instrumentos são considerados básicos e indispensáveis na formação de uma bateria. São eles: SURDOS (naipe grave), REPINIQUE (naipe agudo), CAIXA (naipe agudo), TAMBORIM (naipe agudíssimo) e CHOCALHOS (naipe agudíssimo). É através deles que se tem a referência para a análise rítmica de bateria, devendo-se observar o equilíbrio dos mesmos.

O andamento deve ser analisado através da pulsação dos surdos e seus complementos (citados acima). No que diz respeito ao ritmo, o funcionamento da bateria assemelha-se a uma orquestra; assim sendo, ela deve manter a pulsação do ritmo e o sincronismo de sons emitidos pelos diversos instrumentos, cuja distribuição dentro do conjunto é critério de cada Diretor de Bateria.

O chamado "atravessar o samba" ocorre quando, por qualquer falha, a bateria provoca um desentrosamento entre ritmo e canto. A criatividade de cada bateria não

se discute, uma vez que ela é uma concentração popular eclética na sua formação, com a participação das mais diferentes classes sociais e culturais do nosso país. Sendo assim cada entidade tem direito de fazer o que entender nos seus desenhos rítmicos, ou seja, uma bateria pode conduzir todo o seu desfile sem que faça qualquer tipo de evolução rítmica no decorrer da apresentação. As entidades também têm a liberdade de fazer qualquer tipo de breque convencional ou silencioso, desde que nenhum deles cause descompasso no desfile.

O julgador deverá analisar o efeito sonoro e a precisão da retomada após os breques, podendo marcar a pulsação e o andamento (acompanhamento da primeira marcação e da segunda marcação) com o movimento das mãos, ou dos pés (marcação ou surdo) e avaliar o desempenho de seus complementos no intervalo das marcações.

O JULGADOR DEVERÁ CONSIDERAR

1. A manutenção regular e a sustentação da cadência da Bateria em Consonância com o Samba;
2. A criatividade e a versatilidade da Bateria;
3. A conjugação dos sons emitidos pelos vários instrumentos.
4. O julgador deverá estar atento na sua observação no momento em que a bateria começa a tocar até o final do desfile.

O JULGADOR NÃO LEVARÁ EM CONSIDERAÇÃO

1. A fantasia dos ritmistas;
2. A quantidade de componentes, no que se refere ao limite mínimo destes;
3. Eventual pane no sistema de som da passarela;

JUSTIFICATIVAS PARA O JULGAMENTO

1. A bateria não manteve o ritmo no decorrer do desfile;
2. Não havia uniformidade no desempenho dos diversos instrumentos;
3. Durante o desfile a bateria "atravessou";
4. A bateria parou de tocar imotivadamente;
5. Havia componentes sem instrumentos.

PONTOS DE BALIZAMENTO PARA JULGAMENTO DO QUESITO BATERIA

Sustentação: É o andamento rítmico, que não deve diminuir nem acelerar durante o desfile;

Entrosamento: É a perfeita combinação dos sons emitidos pelos vários instrumentos de bateria; é o casamento da parte harmônica e melódica do samba cantado pela entidade.

Descompasso: "Atravessar" o samba. Ocorre quando a bateria provoca o desentrosamento entre o ritmo com o canto, ou mesmo o descompasso dos instrumentos entre si.

Retomada: É quando no caso da bateria executar uma convenção ou breque, voltar com precisão no mesmo andamento em que parou.

Equalização: É a propriedade que define o equilíbrio no volume dos naipes dentro de uma bateria.

Cadência: É a repetição de sons que sucedem de maneira regular.

6. QUESITO COMISSÃO DE FRENTE

A comissão de frente tem como função principal **a obrigatoriedade de apresentar a escola e de saudar o público ao longo do seu desfile, durante o transcorrer de sua apresentação.**

Ela é um conjunto de pessoas que apresentam a escola de samba e seus componentes podem se apresentar vestidos a rigor ou fantasiados.

Sua performance deve ser feita de forma gentil, graciosa, comunicativa e carnavalesca.

A postura e o perfeito sincronismo da coreografia devem ser também elementos essenciais de uma boa comissão de frente, que deve estar representando a ideia do enredo.

Atualmente, a Comissão de Frente pode ser composta de elementos masculinos e femininos ou ainda por componentes da velha guarda, podendo desfilar andando, evoluindo ou até sambando, desde que mantenha a uniformidade e a comunicação com o público.

A Comissão de Frente é sempre o primeiro contingente a entrar na passarela; é ela quem conduz o andamento do desfile da escola e na sua retaguarda somente a porta estandarte ou o carro abre alas, podendo estar a sua frente somente a pessoa responsável pela coreografia ou o presidente/diretor da entidade.

O JULGADOR DEVERÁ CONSIDERAR

1. Cumprimento de sua função principal de saudar o público e apresentar a agremiação, tudo isso de forma gentil, graciosa, comunicativa e/ou carnavalesca;

2. A liberdade de evoluírem de maneira que desejarem, sejam elas tradicionais ou coreografadas, desde que adequadas ao enredo;

3. A coordenação, a sintonia e a criatividade de sua exibição;

4. O entrosamento entre os seus membros, em especial aqueles que representam o mesmo significado dentro da coreografia;

5. O acabamento das fantasias e a sua adequação ao enredo;

6. A indumentária da comissão de frente que poderá ser tradicional (fraques, casacas, summers, ternos, smokings etc, estilizados ou não) ou realizada de forma relacionada ao enredo, levando-se em conta, neste caso, sua adequação para o tipo de apresentação proposta e efeito, ou seja, a impressão causada pela fantasia;

7. Deverá ser considerado pelos jurados o uso de adereços, tripés ou quadripés usados pelos componentes da comissão de frente;

8. Se a coreografia se manteve uniforme e sincronizada.

O JULGADOR NÃO LEVARÁ EM CONSIDERAÇÃO

1. Questões inerentes a quaisquer outros quesitos.

JUSTIFICATIVAS PARA O JULGAMENTO

1. Os trajes não estavam completos, no todo ou em parte dos componentes;

2. Houve falta ou deficiência nos movimentos dos componentes;

3. A comissão de frente não saudou o público;

4. A comissão de frente não apresentou perfeita coordenação;

5. Faltou sintonia de movimentos entre os integrantes da comissão;

6. A coreografia não estava com perfeito sincronismo;

7. A comissão de frente não manteve uniformidade;

8. Houve ocorrência de queda durante apresentação;

9. Houve perdas de parte da fantasia ou adereços.

PONTOS DE BALIZAMENTO PARA JULGAMENTO DO QUESITO COMISSÃO DE FRENTE

Postura: É função da comissão de frente saudar e cumprimentar o público;

Coreografia: É o movimento dos componentes dentro da coreografia proposta;

Integração: É a qualidade da comissão de frente em estar integrada ao conjunto representando inclusive o espetáculo que a segue.

Comunicação: É o vigor dos componentes no contato com o público.

7. QUESITO CONJUNTO VISUAL

Conjunto, em desfile de Escola de Samba, **é o "todo" do desfile**, ou seja, a forma geral e integrada como a Escola se apresenta.

Conjunto Visual é a perfeita integração entre os elementos compositivos da entidade a desfilar. Nele, ressaltam-se pontos como criatividade, ousadia e harmonia de cores e material. São recursos que devem contribuir para o melhor esclarecimento e leitura da entidade, assim como as alegorias de mão e os carros alegóricos devem estar integrados.

As formas das alegorias e adereços devem necessariamente possuir um significado, traduzindo para o público conteúdo de crítica. Portanto, o quesito Conjunto Visual analisará a entidade do início ao fim, como **um somatório entre todas as expressões plásticas e visuais da escola**.

O JULGADOR DEVERÁ CONSIDERAR

1. A uniformidade com que a Escola se apresenta em todas as suas formas de expressão (musical, dramática, visual etc);

2. O equilíbrio artístico do conjunto.

O JULGADOR NÃO LEVARÁ EM CONSIDERAÇÃO

1. Julgador não deve se preocupar com o material utilizado, mas sim com a criatividade do artista;

2. Questões inerentes a quaisquer outros quesitos.

JUSTIFICATIVAS PARA O JULGAMENTO

1. Faltou criatividade na decoração dos carros;

2. Apesar do número de componentes o desfile não foi compacto;

3. A crítica proposta não foi bem explorada;

4. Faltou harmonia.

PONTOS DE BALIZAMENTO PARA JULGAMENTO DO QUESITO CONJUNTO VISUAL

Sincronismo: é o perfeito "casamento" entre todos os elementos compositivos da crítica proposta;

Acabamento: É o cuidado e o capricho na convenção das alegorias;

Plasticidade: É a forma criativa de dar vida à crítica escolhida;

Originalidade: É a maneira própria de utilizar, recriar e/ou estilizar formas nas alegorias e adereços;

Efeito: Adequação e impressão causadas pelas formas e materiais utilizados.

8. QUESITO ENREDO

Enredo, em desfile de Escola de Samba, **é a criação e a apresentação artística de um tema ou conceito**. É o desenvolvimento de uma peça, escrito literário ou conceito proposto, ou seja, o conteúdo do que será contado pela escola, servindo de base principal para o desenvolvimento dos demais quesitos.

O enredo é a criação artística de um tema ou conceito, é o tema central do Carnaval, o assunto que a escola de samba procura trabalhar diante do seu desfile.

Ele é o próprio roteiro do desfile, a disposição das alas, o posicionamento de carros alegóricos e destaques na história contada. O enredo proposto tem que ser claramente demonstrado na apresentação da escola, das alas, assim como as alegorias deverão estar adequadamente fantasiadas dentro do enredo.

O jurado não deve se preocupar em julgar a peça literária, mas sim se ela está sendo apresentada na montagem da escola (sequência de alas, posição dos carros alegóricos, fantasias etc..). Portanto, **não se julga o enredo em si, isto é, o tema escolhido: julga-se a materialização do enredo**. Não existem enredos bons ou ruins, existem apenas enredos bem ou mal explorados.

O JULGADOR DEVERÁ CONSIDERAR

1. A riqueza dos elementos e de argumentos para a defesa das idéias apresentadas pela escola;

2. O roteiro, ou seja, o desenvolvimento sequencial das diversas partes (Alas, Alegorias, Grupos etc) que irão possibilitar o entendimento do tema ou conceito proposto no argumento;

3. A capacidade de compreensão do enredo a partir da associação entre tema ou conceito propostos e o que está sendo apresentado na avenida (fantasias,

alegorias e outros elementos plásticos devem estar em consonância com o tema apresentado);

4. A sua criatividade. Não se deve confundir com ineditismo, pois não existem enredos "batidos", esgotados ou que "cansaram". Inúmeras releituras podem ser feitas sobre o mesmo tema, o que importa é a originalidade com que o tema é desenvolvido;

5. O aproveitamento do enredo deve ser analisado levando-se em conta até que ponto ele está implícito ou explícito nas fantasias, alegorias, bem como se a ordem dos desfiles proporcionou a clareza para entendimento do enredo;

6. É importante lembrar que não se está julgando alegoria, a fantasia em si, mas a adequação ao enredo;

7. A troca de ordem e/ou a presença, em desfile, de Alegorias ou Alas que estejam em desacordo com o roteiro fornecido pela Escola;

8. A falta de Alegorias ou Alas que estejam previstas no Roteiro fornecido pela Escola.

O JULGADOR NÃO LEVARÁ EM CONSIDERAÇÃO

1. A brasilidade do enredo, ou seja, se a Escola, porventura, não apresentar enredo baseado em tema exclusivamente nacional;

2. A inclusão de qualquer tipo de *merchandising* (explícito ou implícito) em Enredos;

3. Questões inerentes a quaisquer outros quesitos.

JUSTIFICATIVAS PARA O JULGAMENTO

1. Não foi entregue o enredo e o roteiro do desfile e desta forma não foi possível julgar;

2. O enredo é confuso, de difícil entendimento;

3. Faltaram dados importantes do enredo no desenvolvimento do desfile;

4. Faltaram alas fundamentais para completar a ilustração do enredo;

5. As alas não foram claramente caracterizadas, de acordo com a proposta do enredo;

6. A sequência das alas e a posição dos carros não obedecem a montagem do enredo;

7. Faltou citar personagens mencionados no enredo;

8. A falta de carros alegóricos (ou mais) essencial à perfeita compreensão do enredo.

PONTOS DE BALIZAMENTO PARA JULGAMENTO DO QUESITO ENREDO

Aproveitamento: Deve-se procurar observar se a ideia central do enredo e se os aspectos de maior relevância de sua descrição foram aproveitados explorando todo o potencial da proposta.

Argumentação: Deve-se procurar observar se a montagem descritiva do enredo permite a organização e distribuição das alas e alegorias e se o conjunto final permitiu o entendimento do enredo como um todo.

Adequação: Deve-se avaliar se o enredo, por si só, está claramente relacionado com a concepção das fantasias, alegorias e com a letra do samba, se é possível perceber nessas concepções os elementos sugeridos pelo enredo.

Originalidade: Deve-se analisar se o enredo foi explorado com criatividade e originalidade.

Roteiro: É o detalhamento, a ordem do desfile. É também o encadeamento das partes que compõem o enredo. Deve se verificar se a ordem das alas está de acordo com a sequência do enredo, permitindo uma compreensão adequada do mesmo.

9. QUESITO EVOLUÇÃO

Evolução, em desfile de Escola de Samba, **é a progressão da dança de acordo com o ritmo do Samba que está sendo executado e com a cadência da Bateria**. É o movimento rítmico e contínuo dos sambistas, feitos dentro do perímetro da ala. É o ato de todo conjunto movimentando-se ao ritmo do samba.

Assim, em termos de evolução, deve-se observar, no deslocamento da escola, os movimentos, o jogo de ir e vir, a espontaneidade e a leveza da expressão corporal num envolvimento total do corpo, dos braços, pernas e quadris entregue a cadência do samba.

Por ser considerada livre a movimentação dos componentes dentro de suas respectivas alas, só se pode considerar "buraco" quando esse deslocamento causar um espaçamento constante, dividir e quebrar o conceito de grupo. As coreografias devem ser executadas tem que causar a impressão de agilidade e vibração, não apenas como forma para cobrir espaços.

O desfile de uma escola de samba não é um desfile militar, por isso não se admite que os componentes das escolas de samba, durante o desfile, marchem ou ajam como uma formação militar. A verdadeira coreografia do samba se expressa através do samba no pé, cada um a sua maneira. Por isso a Evolução é a continuidade e manutenção dos movimentos de todos componentes da escola para a frente.

Há de se ressaltar que alguns setores da escola, por necessidades técnicas naturais, exigem espaço para sua evolução, como o casal mestre-sala e porta-bandeira, alas de passo marcado, alas-shows, porta-estandarte e o recuo da bateria. Estes "setores" abrem espaços que não devem ser considerados, exceto se houver excessivas aglomerações ou atropelos que atrapalhem a evolução dos demais componentes.

O JULGADOR DEVERÁ CONSIDERAR

1. Se a escola está evoluindo com alegria e espontaneidade;

2. Se existe destreza e sincronia de movimentos coreográficos;

3. Se há continuidade nos movimentos dos componentes.

4. A fluência da apresentação, penalizando a ocorrência de correrias, de retrocesso ou retorno de alas, destaques de chão ou alegorias (com exceção dos setores das escolas com livre movimentação). O desfile deve ser coeso, isto é, deve haver a manutenção do espaçamento entre alas e alegorias, não se permitindo a embolação de alas ou grupos;

5. O exagero dos espaços;

O JULGADOR NÃO LEVARÁ EM CONSIDERAÇÃO

1. A abertura de claros (buracos) que ocorrem por necessidades técnicas naturais do desfile, dentro dos limites necessários, ou seja, os espaços exigidos para: colocação e retirada da bateria de seus recuos próprios, exibição de Mestre–Sala e Porta–Bandeira, comissões de frente, ala de passistas, coreografias especiais (ala de passos marcados, grupo de capoeira etc);

2. O jurado também não deverá levar em consideração para seu julgamento o espaço dos guardiões do casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira.

JUSTIFICATIVAS PARA O JULGAMENTO

1. Houve um grande espaço (buraco) entre uma ala e outra, prejudicando a evolução;

2. Alguns componentes saíram da pista, durante o desfile, para cumprimentar pessoas nas arquibancadas ou camarote;

3. O carro alegórico prejudicou a evolução da entidade;

4. No decorrer do desfile, alguma ala "embolou" de tal forma que prejudicou a evolução;

5. A ala de passo marcado prejudicou a evolução;

6. Em consequência **da demora na apresentação** do casal de Mestre–Sala e Porta-Bandeira, a evolução da entidade ficou prejudicada;

7. A entidade não se apresentou com empolgação, pois a grande maioria das alas movimentou-se sem entusiasmo.

PONTOS DE BALIZAMENTO PARA JULGAMENTO DO QUESITO EVOLUÇÃO

Desempenho rítmico: É o deslocamento progressivo de todo o elenco dentro do andamento do samba;

Expressão corporal: É a movimentação de corpo todo, pés, cadeiras, braços e dentro da cadência do samba.

Sintonia/Continuidade: É a manutenção da mesma velocidade entre todos os setores da escola, evitando buracos, aglomerações, atrasos e atropelos.

Desenvoltura: É o comportamento descontraído de toda escola, transmitindo, através do ritmo, a participação total e prazer em desfilar.

10. QUESITO FANTASIAS E DESTAQUE

Julga-se neste quesito as fantasias completas (incluem-se os adereços de mão), **com exceção das que** estiverem sobre as alegorias, das fantasias do casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira e as fantasias da Comissão de Frente. Também se analisa a qualidade da confecção das fantasias e sua adequação ao enredo proposto.

A função básica das fantasias é ilustrar o enredo, pois é com base no enredo que são feitos os figurinos. A adequação das fantasias ao enredo é fundamental, pois elas devem cumprir a função de transmitir as diversas partes do conteúdo do enredo apresentado.

As fantasias e adereços devem caracterizar-se não só pela criatividade, mas também deve causar impressão pelas formas e pelo entrosamento, utilização, exploração e distribuição de materiais e cores.

Devem ser avaliados os acabamentos, cuidados na confecção, a uniformidade de detalhes dentro das mesmas alas, grupos e/ou conjuntos (igualdade de calçados, meias, shorts, biquínis, soutiens, chapéus e outros complementos, quando ficar nítida esta proposta).

Será considerado, para o efeito de análise, o uso de adereços de mão que venham fazer parte da fantasia. Além disso, também se deve considerar Comissão de frente, porta-estandarte e passistas também como destaques, sendo que os últimos podem ou não estar de acordo com o tema.

É muito importante que na hora de justificar o voto, o julgador explicite as alas onde encontrou motivação para tirar pontos.

O JULGADOR DEVERÁ CONSIDERAR

1. A concepção e a adequação das fantasias ao enredo, as quais com suas formas devem cumprir a função de transmitir as diversas partes do conteúdo deste enredo;

2. A capacidade de serem criativas, mas sem deixar de possuir significado dentro do enredo;

3. A impressão causada pelas formas, entrosamento, utilização, distribuição, adequação de materiais e cores;

4. Os acabamentos e os cuidados na confecção;

5. A uniformidade de detalhes dentro das mesmas alas, grupos e/ou conjuntos (igualmente de calçados, biquinis, soutiens, shorts, meias, chapéus e outros complementos), quando ficar nítida essa proposta;

6. O julgador obrigatoriamente analisará as fantasias de Mestre-Sala e Porta–Bandeira, bateria, ala das baianas e destaques de chão (esse último caso a escola os apresente);

7. A ausência significativa de chapéus, sapatos e outros complementos das fantasias dos componentes quando ficar nítido que a proposta das fantasias era originariamente com a presença desses elementos e indumentárias;

8. A capacidade da fantasia de permitir a livre e espontânea movimentação dos componentes;

9. A variedade das fantasias diferenciadas, destacando os diversos segmentos do desfile.

O JULGADOR NÃO LEVARÁ EM CONSIDERAÇÃO

1. Alas trajando camisetas de clubes sociais, esportivos ou afins, uma vez que camisetas não constituem fantasias, mesmo que seja vinculado ao tema do enredo;

2. A presença de desfilantes com a genitália à mostra, decorada e/ou pintada;

3. A quantidade de diretores com camisa da escola, desde que desfilem pelas laterais ou na parte final da escola;

4. Questões inerentes a quaisquer outros quesitos.

JUSTIFICATIVAS PARA O JULGAMENTO

1. As fantasias estavam mal confeccionadas;

2. As fantasias estavam incompletas;

3. Os chapéus estavam diferentes uns dos outros;

4. Havia componentes com sapatos de cores diferentes;

5. As fantasias estavam fora da temática do enredo;

6. Havia adereços inconvenientes com a composição do tema–enredo;

7. A concepção dissociada do enredo prejudicou a leitura das etapas previstas no roteiro entregue pela entidade.

PONTOS DE BALIZAMENTO PARA JULGAMENTO DO QUESITO FANTASIAS E DESTAQUE

Adequação: Deve-se observar se as fantasias estão de acordo com a proposta do enredo da escola de samba;

Criatividade: É a maneira original de conceber as fantasias, observando inclusive a utilização dos materiais utilizados e a combinação de cores;

Acabamento: É o cuidado e capricho na confecção das fantasias de toda escola;

Uniformidade: É igualdade das fantasias dentro das mesmas alas ou grupos, levando-se em consideração todos os detalhes.

11. QUESITO HARMONIA MUSICAL

Harmonia musical em desfile da entidade **é o entrosamento entre o ritmo (bateria) e a melodia (canto)**.

Considera-se deslize grave no que concerne à harmonia musical o fenômeno chamado de "atravessamento do samba", que pode se manifestar em dois tipos de divergências: **isoladas** ou **simultaneamente**.

Deve-se analisar a Harmonia Musical nos seguintes parâmetros:

- Harmonia do canto: é a constatação da perfeita igualdade do canto, da letra e melodia do samba pela totalidade dos componentes da escola.

- Harmonia do samba: é o entrosamento e a manutenção do andamento da melodia do samba com o ritmo.

O JULGADOR DEVERÁ CONSIDERAR

1. A perfeita igualdade do canto do Samba-Enredo, pelos componentes da Escola, em consonância com o "Puxador" (Cantor Intérprete do Samba) e a manutenção de sua tonalidade;

2. O canto do Samba-Enredo, pela totalidade da Escola/entidade;

3. A harmonia do samba.

O JULGADOR NÃO LEVARÁ EM CONSIDERAÇÃO

1. A eventual pane no carro de som e/ou no sistema de sonorização da Passarela;
2. Questões inerentes a quaisquer outros Quesitos.

PONTOS DE BALIZAMENTO PARA JULGAMENTO DO QUESITO HARMONIA MUSICAL

Sincronismo: É o entrosamento (casamento) entre o canto e o ritmo, observando-se o compasso da música à marcação da bateria.

Constância: A escola deve manter a intensidade do canto do samba durante todo tempo do desfile. O jurado não deve ater-se a componentes que porventura não estejam cantando, deve preocupar-se com a sonoridade emitida pela escola.

Sintonia: É quando todos os componentes cantam, ao mesmo tempo, os mesmo versos da letra do samba.

Divergência no canto (melodia): Ocorre quando uma parcela dos componentes canta uma parte da letra, enquanto outra parcela concomitantemente canta outra parte da mesma letra, entoando outros versos.

Divergência entre o ritmo e a melodia: Ocorre quando o ritmo impresso pela bateria da entidade não é mantido ou não é acompanhado pelo andamento da dança ou do canto do samba.

12. QUESITO HUMOR

Humor **é a comicidade da situação, a provocação de risos. Do deboche e irreverência a partir dos fatos e/ou crítica escolhida pela entidade**. Na passarela, humor é a capacidade de expressar o que é cômico e divertido.

Não se pode confundir com humor situações ofensivas, agressivas ou depreciativas a qualquer tema, personalidade ou grupo.

O JULGADOR DEVERÁ CONSIDERAR

1. Se há potencial de irreverência;
2. Se a entidade realiza um desfile bem humorado, alegre e descontraído;
3. Se a entidade apresenta versões debochadas e irreverentes de fatos ou temas escolhidos;
4. Se há comunicação com a plateia.

O JULGADOR NÃO LEVARÁ EM CONSIDERAÇÃO

1. Questões inerentes a quaisquer outros quesitos.

JUSTIFICATIVAS PARA O JULGAMENTO

1. Apresentou somente situações pejorativas ou ofensivas, depreciando personagens públicas;
2. Faltou descontração durante o desfile;

3. O público não reagiu às situações apresentadas;

4. O humor foi pouco explorado.

PONTOS DE BALIZAMENTO PARA JULGAMENTO DO QUESITO HUMOR

Comicidade: É a provocação de riso;

Comunicação: É forma como está sendo explícita a mensagem e sua capacidade de entendimento pelo público;

Descontração: É a desinibição, a alegria e a leveza durante o desfile;

Criticidade: O tema proposto deve estar vinculado a problemas e/ou fatos sociais, econômicos, políticos e culturais da atualidade, mas sem ser ofensivo ou agressivo nem expressar palavras de baixo-calão

13. QUESITO MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA

Mestre-sala e porta-bandeira **são, respectivamente, guardião e condutora do pavilhão da escola de samba/entidade**. Cabe ao casal executar um bailado próprio no ritmo do samba, mantendo sempre a elegância e a postura clássica, com passos e características próprias (maneios e mesuras para o Mestre-Sala, giros no sentido horário e anti–horário para a Porta-Bandeira).

A **Porta-Bandeira** é a figura mais representativa de uma escola de samba e a ela cabe a honra de conduzir o pavilhão da entidade. Deve mostrar garbo, graça, elegância na postura e na dança, apresentar–se com desenvoltura, com movimentos distintos, sem visagens (caretas) desnecessárias.

A Porta-Bandeira jamais se curva a qualquer pessoa, uma vez que ela ostenta o ponto máximo da escola, que é o seu pavilhão. O seu bailado tem características próprias que são movimentos giratórios em torno de seu próprio eixo, no sentido horário e anti-horário.

O **Mestre-Sala** é o guardião do pavilhão e tem a finalidade de chamar a atenção para o pavilhão, conduzido pela Porta-Bandeira. Por isso, todo seu trabalho deve se voltar para ela e seus movimentos devem parecer naturais e se voltarem para a Porta-Bandeira e o pavilhão.

O casal executa um bailado próximo no ritmo do samba, fazendo constantemente movimentos sincronizados, com variedade de passos e entrosamento, nunca se comunicando verbalmente. Um par entrosado sabe que sua apresentação não permite momentos para exibição individual, o movimento de um tem sempre de estar ao movimento do outro, por isso o avaliador não se impressionará pelas qualidades de apenas um dos componentes do par.

A fantasia não deve ser considerada no julgamento da dupla. Ela é de análise do quesito FANTASIAS E ADEREÇOS. Porém, se, por ventura, o casal não estiver evoluindo em função da fantasia apresentar problemas, cabe ao julgador descontar pontos pelo motivo de atrapalhar a dança, utilizando o problema da fantasia apenas como justificativa.

Também é indispensável lembrar que mais importante que o casal de Mestre–Sala e a Porta–Bandeira é o pavilhão da escola: todo trabalho do casal deve se voltar para o pavilhão, ele é a razão da existência da dupla.

PROIBIÇÕES AO MESTRE-SALA

Ao Mestre-Sala não é permitido:

1. Colocar o joelho ou a mão no chão;
2. Tocar o pavilhão de forma brusca;
3. Usar gestos vulgares ou comunicação verbal;
4. Permanecer excessivamente de costas para a Porta–Bandeira.

PROIBIÇÕES À PORTA-BANDEIRA

1. Deixar o pavilhão enrolar em seu corpo ou no próprio mastro;
2. Chocar-se corporalmente com o Mestre–Sala;
3. Bater com o pavilhão no rosto do Mestre-Sala.

O JULGADOR DEVERÁ CONSIDERAR

1. A exibição da dança do casal, considerando que não sambam e sim executam um bailado no ritmo do samba, com passos e características próprias, com meneios e mesuras, giros, meia–voltas e torneados, observando-se a criatividade do casal com respeito à manutenção das tradições;
2. A harmonia do par, a graça e leveza devem apresentar uma sequência de movimentos coordenados, deixando evidenciada a integração e entrosamento do casal;
3. A função do Mestre-Sala é cortejar e apresentar a Porta-Bandeira, bem como proteger e apresentar o pavilhão da agremiação, devendo desenvolver gestos e posturas elegantes e corteses, que demonstrem reverência à sua dama (Porta-Bandeira);
4. A perda da elegância e majestade em virtude da queda e/ou perda, mesmo que acidental, de parte da indumentária;

5. O julgador deste quesito deve se ater somente à dança do casal;

6. Até que ponto o casal de Mestre–Sala e Porta-Bandeira está cumprindo com suas obrigatoriedades em relação a:

- Reverência (passeio em torno da bandeira);

- Pavilhão (abertura solene da bandeira);

- Saudação à bandeira (pelo próprio casal);

- Proteção;

- Cortejo.

O JULGADOR NÃO LEVARÁ EM CONSIDERAÇÃO

1. Questões inerentes a quaisquer outros quesitos.

JUSTIFICATIVAS PARA O JULGAMENTO

1. Não houve sincronismo nos movimentos e harmonia entre os Mestres-Salas e Porta–Bandeira;

2. Faltou elegância ao casal ou a um de seus componentes;

3. Mestre–Sala e Porta–Bandeira apresentam-se de forma individual;

4. Roupas ou costeiros volumosos dificultaram os movimentos do casal;

5. Não houve harmonia e elegância entre Mestre-Sala e Porta-Bandeira;

6. Não houve exibição do pavilhão;

7. Houve perda de parte da fantasia ou indumentária do casal;

8. Houve ocorrência de queda de um ou de outro durante o desfile;

9. Houve arrumação da indumentária da Porta-Bandeira, por qualquer pessoa que não o Mestre-Sala, o presidente da entidade ou ainda quem estiver conduzindo o casal;

10. Houve o toque na bandeira por terceiros, sem que esta tenha sido apresentada pelo Mestre-Sala.

PONTOS DE BALIZAMENTO PARA JULGAMENTO DO QUESITO MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA

Sincronismo: É o perfeito entrosamento entre os movimentos do casal.

Postura: É a forma de conduzir e apresentar o pavilhão da escola com altivez, simpatia e elegância.

Estilo: É a maneira singular de evoluir. Apenas Mestre-Sala e Porta--Bandeira devem bailar, com criatividade e desenvoltura, dentro do desfile.

Harmonia: É a perfeita sincronização da dança do par com graça e leveza. O casal deve apresentar uma coordenação de movimentos que permitam sua apresentação em conjunto.

14. QUESITO SAMBA-ENREDO

O samba–enredo **é a ilustração poético–melódica do enredo.** Sua letra se refere ao enredo apresentado pela escola, devendo, portanto, haver compatibilidade entre o tema e a letra do samba. O samba-enredo possui estilo característico e versejar próprio e, na mesma medida em que não deverá ser julgado como peça erudita, mas como expressão de linguagem popular, não deve ser exigido esquemas fixos de métrica e rima. Assim, na letra do samba-enredo deverão ser observadas a criatividade e a perfeita adaptação à melodia, não devendo o julgador levar em conta possíveis transgressões à gramática normativa e sim estar atento às soluções encontradas pelos compositores para o desenvolvimento do tema do enredo.

O samba-enredo poderá ainda ser **descritivo,** relatando minuciosamente o enredo, e/ou **interpretativo,** contando o enredo sem fixar-se em detalhes, mas contendo implicitamente as ideias dos principais itens do enredo. Quer seja descritivo ou interpretativo, não poderá deixar de ater-se ao tema a ser desenvolvido.

O samba-enredo deverá possuir a necessária harmonia musical para propiciar o canto e a evolução sem esforço dos componentes. Deve, também, facilitar a manutenção da cadência da bateria. A melodia deverá possuir tonalidade adequada para as vozes femininas e masculinas e, consequentemente, afinação, cujo efeito terá de sobressair-se na massa desfilante.

A **melodia** ainda deverá ser avaliada em sua criatividade e originalidade, enquanto que na **letra** do samba observar-se-ão a objetividade, e a clareza, a precisão, a criatividade e um encadeamento lógico das partes do enredo.

O JULGADOR DEVERÁ CONSIDERAR

1. A adequação da letra ao enredo;
2. Sua riqueza poética, beleza e bom gosto;
3. A sua adaptação à melodia, ou seja, o perfeito entrosamento dos seus versos com os desenhos melódicos;
4. Se há contradições entre o enredo proposto e o samba;
5. Observar somente o canto emanado dos componentes, sem levar em consideração o som mecânico;
6. Se há citações das principais passagens do enredo;
7. A letra apresenta clareza e objetividade;
8. A igualdade do canto do Samba em consonância com o ritmo;
9. A harmonia do canto, penalizando a ocorrência do fenômeno chamado de "atravessamento do Samba".

O JULGADOR NÃO LEVARÁ EM CONSIDERAÇÃO

1. O julgador não deve se preocupar com a rigidez da gramática normativa;
2. A comissão de frente e a bateria não estão obrigados a sustentar o canto;
3. A eventual pane no carro de som e/ou no sistema de sonorização da avenida;
4. O julgador não deverá levar em conta, em sua avaliação, o comportamento do público assistente em relação ao samba enredo;
5. Questões inerentes a quaisquer outros quesitos.

JUSTIFICATIVAS PARA O JULGAMENTO

1. A letra do samba não está de acordo com o enredo;
2. A letra do samba omitiu dados importantes do enredo;

3. Não foi entregue a letra do samba, e, portanto, não houve condições de fazer o julgamento;
4. O samba-enredo apresentou uma melodia de difícil assimilação;
5. A melodia estava mal dividida, o que impossibilitou o bom entrosamento entre o intérprete e a bateria;
6. O intérprete do samba não manteve a mesma tonalidade durante o desfile;
7. Os componentes não cantavam;
8. O ritmo e o canto se desencontravam.

PONTOS DE BALIZAMENTO PARA JULGAMENTO DO QUESITO SAMBA-ENREDO

Fidelidade: Deve-se observar se a letra do samba está fielmente de acordo com o enredo proposto.

Clareza: A letra do samba deve transmitir objetivamente a mensagem literária e poética do enredo.

Correção: É a elaboração da letra do samba em seus versos e prosa, com o sentido e coerência, sendo tolerados pequenos deslizes gramaticais, uma vez que os autores em sua maioria são artistas populares sem formação acadêmica.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O **MANUAL DO JULGADOR DO CARNAVAL DE PELOTAS** foi elaborado pela Secretaria de Cultura (Secult) e foi baseado em regulamentos anteriores desta cidade, no regulamento atual da Liesa (Liga de Escolas de Samba do Rio de Janeiro) e outros regulamentos e conceitos encontrados em referências específicas, sempre mantendo-se fiel ao Regulamento Geral do Carnaval pelotense.

Ressaltamos que os jurados não devem manter comunicação entre si nem com quaisquer pessoas na passarela do samba.

OUTRAS OBSERVAÇÕES

1. Também não deverão utilizar artifícios eletrônicos para captura de imagem ou vídeo nem será permitido o uso de aparelhos celulares, que deverão ser desligados ou colocados em modo silencioso.

2. Para segurança e acompanhamento dos jurados serão colocados à sua disposição as figuras dos **anjos**, devidamente identificados, e que também vigiarão os casos de intercomunicação entre os jurados, os conduzirão ao banheiro e auxiliarão em suas demais demandas.

3. Quanto ao *modus operandi*, cada jurado irá receber uma **prancheta, folhas rascunho e canetas, além do material descritivo de cada entidade a desfilar**. Após o desfile de cada entidade, os jurados permanecerão nos camarotes a eles destinados, e preencherão suas folhas rascunho com possíveis notas e justificativas e após o preenchimento das fichas oficiais, elas serão colocadas em envelope lacrado e destinadas à apuração.

4. As folhas oficiais devem ser preenchidas com nome e assinatura do jurado e as notas deverão ser transcritas em numeral ordinal e por extenso, podendo variar entre 5 (cinco) e 10 (dez), admitindo-se notas fracionadas, até uma casa depois da vírgula (ex. 9,7).

5. Dúvidas em relação a este manual e à interpretação individual de cada jurado não poderão ser tiradas ou sanadas durante o desfile ou transcrição de notas, cabendo ao julgador usar sempre do bom-senso e justificar devidamente suas decisões.

6. Ao resultado da apuração não caberá recurso.

Prefeitura Municipal de Pelotas
Secretaria de Cultura
Fevereiro de 2013

Pça Cel Pedro Osorio, n° 02
Centro - Pelotas/RS
53 3227.3408
secultpel@gmail.com

ANEXO IV

MANUAL DE PROCEDIMENTOS DO JULGADOR

I – INTRODUÇÃO

A Prefeitura Municipal de Pelotas, através da Secretaria Municipal de Projetos Especiais, com a participação de representantes das entidades carnavalescas constituiu o presente manual, evidenciando os critérios de julgamento para cada quesito, buscando evitar interpretações individuais e/ou subjetivas do julgador.

A partir deste documento, torna-se público que:

- o julgamento deve ser realizado com absoluta isenção de anônimo;
- o julgador deve manter discrição durante o desfile, afastando qualquer forma de manifestação que permita interpretações dúbias;
- a função do julgador distancia-se do espetáculo geral para direcionar-se àquele quesito que está sob sua observação e análise crítica;
- o julgamento do desfile deverá ser baseado nos critérios pré-estabelecidos, devendo o julgador justificar, sucintamente a nota atribuída, inclusive a nota dez;
- após o fechamento do envelope com as notas, deverá ser mantido o mais absoluto sigilo sobre as impressões dos jurados, evitando entrevistas e comentários à imprensa a respeito do assunto enquanto não for divulgado o resultado;

Com o propósito de assegurar o processo de transparência desta administração este manual reúne os elementos fundamentais que deverão servir de base para o julgamento dos desfiles de cada Entidade Carnavalesca.

II – CARNAVAL DE TODOS OS TEMPOS

DA ANTIGUIDADE À ATUALIDADE

Segundo alguns estudiosos do tema, o Carnaval originou-se dos cultos praticados pelos povos da Antigüidade, quando homens e mulheres cobriam-se de peles e plumas, pintando os rostos para sair em cortejo, festejando as colheitas.

Outras fontes de consulta vêem esta festa nascida dos cultos a Deusa egípcia Isis ou da veneração às divindades hebraicas. Autores romanos da época dos Césares descrevem bacanais, lupercais e satumais, como o culto ao Deus Dionísio.

Na Grécia Antiga, por suas características, podem estar as origens do carnaval de nossos dias.

Para outro grupo de estudiosos, o Carnaval teria se originado na Idade Média.

Alguns Papas, como Inocêncio II, reagiram muito mal àquelas festas de cunho pagão. Outros como Paulo II mostraram-se bastante tolerantes àquelas festividades.

Nascido na Antigüidade ou na Idade Média, a verdade é que o Carnaval difundiu-se por toda a Europa, tendo sido registrado com grande destaque em países como Espanha, Alemanha, Rússia, França e Itália.

Em Portugal, no entanto, o Carnaval não se caracterizou por apenas refinados bailes de máscaras, como fizeram os franceses e os italianos. Correndo de um lado para o outro, atirando ovos, água suja e substâncias menos limpas nos trausentes, os lisboetas e habitantes da cidade do Porto, na Península Ibérica, difundiram este hábito para as Américas portuguesa e espanhola popularizado entre nós com o nome de **Entrudo.**

Quando o Entrudo chegou ao Brasil, no século XVII, tendo imediata aceitação por parte do povo, as autoridades da época proibiram as brincadeiras pelos problemas que acarretavam, como contusões nos participantes e muitas cenas vexatórias. O principal instrumento da diversão era o famoso limão de cheiro, artefato no tamanho e na forma de uma laranja, feito de cera, contendo água suja e/ou perfumada e colorida, que atirada contra os foliões, rompia-se, sujando-os e, muitas vezes, provocando ferimentos.

O costume europeu dos bailes de máscaras e à fantasia transferiu-se para o Brasil por volta de 1850. Contemporâneas do surgimento dos bailes, as sociedades aparecem no Carnaval em meados do século passado, tornando-se um dos pontos mais altos da maior festa brasileira, com duração de três dias e, de acordo com o calendário gregoriano, iniciando 40 dias antes da Páscoa.

O Carnaval de rua é uma forma de brincar que se diferencia dos bailes centenários pelo fato de os adeptos dessa modalidade preferirem as ruas da cidade para as suas brincadeiras. Historicamente, o Carnaval de Rua, com o Bloco dos Sujos, surgiu em 1846, tendo a comandá-lo o português José Nogueira de Azevedo Paredes (Zé Pereira). Locava ele um grande bumbo, percorrendo ruidosamente as ruas da cidade, acompanhado por um número sempre crescente de foliões que aderiam ao **Zé Pereira** quando da sua passagem.

O agrupamento carnavalesco conhecido como Escola de Samba nasceu com a decorrência da nova maneira de marcar o ritmo do samba, criada por instrumentistas e compositores do bairro Estácio de Sá, no Rio de Janeiro. Isso por volta de 1923. Em sua origem, o samba, como música e forma de dança aproximava-se muito do maxixe. Mas poucos anos depois do novo ritmo ser inaugurado com o samba **Pelo Telefone,** da autoria de Donga e Mauro de Almeida, sambistas do lendário bairro Estácio de Sá, entre eles Ismael Silva, Milton Bastos, Alcebíades Barcelos (Bide), Osvaldo Vasques (Baiaco) Silvio Fernandes (Brancura) imprimiram nova marcação do samba, afastando-o, definitivamente, do maxixe e dando-lhe a forma pela qual o conhecemos até nossos dias. Foi em torno desse novo ritmo que se formaram as Escolas de Samba.

A primeira Escola de Samba, logo desaparecida, chamou-se Deixa Falar. Após seguiram-se duas outras que se tornaram expoentes do carnaval brasileiro: Portela e Mangueira. Ambas nascidas no final da década de 1920, porém, o primeiro desfile das escolas de samba realizou-se somente no ano de 1932, numa promoção do jornal Mundo Esportivo, sagrando-se campeã a Mangueira.

Carnaval em Pelotas

Os primeiros registros sobre o carnaval de Pelotas datam de 1870 quando o Jockey Clube e o Caritativo eram os principais clubes da época e desfilavam pelas ruas acompanhados das Bandas Lira e União.

Já os bailes de máscara do Sete de Abril, Hotel Veneza, Hotel do Comércio, Clube do Comércio e Clube Comercial eram freqüentados pelos burgueses, enquanto as famílias mais ricas realizavam bailes em suas residências.

Nesse período a festa tem características da região inspirada nas charqueadas. Em 1880 os desfiles aconteciam nas ruas: do Imperador (hoje Félix da Cunha), São Miguel (hoje Quinze de Novembro) e Andrade Neves. Essas ruas eram enfeitadas com folhagens, bandeiras, as sacadas com flores naturais e artificiais, colchas de seda assemelhando-se as festas religiosas. Os carros passavam pelas ruas tecendo críticas à atualidade da época sem obedecer a uma ordem pré-estabelecida, o que difere dos dias atuais.

Também nesta década (1880) o Clube Democrático e o Clube Carnavalesco Nagô utilizaram a festa de Momo em prol da abolição da escravatura. Os componentes do Clube Nagô eram negros libertos de origem Nagô. Não foi o carnaval em si que mobilizou os negros em torno de um clube, mas ele serviu como um espaço alternativo que permitia, pelas características dos festejos, a livre expressão do grupo.

As sociedades dos Nagôs e dos Congos, respectivamente, foram as primeiras a reivindicar o fim da escravidão nos desfiles, apresentando carros com manifestações de redenção dos cativos e angariando fundos para a compra de carta de alforria.

O clube carnavalesco Nagô foi o responsável pelo baile do Redondo, composto exclusivamente por negros e aceito pelas autoridades. Ao final dos seus desfiles, seguido por multidões de admiradores, proporcionavam um baile no “rink” da Praça Cel. Pedro Osório. Nesses bailes todos podiam participar, ao contrário de outros que eram pagos e nos quais a seleção era realizada de acordo com o proprietário.

A chegada do confete e da serpentina ocorreu em 1895, dando um toque de refinamento ao Entrudo.

Nos carnavais de 1894, 1895 e 1896, as manifestações de rua foram fracas. A chuva de 1894 diminuiu o entusiasmo. O interesse estava nas batalhas de flores, lança-perfume, bailes nos salões dos clubes ou nas casas de família.

No período de 1896 a 1906, a batalha dos confetes e serpentinas enfeitando ruas e salões concederam um toque festivo ao passeio burlesco e aos bailes tradicionais.

Os confetes de cores diversas tinham grande poder de comunicação, servindo de mensagem ao serem lançados sobre uma pessoa e, por isso, o comércio disputava a venda do produto.

Em 1897 a animação ficou com o desfile de 90 carros, da banda do Caixeiral o passeio burlesco do Estrela com banda de música e fogos de bengala, colocação de coretos nas ruas e os bailes de salão tradicionais.

Em 1898 o passeio burlesco e o confete foram mantidos. A novidade ficou com o baile do Clube Caixeiral e os passeios com os grupos como o Satélites do Progresso, Recreio dos Operários, Cuikas, Clube X, Banda do Clube Caixeiral e o Clube Cyclista.

No ano seguinte (1899) permanecia o entusiasmo com confete, serpentina, batalha de flores e o passeio de gala do grupo Satélites do Progresso.

Os festejos de Momo em 1902 continuaram com o confete e a serpentina. Os bailes à fantasia aconteceram com diversas sociedades e o público encheu as ruas com apitos, pandeiros, cornetas e violão.

A avaliação nesses anos de 1890 a 1906 foi de um carnaval de rua prejudicado pela chuva, com pouca animação. Fizeram parte do entusiasmo o passeio burlesco, o corso, as brincadeiras de confetes, serpentinas e os bailes de salão ou familiares.

Uma outra característica do período de 1890 a 1906 era a diferença entre os bailes públicos e os de elite. Os primeiros eram realizados durante o período pré-carnavalesco; os bailes de elite, durante o carnaval propriamente dito.

Até 1923 o carnaval de Pelotas teve como base os clubes. A partir daí proliferam os cordões carnavalescos como: Atrás das bombas, Almofadinha, Fica Aí Pra Ir Dizendo, Tira A Roupa Do Varal, Tira Um Fiapo E Deixa, Filhos do Sol, Filhos da Lua, Vamos Como Pode, Maçaneta, Quem Ri De Nós Tem Paixão, Dona Carlota, Miscelânea, Filhos da Alegria, Os Apaixonados, Democratas, Cuidado Com Os Garotos, Olha E Deixa, Bloco Do Peso e Que Importa a Vida.

Os cordões mais antigos são respectivamente o Depois da Chuva e o Chove Não Molha, normalmente compostos por ex-escravos ou descendentes deles, não visavam o destaque do status de seus componentes, mas significavam uma cultura mais cômica, apresentando um carnaval participativo.

Foi em 1941 que surgiram nas ruas os blocos com nomes de animais “um sucesso zoológico”, segundo a imprensa da época. Os principais foram os blocos: A Girafa da Cerquinha, Bode de Encruzilhada, Galo Tigre Real da Várzea, Canguru, Boi V-8, King Kong, Dromedário e o Dragão do Pepino, precursor da primeira escola de samba de Pelotas, a Estrela do Oriente.

Surgem respectivamente as Escolas Academia do Samba (1949), General Telles (1950), General Osório, Ramiro Barcelos (1962) e Estação Primeira do Areal (1977).

Em 1953, aconteceu o primeiro concurso das escolas de samba consagrando-se campeã a Academia do Samba.

Na década de 60 o carnaval de rua mostrou muita animação, algum luxo, mas bastante diferente dos carnavais das décadas de 20, 30 e 40, sem o rigor das vestes usadas nesses períodos.

Em 1965 foram erguidas as primeiras arquibancadas do carnaval pelotense, instaladas em frente à prefeitura.

Na década de 70 os blocos carnavalescos foram transformados em escolas de samba do segundo grupo.

Até 1977 as escolas eram amadoras, porém a partir de 1978 com o surgimento da Estação Primeira do Areal e o profissionalismo do figurinista Portela que o carnaval ganhou adereços gigantes e passou a ter novas modalidades de disputa. Foi o Sr. Portela também o responsável pela introdução no carnaval pelotense do samba de enredo e do porta-estandarte.

Nas décadas seguintes, a organização do carnaval foi evoluindo progressivamente para o modelo que temos hoje, com a criação de novas entidades e/ou licenciamento de outras, através de uma Coordenadoria de Manifestações Populares que faz a ponte entre os carnavalescos e o órgão público além de qualificar e abrilhantar o carnaval pelotense.

Hoje existe um cadastramento com documentação mínima exigida (CNPJ, ata de diretoria ativa e estatuto), um Regulamento Geral constituído com os carnavalescos e 06 (seis) quesitos avaliados no decorrer do desfile. Toda esta documentação atualmente constitui-se em acervo indispensável que permite o registro e a continuidade da história do carnaval em Pelotas.

Para o ano de 2004 há intenções da Prefeitura de inaugurar o Museu do Carnaval que reunirá doações de particulares e/ou das entidades carnavalescas para que os documentos (fotos, vestimentas, calçados) fique à disposição da comunidade pelotense.

ANEXO V

CARNAVAL 2013

RELATÓRIO FINAL DE PRESTAÇÃO DE CONTAS

1. Carnaval Concurso

1.1 Entidades Participantes **Pág. 02**
1.2 Corpo de Jurados **Pág. 03**
1.3 Resultado **Pág. 09**
1.4 Troféu Agostinho Trindade **Pág. 10**

2. Carnaval em Números

2.1 Profissionais **Pág. 11**
2.2 Investimento **Pág. 11**
2.3 Comparativos 2012/2013 **Pág. 12**
2.4 Economia da Cultura **Pág. 14**

3. Carnaval Fatos e Imagens

3.1 Dados Relevantes **Pág. 17**
3.2 Comunicação Visual **Pág. 18**
3.3 Fotos **Pág. 21**

4. Carnaval – Construção 2014

4.1 Levantamento de novo local para o Carnaval **Pág. 22**
4.2 Cronograma de Seminários **Pág. 22**

5. ANEXO I - Planilha de custos – Carnavais 2013/2012 **Pág. 24**

1. Carnaval Concurso

1.1 Entidades Participantes

Participaram das festas de Momo **38 entidades carnavalescas**, nas modalidades participação, acesso e concurso. De acordo com o levantamento proporcionado pelas obrigatoriedades às concorrentes, apurou-se que **2.227 crianças desfilaram** e que mais de **12.650 foliões participaram** ativamente dos desfiles, nas categorias que compuseram o concurso. E, ainda, que aproximadamente **7.000 pessoas brincaram com os Blocos Burlescos**, totalizando em **19.650** o número de foliões na passarela do samba.

Abaixo, a relação das entidades carnavalescas participantes.

1. Banda Empolgação
2. Escola de Samba Mirim PICA-PAU
3. Escola de Samba Mirim SUPER PATETA
4. Escola de Samba Mirim ÁGUIA BRANCA
5. Banda Carnavalesca FAMÍLIA
6. Banda Carnavalesca LEOCÁDIA
7. Banda Carnavalesca ENTRE A CRUZ E A ESPADA
8. Banda Carnavalesca XAVABANDA
9. Banda Carnavalesca KIBANDAÇO
10. Banda Carnavalesca META
11. Banda Carnavalesca DONA DA NOITE
12. Banda Carnavalesca GIRAFA DA CERQUINHA
13. Banda Carnavalesca LOBOS DA CERCA
14. Escola de Samba Mirim RAMIRINHO
15. Escola de Samba Mirim ÁGUIA DE OURO
16. Escola de Samba Mirim MICKEY
17. Escola de Samba Mirim BRILHO DO SOL
18. Escola de Samba Mirim MOCIDADE DO SIMÕES LOPES
19. Escola de Samba Mirim EXPLOSÃO DO FUTURO
20. Escola de Samba Mirim ACADÊMICOS DA LAGOA
21. JACARÉ DA LAGOA
22. KOISA QUERIDA
23. UNIDOS DA VILA CASTILHOS
24. BLOCO DOS IDOSOS E CLUBES SOCIAIS
25. Escola de Samba RAMIRO BARCELOS
26. Escola de Samba ACADEMIA DO SAMBA
27. Escola de Samba UNIDOS DO FRAGATA
28. Escola de Samba ESTAÇÃO 1ª DO AREAL
29. Escola de Samba GENERAL TELLES
30. Escola de Samba IMPERATRIZ DA ZONA NORTE
31. Bloco Burlesco VACA LOUCA
32. Bloco Burlesco CANDINHA DA CERQUINHA
33. Bloco Burlesco CAFÉ NO BULE

34. Bloco Burlesco GAVIÕES DO PESTANO
35. Bloco Burlesco BAFO DA ONÇA
36. Bloco Burlesco BRUXA DA VÁRZEA
37. Bloco Burlesco TESOURA DA TIRADENTES
38. Bloco Burlesco MAFA DO COLONO

1.2. Corpo de Jurados

De acordo com orientação da Procuradoria Geral do Município, o corpo de jurados para o Concurso foi elencado a partir **de seleção pública**, onde as entidades carnavalescas tiveram direito a veto.

Foram chamados para atuarem no corpo de jurados os seguintes profissionais:

ALEXANDRE LEMOS VIEIRA	Graduado em Letras (Português/Inglês – UCPel, 2007), pós-graduado em Gestão Escolar, com diversos cursos, oficinas e workshops desde 1990; Professor de Literatua; Julgador do Carnaval de Pelotas entre 2006 e 2012 no quesito Enredo, julgador do Carnaval de Caxias do Sul em 2011 e 2012.
ANA ISABEL PEREIRA CORREA	Formada em Artes Visuais (UFPel 2008) e bacharelanda em Jornalismo (UFPel 2014), produtora cultural (Natal Pelotas 2011 – Festival Internacional de Música (SESC Pelotas 2013), jurada no Carnaval de Caxias do Sul nos anos de 2012 e 2013.
ARITA GEORG REGULY	Formada em Educação Física, atuou como jurada do quesito evolução nos carnavais de Caxias do Sul (2012 e 2013) e de Pelotas (2012).
ATAUFO GUARANI MEIRELES MARTINS	Graduado em Música e Serviço Social, Especialização em Educação e Arte terapia, professor de Música na rede municipal de ensino, ex-professor das faculdades de Ciências Humanas e Sociais (Joinvile) e da UFPel, produtor de eventos musicais no Brasil e exterior.
BRUNO BLOIS NUNES	Formado em Educação Física (UFPel, 2006), possui diversos cursos de dança de salão com professores renomados como Jaime Arôxa e Marcelo Grangeiro; participou de diversos espetáculos de dança, como Asi se baila el tango (2009), Cores e

	formas (2010), Histórias de Sucesso (2011) e Mosaicos (2012). Professor de dança de salão desde 2006; jurado do quesito mestre-sala e porta-bandeira do carnaval de Caxias do Sul (2012 e 2013).
CAREN FONTES JENSEN	Formada em Educação Física (UFPel), participação em diversos cursos e festivais, como Encontro Meridional de Dança (1988); Festival Regional de Dança (Bento Gonçalves, 1993); 5° Festidança da Paraíba; III Prêmio Sogipa (1994) Porto Alegre em Dança (2000) etc; experiência como docente em diversas escolas e cursos de dança, como Escola de Ballet Antonia Caringi de Aquino, Cia Da Dança, Centro Coreográfico do Teatro 7 de Abril, Cia De Dança Daniel Amaro, Clube Brilhante,Clube Gonzaga, Academia Spazio etc; Atuou como jurada dos carnavais de Pelotas, no quesito mestre-sala e porta-bandeira (2002, 2004, 2007, 2008 e 2009), Arroio Grande (2005), Rio Pardo (2008) e Jaguarão (2011).
CARLOS RENATO LUCIO PINTO (POPÓ)	Baterista e percussionista há 15 anos, top 10 entre os bateiristas da região sul do Brasil pela revista Modern Drummer (2007), jurado do quesito bateria nos carnavais de Pelotas, Caxias do Sul e São Lourenço.
CAUÊ FUHRO SOUTO MARTINS	Acadêmico do curso de Administração de Empresas (UCPel), bailarino e coreógrafo, com experiência profissional no Espetáculo Natal Luz, grupos OPTC, Tholl – Imagem e Sonho e Balé Diclea Ferreira de Souza, participação nos curtas gaúchos (João Simões Lopes Neto), com cursos de dança Contemporânea (POA, 2009 a 2012), dança Afro (RJ, 2009) e dança Indiana (2010), premiado como melhor bailarino (Bagé em Dança, 2007 e 2009).
CIBELI SPECHT BARBOSA	Cantora lírica, de MPB, compositora e letrista, aluna dos mestres musicais Soprano Terezinha Rohrig e Maestro Heiny Stifft, com estudos sobre a História da Música brasileira (ênfase em Heitor Villa-Lobos), Regência, andamento e arranjos musicais, Música erudita e europeia, Heranças culturais e musicais dos imigrantes na cidade de Pelotas.

DEOMAR VILLAGRA NETO	Formado em História e Direito (UFPel), com mestrado em História pela mesma universidade. Professor de História, Filosofia e Sociologia (redes públicas e privadas de ensino) e Atualidades (Cursos pré-vestibulares); jurado do quesito Enredo nos Carnavais de Caxias do Sul (2011 a 2013) e Pelotas (2012, Mirins);
EDILAINE DUTRA DA SILVA	Formada em Artes Visuais, com especialização em Arte-terapia, com diversos cursos na área de artes visuais, como Artesanato e Decoração em isopor e Orientação Educacional, Coordenadora de Oficinas de Arte e Artesanato (PPV – SMS Prefeitura de Pelotas / 2009), jurada dos carnavais de Pelotas 92008 e 2011) e de Caxias do Sul (2011).
FRANCISCO FERRARI MAXIMILA	Cineasta vinculado à Moviola Filmes (Pelotas), cenógrafo do 1° Festival de Jazz de Pelotas (2010), do espetáculo de dança Fábrica de Chocolates (2012) e do espetáculo de final de ano da Academia Adágio (2010), jurado do Carnaval de Caxias do Sul nos anos de 2010 e 2012.
HELENA HELOISA MANJOURANY SILVA	Formada em Filosofia, História e Educação Artística, com cursos de Desenho e pintura, Estilismo, Fundição em bronze, Esponja, Arte terapia e Mandalas, professora de história e educação artística, 21 anos de experiência em confecção de fantasias, jurada do Concurso de Fantasias de luxo e originalidade dos clubes sociais (2009 a 2012), Estilista do Ano e Agulha de Ouro (1990) pela fantasia Lendas e Mitos do Brasil.
JULIANA RESEM SCHAUN	Formada em Educação Física (UFPel, 1998) e pós-graduada em Dança (PUC-PoA, 2002), diretora e coreógrafa da escola de Dança Adágio desde 1997, professora de dança da rede municipal de ensino de Pelotas, bem como dos colégios Gonzaga e São José (PEL), tendo participado de diversos festivais de dança pelo Brasil, dirigido e coreografado dezenas de espetáculos de dança. Realizou cursos de dança nas áreas de jazz, ballet clássico, dança contemporânea e street dance com grandes nomes da dança nacional, organizadora e coordenadora do Projeto Escolas no Palco da Fenadoce desde 2008, jurada nos carnavais de Pelotas de 2008 e 2009 (comissão de frente e

	evolução), coordenação do corpo de jurados do Carnaval de Pelotas de 2010 a 2012 e de Caxias do Sul (2010 a 2013); presidente da Associação de Dança de Pelotas (ADAP) desde 2010.
JULIO RICARDO BARBOSA	Produtor de moda há 15 anos, produtor de eventos, artista plástico com exposições coletivas e individuais em Pelotas, Florianópolis e Curitiba, assistente carnavalesco da escola Leões de Nova Iguaçu (RJ), colaborador na montagem de duas alas na E. S. Estácio de Sá (RJ), jurado do Carnaval de Pelotas e de Jaguarão (2012 e 2013).
KÁTIA AZEVEDO GRIGOLETTI	Formada em Comunicação Social (UCPel, 1984), habilitação em Relações Públicas, Licenciatura em Educação Artística e Especialização em Metodologia do ensino das artes (Uninter, 2012), jurada do concurso de fantasias do Laranjal Praia Clube (2004), do Carnaval de Caxias do Sul (2011) e de Pelotas (2010, 2011 e 2012).
LEONARDO AUGUSTO DO AMARAL BASTOS	Músico, compositor, produtor cultural e publicitário, vencedor do Circuito de Rock (RBSTV 1989) com a banda Procurado Vulgo, produtor de áudio e artístico do selo Antídoto (Estúdio ISAEC – POA/RS), fundador da Ortoplaneta Entreteniment, produzindo shows como Fito Paez, João Bosco, Chico Science e Nação Zumbi, entre outros. Produtor de áudios publicitários para Arroz Tio João, rações Vita Raça, entre outros.
MANOEL FRANCISCO (NECO) TAVARES DOS SANTOS	Bacharel em Artes Visuais, Desenho de Moda (SESC-RJ/1985), experiência profissional em Fotografia de Patrimônio Arquitetônico (Parque Lage – RJ), cursos de Corte e Modelagem, Desenho de Moda, Estilismo, realiza mostras de Artes plásticas e fotografias desde 1990, jurado de diversos concursos de fantasias em clubes sociais e jurado de Carnaval em Pelotas, Arroio Grande, São Lourenço e Jaguarão.
MARCIA COELHO LOUREIRO	Diretora do estúdio Unidança desde 2002, bailarina e coreógrafa, jurada do carnaval de Pelotas entre os anos 2002 e 2008 nos quesitos Comissão de frente, Evolução e Animação e jurada do Carnaval de Jaguarão nos anos de 2009 a 2011 no

	quesito Evolução.
LEANDRO FREITAS (SARARÁ)	Filiado à Ajucepergs – Associação dos Jurados de Carnaval (POA), músico percussionista, mestre de bateria da Unidos da Vila do IAPI.
PAULO CESAR DOS SANTOS BASTOS	Filiado à Ajucepergs – Associação dos Jurados de Carnaval (POA), funcionário público (POA) e músico, tendo atuado na harmonia de diversas Escolas de Samba, como Realeza, Samba Puro, Embaixadores do Ritmo, Viamar, Vila Mapa e União da Tinga; atuou como jurado dos carnavais de Alegrete, Passo Fundo, Itaqui, Santa Cruz do Sul, São Leopoldo, Parobé, São Gabriel, Alvorada e Arroio do Sal.
PAULO ROBERTO PERES DE LIMA	Músico profissional desde 1970, tendo frequentado o curso de Extensão do Conservatório de Música da UFPel; estudou contrabaixo com o professor-maestro Mariano Berwagner (OSPA); ex-integrante da Orquestra de Câmara de Pelotas entre 1998 e 2001; co-fundador da Orquestra Filarmônica da Sociedade Pelotense Música pela Música. Jurado do Carnaval de Caxias do Sul 2012 (quesito Harmonia Musical).
RODRIGO MADRID	Bacharel em Música (UFPel), músico, compositor e arranjador, jurado do Carnaval de Arroio Grande (2011) do quesito samba enredo, premiado como compositor e intérprete em diversos festivais pelo RS.
ROSÂNGELA ÁVILA CAVA	Formada em Educação Artística (UFPel – 1988), pós-graduada em Expressão Artística e Educação, participou de diversos cursos e seminários focados em Educação Artística, Improvisação teatral, Expressão e vivências lúdico-criativas, professora de arte da rede municipal de ensino, jurada do Carnaval – Pelotas 2012.
SILVIA LETICIA FERREIRA MASSIOTI	Formada em Educação Física (UFPel), professora de dança e coreógrafa, jurada do quesito evolução em Pelotas (2002 e 2007) e de Rio Pardo (2008), jurada da escolha da corte do Carnaval de Pelotas (2008) e coordenação do júri em Pelotas (2008).

THOMAS PORTO MARINHO	Licenciando em Dança (Pelotas, 2009), professor, bailarino e coreógrafo desde 2003, atuando nas áreas de ballet clássico, jazz, dança afro e samba; professor e coreógrafo do projeto Dança para idosos (SESC, 2011), bem como da CIA De Dança Daniel Amaro e Laís Hallal; organizador do 1° Dança Pelotas (2012); jurado dos carnavais de São Lourenço do Sul (2012 e 2013), do Concurso estadual de fantasia do C. E. Gonzaga,; capacitação como Jurado de Carnaval nos quesitos Mestre-sala e Porta-bandeira e Comissão de frente (Capazio Studios – PoA/RS).
VAGNER DE SOUZA VARGAS	Ator profissional, com formação em Teatro (UFPel), com diversos cursos de atuação e direção, como Da energia à ação (UNICAMP, 2012), Técnicas corporais, Danças circulares, Sapateado americano, Arte do Palhaço etc; prêmio de melhor ator coadjuvante no Festival de Teatro do Vale do Paranhana (2004), prêmio de melhor maquiagem no Festival Gaúcho de Teatro da Fetargs; prêmio especial do júri pela proposta de pesquisa em trabalho de ator; Prêmio de Melhor ator Fetargs; Prêmio de melhor ator no Festival de Teatro de Ibirubá (1999), participação em diversas peças pata teatro, TV e cinema desde 1999; jurado do Carnaval de Pelotas (2010 a 2012) e de Jaguarão (2013).
VINETON MENDES NOGUEIRA	Músico baterista, especialista em percussão e instrumentos de sopro, instrutor de diversas bandas, entre elas da Escola Rui Ramos, Banda Municipal de São Lourenço do Sul (bicampeão nacional na categoria musical), banda do Colégio Gonzaga e Santa Mônica, e das bandas municipais de Cerrito, Arroio Grande e Capão do Leão. Jurado dos carnavais de Pelotas (de 2009 a 2012) e de Caxias do Sul (2011 a 2013) no quesito bateria.

Aos jurados foi entregue o **NOVO MANUAL DO JULGADOR**, feito com base em manuais passados de Pelotas e do Rio de Janeiro (Liesa), pormenorizando a análise de cada quesito. O manual encontra-se também disponível na internet, para que as entidades possam ter acesso e conhecimento de que forma serão avaliadas.

1.3. Resultado

Avaliados em suas categorias, os participantes do CARNAVAL 2013 obtiveram as seguintes posições.

Categoria Escola de Samba Mirim – B
1° lugar: Águia Branca
2° lugar: Super Pateta
Pica Pau (Desclassificado no critério obrigatoriedades)

Categoria Bandas Carnavalescas
1° lugar: Xavabanda
2° lugar: Kibandaço
3° lugar: Meta

Categoria Escolas de Samba Mirim – A
1° lugar: Mocidade do Simões Lopes
2° lugar: Explosão do Futuro
3° lugar: Mickey

Categoria Escolas de Samba Grupo Especial
1° lugar: Estação 1ª do Areal
2° lugar: Unidos do Fragata
3° lugar: General Telles

Categoria Blocos Burlescos

De acordo com reunião na data de 25/02, a totalidade dos Blocos Burlescos presentes decidiu que, em virtude das despesas já ocorridas em razão do adiamento do Carnaval, não concorreriam ou, para que isso ocorresse, deveriam perceber um acréscimo no valor de R$ 3.000,00 por entidade à subvenção inicial (R$ 7.800,00).

Assim, **não houve competição entre as 7 entidades da categoria Blocos Burlescos**.

1.4 Troféu Agostinho Trindade

Cumprindo a **Lei 4.787, de 8 de fevereiro de 2002**, foram premiados com o "**Estandarte de Ouro Agostinho Trindade**" os destaques escolhidos pelo corpo de jurados em **7 categorias**. Os premiados receberam como premiação o Troféu Agostinho Trindade, como segue:

Puxador de Samba – Renan Ludwig - Escola de Samba Unidos do Fragata

Passistas e Cabrocha – Ala de Passistas e Cabrochas da Escola de Samba Estação 1ª do Areal

Mestre de Bateria – Erildo Tanhote (Didgio) - Escola de Samba Estação 1ª do Areal

Carnavalesco – Robespierre - Escola de Samba Estação 1ª do Areal

Mestre Sala e Porta Bandeira – Patrick Gomes da Silva e Taís da Silva Brum - Escola de Samba Estação 1ª do Areal

Samba Enredo – Geninho e Paulo Conceição - Escola de Samba Estação 1ª do Areal

Compositor – Geninho e Paulo Conceição - Escola de Samba Estação 1ª do Areal

2. Carnaval em números

2.1. Profissionais

Para a realização do CARNAVAL 2013, atuaram profissionais das iniciativas pública e privada, das áreas da cultura, segurança, construção civil, alimentação, saúde, comunicação, direito e financeira.

Da administração pública municipal estiveram presentes as secretarias de **Cultura, Desenvolvimento Econômico e Turismo, Gestão da Cidade e Mobilidade, Justiça Social e Segurança, Obras e Serviços Urbanos, Qualidade Ambiental** e **Saúde.** Ainda, **Sersul, Sanep, Coinpel** e **Procuradoria Geral**.

Da esfera pública estadual atuaram o **Corpo de Bombeiros** e a **Brigada Militar**.

Aproximadamente 350 pessoas cumpriram atividades nos dias do evento.

Da iniciativa privada, **219 pessoas assumiram as tarefas diretas junto ao júri, passarela, orientação e informações ao público, brigadistas, socorristas e alimentação**. Também terceirizados foram os serviços de sonorização, bilheteria e portaria, instalações elétricas, segurança e arquibancadas e camarotes, somando aproximadamente **350 profissionais**.

Estima-se, portanto, que sob a ótica da geração de postos de trabalho e renda temporários, ou ainda, da experiência profissional, o CARNAVAL 2013 disponibilizou direta e indiretamente **919 (novecentas e dezenove) vagas.**

(Não estão computados os números dos prestadores de serviços para as entidades carnavalescas, veículos de comunicação, gráficas e taxistas, o que certamente elevaria significativamente este número.)

2.2. Investimento

No relatório financeiro deste documento os números serão apresentados detalhadamente.

No investimento total estão somados os valores de estrutura, subvenções, contratações de pessoal, materiais, dentre outras despesas.

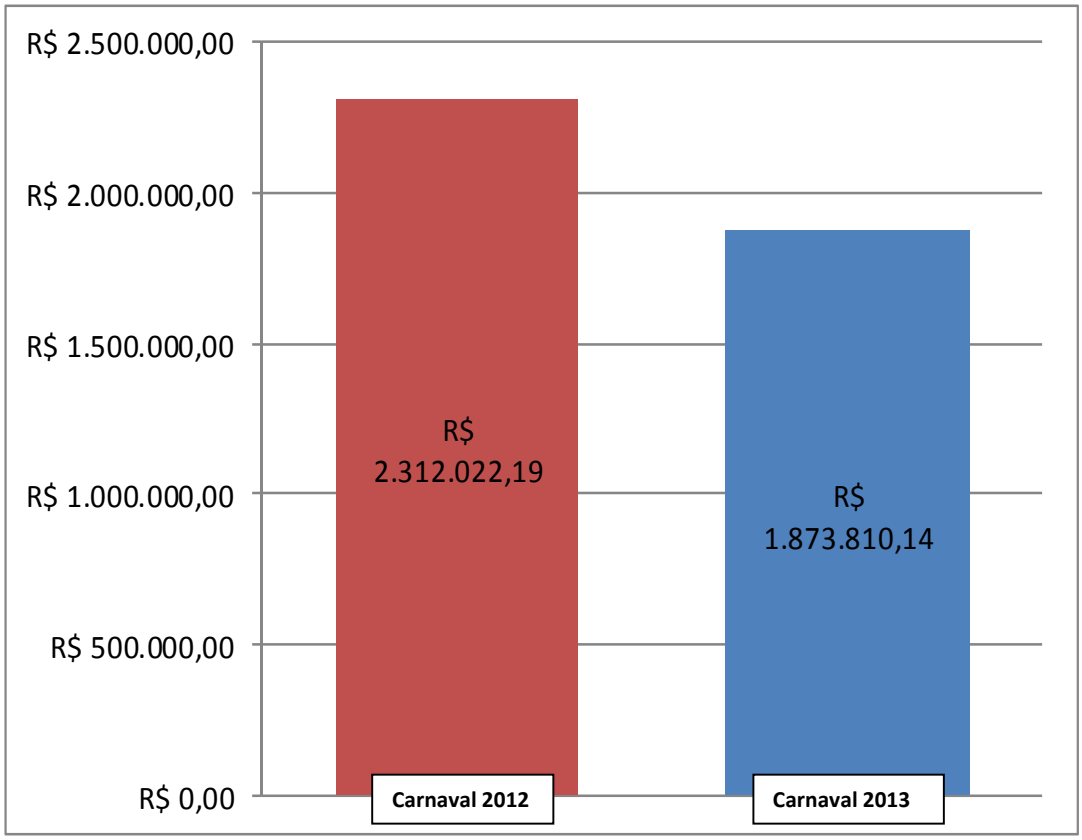
O montante aportado pelo município no **CARNAVAL 2013 foi de R$ 1.873.810,14**. Não estão computados os custos das horas-extras de servidores.

CARNAVAL 2013 = R$ 1.873.810,14

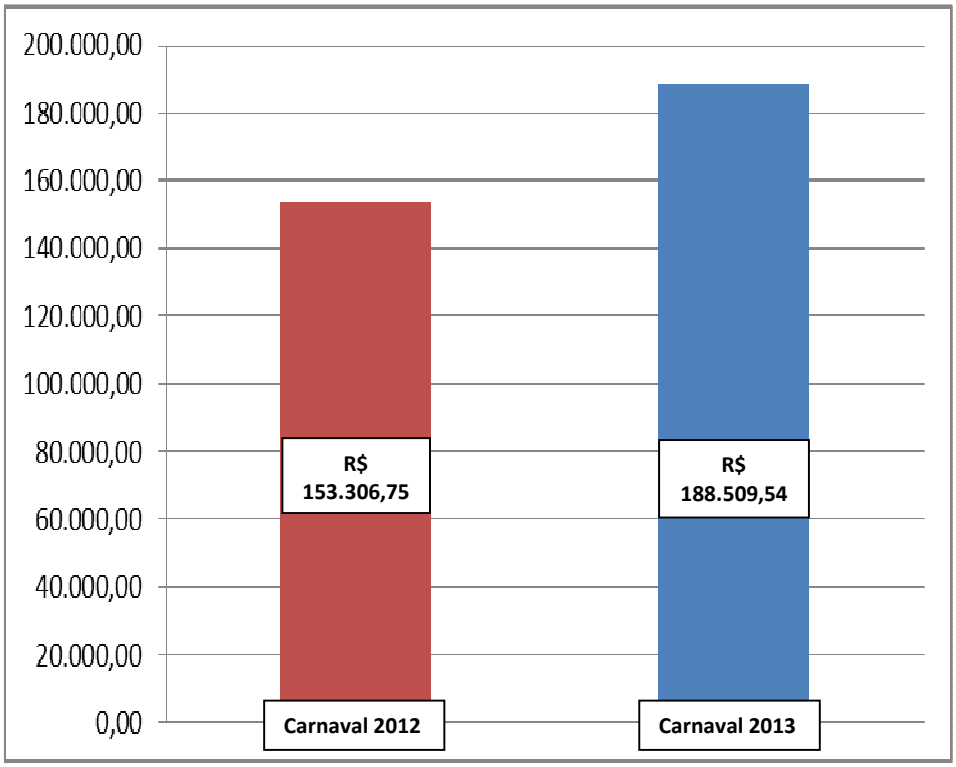
(Hum milhão, oitocentos e setenta e três mil, oitocentos e dez reais e catorze centavos)

2.3. Comparativos Financeiros 2012/2013 (ver tabela anexo)

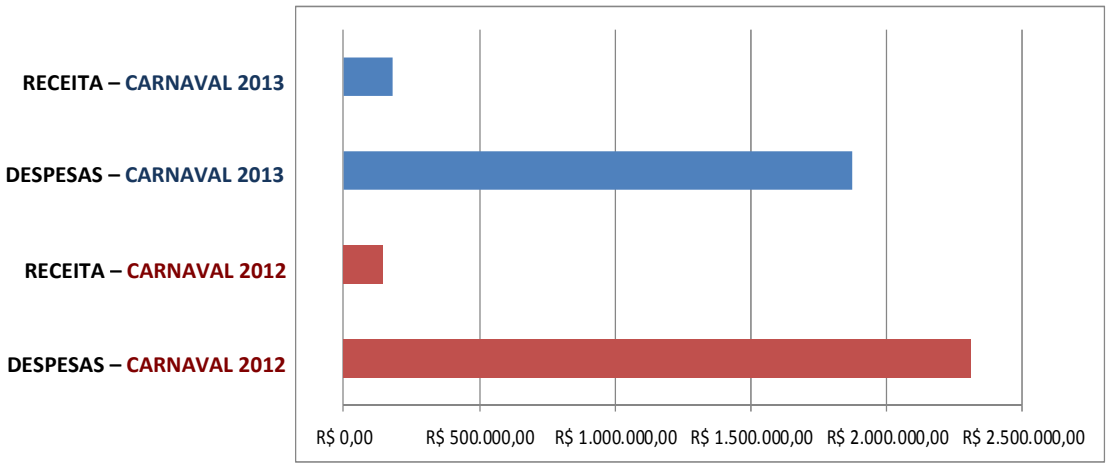
O Carnaval edição 2012 consumiu dos cofres públicos a quantia estimada de **R$ 2.312.022,19**, sem contar os custos das horas-extras de servidores. Em relação ao Carnaval 2013, a diferença foi de **R$ 438.212,50**.



A receita de **bilheteria** da edição de **2012 foi de R$ 144.540,00** e com a comercialização de **espaços para alimentação** foi de **R$ 8.766,75**, **totalizando R$ 153.306,75**. Em **2013** mantivemos os mesmos preços de ingressos e a arrecadação de bilheteria totalizou **R$ 179.355,00**, sendo que se adotou a Lei do meio-ingresso, o que não ocorreu no ano anterior. Já a arrecadação com **espaços para alimentação** foi de **R$ 9.154,54**, considerando que neste ano foi disponibilizado gás central aos comerciantes. A **receita** neste ano de **2013** totalizou R$ **188.509,54**.



Resumidamente, conclui-se que o investimento de **2013 foi 18,95% menor** do que o ano anterior e **a receita com a bilheteria obteve um acréscimo de 24,55%**.



2.4. Economia da Cultura

No tripé cultura-cidadania-economia há inúmeros encaminhamentos, discussões e desdobramentos importantes a serem feitos acerca do Carnaval.

Aqui enfatizaremos apenas a vertente da **economia da cultura**, especialmente por acreditarmos que este **é um viés para o desenvolvimento econômico da cidade**.

O investimento com recursos públicos no valor de R$ 1.873.810,14, gerou direta e indiretamente **919 postos de trabalho e renda**, proporcionou aproximadamente que aproximadamente 20 mil foliões desfilassem na passarela do samba e que **16.855 pessoas (pagantes)** aproveitassem durante os **5 dias de folia**.

NÚMEROS DOS 5 DIAS DE FOLIA CARNAVAL PELOTAS 2013				
INVESTIMENTO	**ARRECADAÇÃO**	**POSTOS DE TRABALHO GERADOS**	**FOLIÕES**	**PÚBLICO TOTAL**
R$ 1.873.810,14	**R$ 179.355,00**	**919**	**19.650**	**16.855**

Diante disso, pode-se concluir que o **custo/dia do evento foi de R$ 374.762,03** e que a **relação custo/benefício, *per capta*, foi de R$ 51,33**, considerando o valor total custeado e o público pagante somado ao número de foliões **(36.505 pessoas)**.

NÚMEROS DOS 5 DIAS DE FOLIA CARNAVAL PELOTAS 2013			
INVESTIMENTO TOTAL	**INVESTIMENTO MÉDIO DIÁRIO**	**NÚMERO DE PESSOAS PRESENTES (PAGANTES E FOLIÕES)**	**MÉDIA DE INVESTIMENTO POR PESSOA**
R$ 1.873.810,14	**R$ 374.762,03**	**36.505**	**R$ 51,33**

Se o cálculo for feito referente ao retorno financeiro, conclui-se que **para cada pessoa pagante o executivo municipal dispôs de R$ 111,17**, considerando **o custo total do evento e o número total de pagantes**.

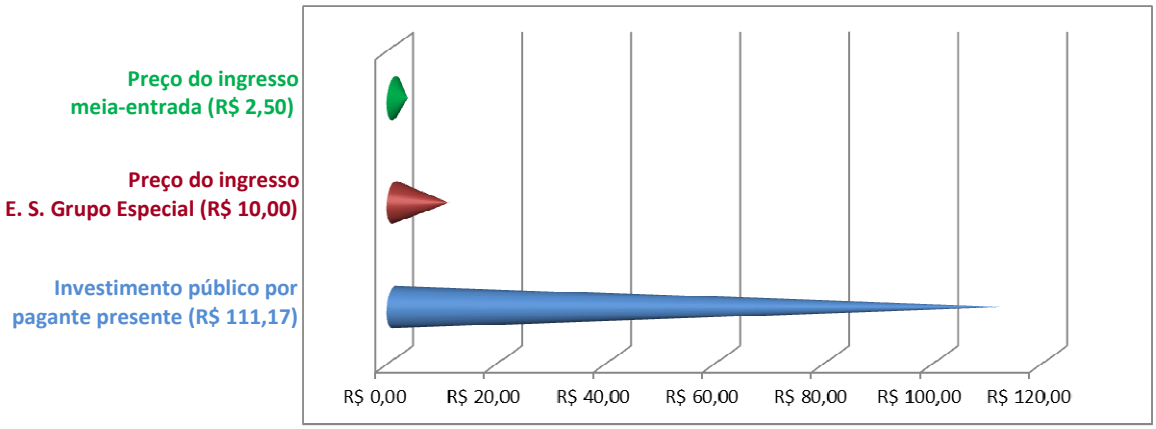
Neste comparativo pode-se, ainda, observar que se atingiu **82,83% da capacidade de público pagante no evento**, já que a capacidade total da passarela era de 750 pessoas (pagantes) nos camarotes e de 4.070 lugares (pagantes) nas arquibancadas, totalizando **20.350 ingressos a serem comercializados**.

Outro aspecto relevante é o da receita do evento com bilheteria. **Foi arrecadada a soma de R$ 104.355,00 com a comercialização de 16.105 ingressos arquibancadas e R$ 75.000,00 com a venda de 75 camarotes, totalizando uma receita de R$ 179.355,00**.

NÚMEROS DOS 5 DIAS DE FOLIA CARNAVAL PELOTAS 2013			
INVESTIMENTO TOTAL	**RECEITA EM BILHETERIA**	**INVESTIMENTO MÉDIO DIÁRIO**	**RECEITA MÉDIA DIÁRIA**
R$ 1.873.810,14	**R$ 179.355,00**	**R$ 374.762,03**	**R$ 35.871,00**

É verdadeiro, portanto, afirmar que **o CARNAVAL ainda é um evento financiado pelo executivo municipal, já que mais de 90% do valor investido é pago com recursos orçamentários.**

De igual importância destacar que a população espectadora tem um retorno significativo, já que adquiriu seu ingresso por valor quase **11 vezes menor que o custo real**, considerando o valor para arquibancada com preço normal (R$ 10,00) no dia do Grupo Especial. Se a análise for feita pela meia-entrada e para outro dia da programação (R$ 2,50), **o beneficiado pagou 44 vezes menos que o valor real do custo**.



Ao concluir, sugerimos ao legislativo municipal e aos líderes comunitários das cinco macrorregiões da cidade que contribuam para o crescimento do evento e que juntos façamos um levantamento detalhado sobre os aspectos sociais e culturais do Carnaval em Pelotas para que possamos juntos construir **o melhor Carnaval de todos os tempos**, onde a relação entre investimento financeiro, retorno social e cultural possam de fato estar proporcionais, ganhando os carnavalescos, os amantes do Carnaval e a sociedade como um todo.

3. Carnaval Fatos e Imagens

3.1. Dados Relevantes

ESCOLHA DAS CORTES DO CARNAVAL 2013

Em 2013 o Carnaval destacou-se pela marca da diversidade e da igualdade já que a Festa da Escolha da Corte Hétero e da Corte Gay **tornou-se um só evento**, onde foram escolhidas as Cortes do Carnaval. A partir deste evento **os sete eleitos passaram a representar a cidade sempre juntos e de maneira igual**. Cremos que esta ação somou para o início da mudança que nosso evento precisa ter.

MEIA-ENTRADA

Que se tenha conhecimento, esta foi a primeira vez que o executivo cumpriu a **Lei 3.682 de 25 de maio de 1993**, que instituiu a meia-entrada a professores e estudantes na cidade de Pelotas e com a **Lei 10.741 de 2003** que determina o meio-ingresso a idosos acima de 60 anos, no território brasileiro.

Este fator acrescentou muito para o Carnaval 2013, já que **de acordo com relato da empresa contratada para bilheteria, famílias e grupos de idosos usufruíram com satisfação do direito, o que fez aumentar a arrecadação da bilheteria se comparado com anos anteriores**.

Ao todo foram comercializados **2.841 bilhetes como meia-entrada**, o que representou **16,85% da venda**.

PARTICIPAÇÃO POPULAR E CARNAVAL ESPETÁCULO

Para análise futura na construção do Carnaval 2014 é importante frisar que no quesito participação popular as **Bandas Carnavalescas vêm obtendo importante crescimento com a participação de 7.780 foliões neste ano**, mas com uma comercialização de ingressos baixa, já que apenas 2.921 bilhetes foram vendidos. Inversamente proporcional está a categoria das **Escolas de Samba do Grupo Especial, já que atuaram nos desfiles das 6 entidades, 2.623 pessoas**, mas com uma comercialização de ingressos que somou 3.714 unidades. Há também que se considerar que não estão computados os 916 ingressos passaportes e os 750 lugares dos camarotes.

Ainda, com relação a este comparativo é importante ressaltar que na noite do desfiles das Bandas Carnavalescas outra categoria concorria, as Escolas de Samba Mirins - B. Aí chama a atenção o fato que na segunda noite do Carnaval a programação abrigou o concurso das **Escolas de Samba Mirins – A**, obtendo um público de 2.726, pessoas o que leva a crer que o público pagante das bandas pode ser menos expressivo do que o ocorrido.

É **fundamental** refletir, discutir, planejar e projetar o Carnaval de 2014 de maneira que todas as faces da cultura estejam contempladas, sem o preconceito de achar que o Carnaval popular ou espetáculo é o modelo correto ou a ser seguido.

Também **importante** finalizar destacando que **o Carnaval precisa ser pensado como um produto cultural economicamente mensurável**, pois talvez seja essa a maior distância do nosso município para as demais cidades do País. **Muitas já compreenderam que este período do ano é para que os foliões aproveitem, as comunidades estejam e se vejam representadas, para que a economia esteja aquecida e para que as inúmeras manifestações artísticas, sejam elas de raiz ou contemporâneas, estejam sendo praticadas**.

COMUNICAÇÃO E ATENDIMENTO EM TEMPO INTEGRAL VIA REDES SOCIAIS

A Secult criou e utilizou as redes sociais (twitter e facebook) para comunicar e atender, em tempo integral, as dúvidas, reclamações e orientações à comunidade pelotense, estreitando e otimizando o contato entre poder público e espectadores do Carnaval.

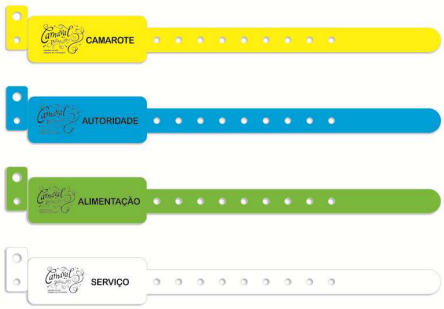
Foram, em 47 dias de atuação, **1.182 curtidas na fanpage e 2.170 compartilhamentos**, com o alcance de **17.850 pessoas na semana de Carnaval**.

3.2. Comunicação Visual

A comunicação visual do Carnaval 2013 foi realizada pela própria Secretaria de Cultura, não sendo necessário a contratação de terceiros nem despesas extras com esta rubrica.

Abaixo, a relação das peças criadas por Kico Xavier.

PEÇA CRIADA	LAYOUT
MARCA CARNAVAL 2013	
CARTÃO PEN DRIVE Contém informações das Entidades Carnavalescas e foi entregue aos veículos de comunicação e aos sorteados adquirentes dos camarotes.	frente  verso 
CAMISETAS Destinadas **unicamente** aos trabalhadores do Carnaval 2013.	 Frente  Costas

INGRESSOS	
PULSEIRAS	
CRACHÁS DE IDENTIFICAÇÃO	
BANNER PARA SITE E FACEBOOK	

BANNERES IDENTIFICATIVOS Arquibancadas (A, B, C e D) Estacionamento Camarotes Informações	
ADESIVOS DE ESTACIONAMENTO	
FAIXAS VERTICAIS E HORIZONTAIS Bem-vindos Concentração	

3.3. Fotos

As fotos do acervo da Secult foram tiradas pelos funcionários da própria Secretaria e também pela Assessoria de Comunicação (Ascom). Abaixo, um pequeno quadro exemplificativo das imagens levantadas.



4. **Carnaval – Construção 2014**

4.1. Levantamento de novo local para o Carnaval

Ação já iniciada pela Prefeitura de Pelotas/Secult e que permanecerá até que o novo local esteja definido. A prioridade é para que até a data do segundo Seminário o local já esteja escolhido.

4.2. Cronograma de Seminários

1º - Seminário *O Carnaval Do Ano Que Vem!*
Local: Salão Nobre da Prefeitura Municipal de Pelotas
Data: 20/05/2013 (segunda-feira)
Hora: 19h às 21h

2º - Julho – 2ª quinzena (22/07)
3º - Setembro – 2ª quinzena (23/09)
4º - Novembro – 1ª quinzena (11/11)
5º - Dezembro – 1ª quinzena (09/12)

PREFEITURA DE PELOTAS
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA
Secretária Beatriz Araujo
Pça Cel Pedro Osorio, n° 2
53 3227.3408
secultpel@gmail.com

Pelotas, 27 de março de 2013.

ANEXO I

PLANILHA DE CUSTOS – CARNAVAIS 2012/2013

PREFEITURA MUNICIPAL DE PELOTAS
SECRETARIA DE CULTURA

CONTRATOS E DESPESAS DIVERSAS
COMPARATIVO CARNAVAL 2012 E CARNAVAL 2013

1. LICITAÇÕES PROVENIENTES DA SECRETARIA DE CULTURA (Secult)

IT	DESCRIÇÃO	PROCESSO	EMPRESA VENCEDORA EM 2012	VALOR FINAL EM 2012	OBSERVAÇÕES	EMPENHOS	EMPRESA VENCEDORA EM 2013	VALOR FINAL EM 2013	OBSERVAÇÕES	EMPENHOS
1.1	Contratação de SONORIZAÇÃO	PE 157/2011	BARBIERI	R$ 164.000,00		E2475/2012	BARBIERI	R$ 90.000,00	VALOR FINAL	E1988/2013
1.1.2	Contratação de SONORIZAÇÃO	ADITIVO	X	R$ 0,00		X	BARBIERI	R$ 22.500,00	ADITIVO	
1.2	Contratação de PORTARIA E BILHETERIA	PE 159/2011	DS PRESTADORA DE SERVIÇOS	R$ 23.700,00		E1898/2012	DUTRA & SEEFELDT	R$ 27.860,00	VALOR FINAL	E1981/2013
1.2.1	Contratação de PORTARIA E BILHETERIA	ADITIVO	DS PRESTADORA DE SERVIÇOS	R$ 4.309,00		E6147/2012	DUTRA & SEEFELDT	R$ 6.573,50	ADITIVO	
1.3	Contratação de ESTRUTURA	PE 04/2013	BRGS DO BRASIL LTDA	R$ 640.000,00		X	BRGS DO BRASIL LTDA	R$ 314.150,00	VALOR FINAL	E2425/2013
1.4	Contratação de SERVIÇO DE SEGURANÇA	PE 158/2011	DS PRESTADORA DE SERVIÇOS	R$ 229.000,00	DE 18/02/2012 A 26/02/2012 (8 DIAS)	E1897/2012	DS PRESTADORA DE SERVIÇOS	R$ 318.230,00	DE 22/02/2013 A 15/03/2013 (22 DIAS)	E1254/2013
1.4.1	Contratação de SERVIÇO DE SEGURANÇA	ADITIVO	DS PRESTADORA DE SERVIÇOS	R$ 36.543,85		E6727/2012	DS PRESTADORA DE SERVIÇOS	R$ 73.440,00	ADITIVO	
1.5	Contratação de REDE ELÉTRICA	TP 01/2013		R$ 111.720,00		E3659/2012	DISPEL	R$ 238.006,09	VALOR FINAL	E1228/2013
1.5.1	Contratação de REDE ELÉTRICA	ADITIVO		R$ 0,00			DISPEL	R$ 28.580,00	ADITIVO	
1.6	Contratação de RESTAURANTE / AMBULANTES			R$ 0,00				R$ 0,00		
			VALOR FINAL DAS LICITAÇÕES SECULT - CARNAVAL 2012	**R$ 1.209.272,85**		**R$ 89.933,26**	**VALOR FINAL DAS LICITAÇÕES SECULT - CARNAVAL 2013**	**R$ 1.119.339,59**		

2. LICITAÇÕES PROVENIENTES DO SANEP

2.1	Contratação de 52 BANHEIROS QUÍMICOS	PP 38/2011	FELIPE MELO	R$ 30.000,00	50 CABINES	S00096/2012	PIPI HOUSE	R$ 23.500,00	50 CABINES	
2.2	05 Banneres 5m x 1m	x		R$ 0,00			RIOSERG	R$ 2.605,00	VALOR FINAL	
2.3	Folderes de programação	x		R$ 0,00						
			VALOR FINAL DAS LICITAÇÕES SANEP - CARNAVAL 2012	**R$ 30.000,00**		**R$ 3.895,00**	**VALOR FINAL DAS LICITAÇÕES SANEP - CARNAVAL 2013**	**R$ 26.105,00**		

3. COMPRAS E CONTRATOS COM DISPENSA DE LICITAÇÃO PROVENIENTES DA SECRETARIA DE CULTURA (Secult)

3.1	Contratação de jurados	X	ASSECAP	R$ 39.050,00	SEM LICITAÇÃO	E2400/2012	Seleção pública	R$ 16.500,00	VALOR FINAL	DIVERSOS
3.2	Alimentação coordenação	X	ASSECAP	R$ 6.880,00	VALOR FINAL	E4866/2012	VANESSA BIERHALS E CIA LTDA	R$ 654,00	VALOR FINAL	E2647/2013
3.3	Hospedagem jurados	X	X	R$ 0,00	Incluso no item 4.1		X	R$ 0,00	VALOR FINAL	X
3.4	Ingressos, pulseiras e passaportes	X	ENTERVIP	R$ 5.024,80		E2154/2012	ENTERVIP	R$ 5.539,60	VALOR FINAL	E301/2013
3.5	Camisetas	X		R$ 3.708,71		E1287/2012	STAMPTEX	R$ 2.997,20	VALOR FINAL (254 peças)	E692/2013
3.6	Elaboração de PPCI Carnaval	X	VLADIMIR DAMÉ TORMA - ME	R$ 3.800,00		E6431/2012	EXTINLAPA	R$ 0,00	EMPENHO CANCELADO	Contato sr. Claudionor E000294/2013
3.7	Protocolo e vistoria de PPCI Bombeiros	X		R$ 0,00			FUNBOMBEIROS	R$ 708,00	VALOR FINAL	E425/2013

3.8	Publicidade (RÁDIOS E TVs)	X	SLM - AGÊNCIA DE PUBLICIDADE	R$ 111.800,00	SEM LICITAÇÃO PAGO PELA SECOM	DIVERSOS	X	R$ 0,00	X	X
3.9	Filmagem (registro e cobertura)	X	J J SOARES	R$ 5.000,00		E6776/2012	X	R$ 0,00	X	X
3.10	Locação de 200 cadeiras e 90 mesas para lançamento do carnaval no Laranjal	X	DULCE BERMUDEZ	R$ 1.364,00		E6436/2012	X	R$ 0,00	X	X
3.11	Serviços de guindaste na passarela do samba	X	IRMÃOS DITTGEN	R$ 3.615,00		E6575/2012	X	R$ 0,00	X	X
3.12	Contratação de 4 empilhadeiras	X	MECÂNICA SOUZA	R$ 7.800,00	VALOR FINAL	E3609/2012	MECÂNICA SOUZA	R$ 7.980,00	VALOR FINAL	sem valores de serviço durante a montagem E424/2013
3.13	Construção de 02 centrais de gás temporárias	X	X	R$ 0,00	X	X	AGIL GAS	R$ 4.900,00	VALOR FINAL	E2147/2013
3.14	Coordenador de montagem da passarela do samba	X	RODRIGO ABEL LUCHE LARANJO	R$ 1.350,00		E8850/2012	FUNÇÃO DESEMPENHADA PELO FUNCIONÁRIO MIGUEL GOMES	R$ 0,00	X	X
3.15	Locação de 8 cilindros de gás P45	X		R$ 0,00			NANDA GÁS	R$ 1.376,00	VALOR FINAL	E2148/2013
3.16	Locação de rádio comunicadores	X	CENTRAL DE RADIOCOMUNICAÇÃO TELECOM	R$ 6.750,00		E2198/2012	RADIOCOM	R$ 4.200,00	VALOR FINAL	E3000/2013
3.17	Locação de 100 mesas e 1.000 cadeiras	X	X	R$ 0,00		X	VISUAL	R$ 6.800,00	VALOR FINAL	E296/2013
3.18	Locação de 100 mesas e 1.000 cadeiras	ADITIVO	X	R$ 0,00		X	VISUAL	R$ 1.100,00	VALOR FINAL	E2644/2013
3.19	Locação de 30m de grades de contenção	X	X	R$ 0,00		X	VISUAL	R$ 300,00	VALOR FINAL	E2636/2013
3.20	Locação de palco para evento da E. S. Grupo Especial General Telles	X	VISUAL SOM E LUZ	R$ 2.800,00	VALOR FINAL	E2281/2012	X	R$ 0,00	X	X
3.21	Locação de banheiros químicos - Secult	X	KEEPER SOLUÇÕES	R$ 7.250,00	(PARA PERÍODO DE MONTAGEM E DESMONTAGEM DAS ESTRUTURAS)	E2306/2012 e E4867/2012	X	R$ 0,00	X	X
3.22	Sonorização e iluminação para Trio elétrico nos bairros	X	LEONARDO DOS SANTOS LAGES	R$ 7.800,00		E2278/2012	X	R$ 0,00	X	X
3.23	Locação de Trio elétrico para Carnaval nos bairros 2012	X	KEEPER SOLUÇÕES	R$ 7.500,00		E2272/2012	X	R$ 0,00	X	X
3.24	Locação de pirâmides 5m x 5m para limpeza e segurança	X	LINDSEI LEONARDO DA SILVA	R$ 7.990,00		E4860/2012	X	R$ 0,00	X	X
3.25	Locação de pirâmides 10m x 10m (3) e 5m x 5m (1)	X	LINDSEI LEONARDO DA SILVA	R$ 7.950,00		E6804/2012	X	R$ 0,00	X	X
3.26	Contratação de brigadistas de incendio, socorristas e controle de pânico na passarela	X	VLADIMIR DAMÉ TORMA - ME	R$ 7.990,00		E6803/2012	SERVIÇO REALIZADO EM PARCERIA COM O CURSO DIMENSÃO	R$ 0,00	X	X
3.27	Diária de participação no Carnaval do Chuí	X	CRISTIANO LACERDA DE ABREU	R$ 162,77		E5142/2012	X	R$ 0,00	X	X
3.28	Locação de pirâmide 5m x 5m e 120 cadeiras brancas	X	JOÃO CARLOS PIRES DA ROSA	R$ 2.530,00		E4864/2012	X	R$ 0,00	X	X
3.29	Cachê de Rei Momo	X	MARCIO LUIZ SOARES GOULART	R$ 3.620,00		E6412/2012	X	R$ 0,00	X	X
3.30	Troféus	X	MABRAM	R$ 4.276,00		E2303/2012	MABRAM	R$ 3.066,00	VALOR FINAL	E878/2013
3.31	Reconstrução dos muros (material e mão-de-obra)	X	ROSALVO V FILHO	R$ 7.400,00	VALOR FINAL	E16700/2013	ROSALVO V FILHO	R$ 7.400,00	VALOR FINAL	E879/2013
3.32	Crachás PVC	X	SLM - AGÊNCIA DE PUBLICIDADE	R$ 966,21		E1289/2012	BIT	R$ 570,00	VALOR FINAL	E984/2013
3.33	Adesivos de estacionamento	X	SLM - AGÊNCIA DE PUBLICIDADE	R$ 188,10		E1290/2012	PLOTARQ	R$ 135,00	VALOR FINAL	E299/2013
3.34	Flyers	X		R$ 0,00			BIT	R$ 550,00	VALOR FINAL	E303/2013
3.35	CUSTOS INTERNOS (CONFECÇÃO DE PEÇAS GRÁFICAS)	X	SLM - AGÊNCIA DE PUBLICIDADE	R$ 579,69		E2314/2012	TRABALHO REALIZADO POR FUNCIONÁRIO SECULT	R$ 0,00	X	X
3.36	Contratação de Engenheiro responsável	X	ESM	R$ 7.600,00	VALOR FINAL	Contato sr. Osni E2200/2012	ESM	R$ 7.600,00	VALOR FINAL	Contato sr. Osni E295/2013
3.37	Contratação de Cabelereiro e maquiador	X	JUAN CARLOS PEDROZZO	R$ 7.000,00		E2133/2012	Marco Aurelio Ribeiro Barbosa	R$ 4.800,00	Seleção pública	

3.38	Contratação de Cabelereiro e maquiador para corte gay	X	PABLO DA LUZ PEREIRA	R$ 3.800,00		E3611/2012	X	R$ 0,00	X	X
3.39	Elaboração de fantasias das cortes	X	X	R$ 0,00		X	João Bachilli	R$ 0,00	Trabalho voluntário	X
3.40	Apresentação do Campeão 2012	X	X	R$ 0,00		X	Estação 1a do Areal	R$ 800,00	VALOR FINAL	E703/2013
3.41	Contratação de 2 coordenadores Carnaval (JURI)	X	X	R$ 0,00		X	Coordenadores de júri (2)	R$ 0,00	SECULT APOIO VOLUNTÁRIO	x
3.42	Contratação de COORDENAÇÃO DE PASSARELA	X	03 Coordenadores	R$ 4.050,00		E4831, E4857 e E6175	01 Coordenador de passarela 01 Auxiliar de coordenação	R$ 1.500,00	DIVERSOS	DIVERSOS
3.43	Contratação prestadores de serviço (PESSOAS FÍSICAS)	X	(127 orientadores de camarotes e arquibancadas + 17 ANJOS + 4 Serv. Pré-carnaval + 3 coordenadores + 1 assistente de coordenação)	R$ 106.480,00	Valores unitários: Coordenador: R$ 1.350,00 Prestadores de serviço: R$ 900,00 / 540,00 / 450,00	DIVERSOS	Seleção pública (31 PESSOAS)	R$ 18.900,00	Valores unitários: Coordenador: R$ 900,00 Demais: R$ 600,00	DIVERSOS
3.44	Contratação de anjos	X					Seleção pública (28 ANJOS)	R$ 16.800,00		DIVERSOS
3.45	Materiais diversos - tintas, pregos, madeiras	X	DIVERSOS	R$ 24.959,04		DIVERSOS	GERDI GONÇALVES VITORIA CASA VERMELHA ANA BEATRIZ DOMINGOS JOUGLARD MAT CONSTRUÇÃO CENTRAL TINTAS	R$ 4.116,62	VALOR FINAL	E1017/2013 E1019/2013 E1021/2013 E1022/2013 E1028/2013
3.46	Alimentação - Apoiadores/Organização/Cortes	X	VANESSA BIERHALS TORRES E CIA LTDA AGIBE DOS SANTOS	R$ 28.194,60		E10696/2012 E2284/2012	VANESSA BIERHALS E CIA LTDA	R$ 19.684,60		
3.47	Alimentação - BRIGADA MILITAR	X	AGIB DOS SANTOS	R$ 7.990,00						
3.48	Apesentação artística - Passarela	X	AIRA GALLO PEREIRA	R$ 550,00		E5776/2012	DIEGO HOMAR COUTINHO	R$ 600,00	VALOR FINAL	E935/2013
3.49	Impressão de 120 Pen Drives (COINPEL) - Hot site - Sistemas on-line	X	X	R$ 0,00			COINPEL	R$ 10.000,00	VALOR FINAL	CONTRATO 008-018/2013
3.50	BANNERES	X	GRAPHOS	R$ 3.696,10		E1288/2012	GRAPHOS	R$ 2.184,00	(36 banneres 40cm x 100cm)	E298/2013 e E2152/2013
3.51	Placas de sinalização	X	TATIANA FISS GARCEZ & CIA LTDA - ME	R$ 240,00		E4865/2012				
3.52	Cópias diversas	X	GRAPHOS	R$ 3.500,00		E3639/2012	PRESTCÓPIAS	R$ 0,00		
3.53	Sapatos Cortes	X	RODRIGO DA SILVA BRAGA JOSÉ CABAMA	R$ 1.530,00		E2932/2012 E6797/2012	JOSE CABAMA	R$ 1.650,00		E1229/2013
3.54	Roupas das cortes (confecção)	X	WILIAM BORBA BARRETO	R$ 7.900,00	VALOR FINAL	E2276/2012	ALESSANDRO BARROS DO NASCIMENTO	R$ 3.500,00	VALOR FINAL	E2646/2013
3.55	Bordados das roupas das cortes	X	RITA AMÉLIA DE OLIVEIRA ECHEVENGUÁ	R$ 7.800,00	VALOR FINAL	E4863/2012	X	R$ 0,00	X	X
3.56	Roupas das cortes (material)	X		R$ 0,00			COMERCIAL YUK LTDA	R$ 5.537,44	VALOR FINAL	E2633/2013
3.57	Confecção de camisetas para blocos	X	OFICINA DA BIJUTERIA	R$ 7.980,00		E6830/2012				
3.58	Hora-extra de pessoal	X		R$ 0,00				R$ 0,00		
3.59	Apresentação artístico-musical (acompanhamento do Bloco dos Idosos)	X					XAVABANDA	R$ 1.500,00	VALOR FINAL	E2156/2013
3.60	Locação de 45 extintores	X	TATIANA FISS GARCEZ & CIA LTDA - ME	R$ 1.770,00		E2401/2012		R$ 0,00		
3.61	ART projeto layout passarela	X	CREA	R$ 63,32		E3013/2012	CREA	R$ 67,09		E1026/2013
			VALOR FINAL - DESPESAS DIRETAS - SECULT CARNAVAL 2012	**R$ 490.248,34**		**R$ 326.232,79**	**VALOR FINAL - DESPESAS DIRETAS - SECULT CARNAVAL 2013**	**R$ 164.015,55**		
4. REALIZAÇÃO DA FESTA DE ESCOLHA DAS CORTES										
4.1	Contratação de empresa de sonorização para festa das cortes	x		R$ 0,00			JC Sonorização	R$ 5.000,00	VALOR FINAL	E756/2013
4.2	Contratação de estrutura para festa das cortes	x		R$ 0,00			Cabedal	R$ 2.200,00	VALOR FINAL	E755/2013
4.3	Contratação de espaço para festa das cortes	x		R$ 0,00			E C Pelotas	R$ 5.000,00	VALOR FINAL	E225/2013
4.4	Contratação de projeção para festa das cortes	x		R$ 0,00			De Leon DVD	R$ 1.200,00	VALOR FINAL	E822/2013

4.5	Contratação de segurança para festa das cortes	x		R$ 0,00			M-Service	R$ 3.900,00	VALOR FINAL	E705/2013
4.6	Abertura festa das cortes	x		R$ 0,00			KI-Bandaço	R$ 800,00	VALOR FINAL	E704/2013
4.7	Acompanhamento musical da festa das cortes	x		R$ 0,00			Bateria Show Senegal	R$ 1.000,00	VALOR FINAL	E700/2013
4.8	Festa das cortes (CUSTOS GERAIS)	x	ASSECAP	R$ 33.775,00		E00030 e 814/2012	X	R$ 0,00	DESCRITOS ACIMA	X
			VALOR DA LOCAÇÃO DO ESPAÇO EM 2012	**R$ 33.775,00**		**R$ 14.675,00**	**VALOR DA LOCAÇÃO DO ESPAÇO EM 2013**	**R$ 19.100,00**		
5. LOCAÇÃO DE ESPAÇO (LEITO DA VIAÇÃO FÉRREA)										
5.1	Locação	CONTRATO	GUANABARA	R$ 45.000,00		E2202/2012	GUANABARA	R$ 48.000,00	VALOR FINAL	
			VALOR DA LOCAÇÃO DO ESPAÇO EM 2012	**R$ 45.000,00**		**-R$ 3.000,00**	**VALOR DA LOCAÇÃO DO ESPAÇO EM 2013**	**R$ 48.000,00**		
6. REPASSE DAS SUBVENÇÕES										
6.1. GRUPO ESPECIAL										
6.1.1	E. S. GENERAL TELLES	CONTRATO		R$ 54.167,00		E00024, E1599 e E2448/2012		R$ 41.000,00	VALOR FINAL	
6.1.2	E. S. ESTAÇÃO 1a DO AREAL	CONTRATO		R$ 54.167,00		E2485 e E2486/2012		R$ 41.000,00	VALOR FINAL	
6.1.3	E. S. UNIDOS DO FRAGATA	CONTRATO		R$ 54.167,00		E00026, E1600 e E2449/2012		R$ 41.000,00	VALOR FINAL	
6.1.4	E. E RAMIRO BARCELOS	CONTRATO		R$ 30.750,00		E00023 e E3149/2012		R$ 0,00	PUNIÇÃO RELATIVA AO CARNAVAL 2012	
6.1.5	E. S. IMPERATRIZ DA ZONA NORTE	CONTRATO		R$ 30.750,00	CONRATO SEM VALORES	E2411/2012 e E3150/2012		R$ 41.000,00	VALOR FINAL	
6.1.6	E. S ACADEMIA DO SAMBA	CONTRATO		R$ 0,00	O VALOR DA SUBVENÇÃO DA E. S. ACADEMIA DO SAMBA FOI RATEADO ENTRE AS ESCOLAS GAL TELLES, ESTAÇÃO 1a DO AREAL E UNIDOS DO FRAGATA	X		R$ 30.750,00	VALOR FINAL	
			REPASSE DE SUBVENÇÕES AO GRUPO ESPECIAL EM 2012	**R$ 224.001,00**		**R$ 29.251,00**	**REPASSE DE SUBVENÇÕES AO GRUPO ESPECIAL EM 2013**	**R$ 194.750,00**		
6.2. ESCOLAS MIRINS B										
6.2.1	E. S. MIRIM PICA PAU	CONTRATO		R$ 0,00		X		R$ 12.600,00	VALOR FINAL	
6.2.2	E. S. MIRIM SUPER PATETA (50%)	CONTRATO		R$ 6.300,00		E00028 e E1602/2012		R$ 12.600,00	VALOR FINAL	
6.2.3	E. S. MIRIM ÁGUIA BRANCA	CONTRATO		R$ 12.600,00		E00027/2012 e E1601/2012		R$ 12.600,00	VALOR FINAL	
			REPASSE DE SUBVENÇÕES ÀS ESCOLAS DE SAMBA MIRINS B EM 2012	**R$ 18.900,00**		**-R$ 18.900,00**	**REPASSE DE SUBVENÇÕES ÀS ESCOLAS DE SAMBA MIRINS B EM 2013**	**R$ 37.800,00**		
6.3. GRUPO MIRINS A										
6.3.1	E. S. MIRIM MICKEY	CONTRATO		R$ 12.600,00		E00029 e E1603/2012		R$ 16.800,00	VALOR FINAL	
6.3.2	E. S. MIRIM BRILHO DO SOL	CONTRATO		R$ 16.800,00		E00020 e E1596/2012		R$ 16.800,00	VALOR FINAL	
6.3.3	E. S. MIRIM RAMIRINHO	CONTRATO		R$ 12.600,00		E00022 e E1598/2012		R$ 16.800,00	VALOR FINAL	
6.3.4	E. S. MIRIM MOCIDADE DO SIMÕES LOPES	CONTRATO		R$ 16.800,00		E00017 e E1592/2012		R$ 16.800,00	VALOR FINAL	
6.3.5	E. S. MIRIM EXPLOSÃO DO FUTURO	CONTRATO		R$ 16.800,00		E00021 e E1597/2012		R$ 16.800,00	VALOR FINAL	
6.3.6	E. S. MIRIM ACADÊMICOS DA LAGOA	CONTRATO		R$ 16.800,00		E00019 e E1594/2012		R$ 16.800,00	VALOR FINAL	
6.3.7	E. S. MIRIM ÁGUIA DE OURO	CONTRATO		R$ 16.800,00		E00018 e E1593/2012		R$ 8.400,00	PUNIÇÃO RELATIVA AO CARNAVAL 2012	

			REPASSE DE SUBVENÇÕES ÀS ESCOLAS DE SAMBA MIRINS A EM 2012	R$ 109.200,00		R$ 0,00	REPASSE DE SUBVENÇÕES ÀS ESCOLAS DE SAMBA MIRINS A EM 2013	R$ 109.200,00		
6.4. BANDAS CARNAVALESCAS										
6.4.1	BANDA C. GIRAFA DA CERQUINHA	CONTRATO		R$ 4.000,00		E00008 e E1578/2012		R$ 4.000,00	VALOR FINAL	
6.4.2	BANDA C. META	CONTRATO		R$ 4.000,00		E00006 e E1576/2012		R$ 4.000,00	VALOR FINAL	
6.4.3	BANDA C. FAMÍLIA	CONTRATO		R$ 4.000,00		E00015 e E1590/2012		R$ 4.000,00	VALOR FINAL	
6.4.4	BANDA C. LEOCÁDIA	CONTRATO		R$ 4.000,00		E00007 e E1577/2012		R$ 4.000,00	VALOR FINAL	
6.4.5	BANDA C. KI-BANDAÇO	CONTRATO		R$ 4.000,00		E00011 e E1584/2012		R$ 4.000,00	VALOR FINAL	
6.4.6	BANDA C. DONA DA NOITE	CONTRATO		R$ 4.000,00		E00012 e E1586/2012		R$ 4.000,00	VALOR FINAL	
6.4.7	BANDA C. ENTRE A CRUZ E A ESPADA	CONTRATO		R$ 4.000,00		E00010 e E1580/2012		R$ 4.000,00	VALOR FINAL	
6.4.8	BANDA C. XAVABANDA	CONTRATO		R$ 5.500,00		E00014, E1588/2012 e E1627/2012		R$ 4.000,00	VALOR FINAL	
6.4.9	BANDA KI-FOLIA	CONTRATO		R$ 4.000,00		E0009 e E1579/2012		R$ 0,00		
6.4.10	BANDA C. LOBOS DA CERCA	CONTRATO		R$ 0,00				R$ 4.000,00	(ACESSO)	
			REPASSE DE SUBVENÇÕES ÀS BANDAS CARNAVALESCAS EM 2013	R$ 37.500,00		R$ 1.500,00	REPASSE DE SUBVENÇÕES ÀS BANDAS CARNAVALESCAS EM 2013	R$ 36.000,00		
6.5. BLOCOS BURLESCOS										
6.5.1	B. B. CAFÉ NO BULE	CONTRATO		R$ 7.800,00	VALOR FINAL	E555 e E1607/2012		R$ 7.800,00	VALOR FINAL	
6.5.2	B. B. GAVIÕES DO PESTANO	CONTRATO		R$ 7.800,00	VALOR FINAL	E0004 e E1574/2012		R$ 7.800,00	VALOR FINAL	
6.5.3	B. B. BRUXA DA VÁRZEA	CONTRATO		R$ 7.800,00	VALOR FINAL	E0001 e E1571/2012		R$ 7.800,00	VALOR FINAL	
6.5.4	B. B. BAFO DA ONÇA	CONTRATO		R$ 7.800,00	VALOR FINAL	E0005 e E1575/2012		R$ 7.800,00	VALOR FINAL	
6.5.5	B. B. TESOURA DA TIRADENTES	CONTRATO		R$ 7.800,00	VALOR FINAL	E0002 e E1572/2012		R$ 7.800,00	VALOR FINAL	
6.5.6	B. B. MAFA DO COLONO	CONTRATO		R$ 7.800,00	VALOR FINAL	E0003 e E1573/2012		R$ 7.800,00	VALOR FINAL	
6.5.7	B. B. CANDINHA DA CERQUINHA	CONTRATO		R$ 0,00	VALOR FINAL	X		R$ 7.800,00	VALOR FINAL	
6.5.8	B. B. NEGA TEREZA	CONTRATO		R$ 7.800,00	VALOR FINAL	E531/2012 e E1604/2012		R$ 0,00	VALOR FINAL	
			REPASSE DE SUBVENÇÕES AOS BLOCOS BURLESCOS EM 2012	R$ 54.600,00		R$ 0,00	REPASSE DE SUBVENÇÕES AOS BLOCOS BURLESCOS EM 2013	R$ 54.600,00		
6.6. CONJUNTOS VOCAIS										
6.6.1	C. V. COSTINHA	CONTRATO		R$ 0,00				R$ 0,00	VALOR FINAL	
6.6.2	C. V. BOLEIROS DO SAMBA	CONTRATO		R$ 0,00				R$ 0,00	VALOR FINAL	
6.6.3	C. V. SÓ PRA VARIAR	CONTRATO		R$ 0,00				R$ 0,00	VALOR FINAL	
6.6.4	C. V. MENSAGEIROS DO SAMBA	CONTRATO		R$ 0,00				R$ 0,00	VALOR FINAL	
			REPASSE DE SUBVENÇÕES AOS CONJUNTOS VOCAIS EM 2012	R$ 0,00		R$ 0,00	REPASSE DE SUBVENÇÕES AOS CONJUNTOS VOCAIS EM 2013	R$ 0,00		
6.7. PARTICIPAÇÕES										
6.7.1	BANDA CARNAVALESCA EMPOLGAÇÃO	CONTRATO		R$ 4.000,00		E00013 e E1587/2012		R$ 4.000,00	VALOR FINAL	
6.7.2	BLOCO INTEGRAÇÃO, SAÚDE E EDUCAÇÃO	CONTRATO		R$ 4.000,00		E0016 e E1591/2012		R$ 4.000,00	VALOR FINAL	
6.7.3	APESPEL (CLUBES SOCIAIS)	CONTRATO		R$ 3.800,00		E1626/2012		R$ 0,00	VALOR FINAL	
			REPASSE DE SUBVENÇÕES ÀS PARTICIPAÇÕES EM 2013	R$ 11.800,00		R$ 3.800,00	REPASSE DE SUBVENÇÕES ÀS PARTICIPAÇÕES EM 2013	R$ 8.000,00		
			TOTAL EM SUBVENÇÕES E APOIOS - 2012	R$ 456.001,00		R$ 15.651,00	TOTAL EM SUBVENÇÕES E APOIOS - 2013	R$ 440.350,00		
7. PREMIAÇÃO DAS ENTIDADES CAMPEÃS DO CARNAVAL 2013										
7.1	CAMPEÃ GRUPO ESPECIAL		ESTAÇÃO PRIMEIRA DO AREAL	R$ 20.000,00		E4637/2012	ESTAÇÃO PRIMEIRA DO AREAL	R$ 20.000,00	VALOR FINAL	

7.2	VICE-CAMPEÃ GRUPO ESPECIAL		TELLES	R$ 16.000,00		E4636/2012	UNIDOS DO FRAGATA	R$ 16.000,00	VALOR FINAL	
7.3	TERCEIRA COLOCADA GRUPO ESPECIAL		UNIDOS DO FRAGATA	R$ 13.000,00		E4635/2012	TELLES	R$ 13.000,00	VALOR FINAL	
7.4	CAMPEÃ MIRINS A		EXPLOSÃO DO FUTURO	R$ 6.000,00		E4634/2012	MOCIDADE SIMÕES LOPES	R$ 6.000,00	VALOR FINAL	
7.5	VICE-CAMPEÃ MIRINS A		MOCIDADE DO SIMÕES	R$ 4.000,00		E4633/2012	EXPLOSÃO DO FUTURO	R$ 4.000,00	VALOR FINAL	
7.6	TERCEIRA COLOCADA MIRINS A		ACADÊMICOS DA LAGOA	R$ 3.000,00		E4631/2012	MICKEY	R$ 3.000,00	VALOR FINAL	
7.7	CAMPEÃ GRUPO MIRINS B		MICKEY	R$ 5.000,00		E4630/2012	ÁGUIA BRANCA	R$ 5.000,00	VALOR FINAL	
7.8	VICE-CAMPEÃ MIRINS B		ÁGUIA BRANCA	R$ 3.000,00		E4629/2012	SUPER PATETA	R$ 3.000,00	VALOR FINAL	
7.9	TERCEIRA COLOCADA MIRINS B		SUPER PATETA	R$ 2.000,00		E8345/2012	X	R$ 0,00	VALOR FINAL	
7.10	CAMPEÃ BANDAS CARNAVALESCAS		XAVABANDA	R$ 3.000,00		E4628/2012	XAVABANDA	R$ 3.000,00	VALOR FINAL	
7.11	VICE-CAMPEÃ BANDAS CARNAVALESCAS		KI-BANDAÇO	R$ 2.000,00		E4627/2012	KI-BANDAÇO	R$ 2.000,00	VALOR FINAL	
7.12	TERCEIRA COLOCADA BANDAS CARNAVALESCAS		ENTRE A CRUZ E A ESPADA	R$ 1.000,00		E4625/2012	META	R$ 1.000,00	VALOR FINAL	
7.13	CAMPEÃ BLOCOS BURLESCOS		BAFO DA ONÇA	R$ 2.000,00		E4624/2012	SEM CONCURSO	R$ 0,00	VALOR FINAL	
7.14	VICE-CAMPEÃ BLOCOS BURLESCOS		BRUXA DA VÁRZEA	R$ 1.000,00		E4623/2012	SEM CONCURSO	R$ 0,00	VALOR FINAL	
7.15	TERCEIRA COLOCADA BLOCOS BURLESCOS		TESOURA DA TIRADENTES	R$ 500,00		E4622/2012	SEM CONCURSO	R$ 0,00	VALOR FINAL	
			TOTAL EM PREMIAÇÃO EM 2012	**R$ 81.500,00**		**R$ 5.500,00**	**TOTAL EM PREMIAÇÃO EM 2013**	**R$ 76.000,00**		
			TOTAL INVESTIDO - CARNAVAL 2012	**R$ 2.312.022,19**		**R$ 438.212,05**	**TOTAL INVESTIDO - CARNAVAL 2013**	**R$ 1.873.810,14**		