



*Do Rio de Janeiro aos Pampas: tempo ritual, competição e circulação de profissionais do samba entre carnavais**

From Rio de Janeiro to the Pampas: ritual rhythm, competition and circulation of samba professionals among carnivals

Ulisses Corrêa Duarte**

* Recebido em: 02.02.2017. Aprovado em: 20.11.2017

** Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009). Pesquisador do Núcleo de Pesquisas sobre Culturas Contemporâneas (Nupecs), na linha de pesquisa “Urbanização, Sociedade e Cultura no Brasil”. Possui ênfase nos estudos de Antropologia Urbana. Email: correduarte7@gmail.com.

Resumo – O artigo pretende analisar o carnaval das escolas de samba de Uruguaiana na região dos Pampas, e o contexto carnavalesco na fronteira política no extremo sul do Brasil com a Argentina e o Uruguai. O calendário estendido do carnaval de escolas de samba na região promove um tempo ritual da festa peculiar, que possibilita uma intensa relação composta por trocas e as negociações econômicas e socioculturais entre os carnavais dos Pampas e os polos de carnaval do centro do país, sobretudo o carnaval carioca. Dois personagens engajados nestes eventos, a coreógrafa Cristina Fernandez e o intérprete de sambas-enredos Igor Sorriso serão apresentados no texto, uma vez que ambos participam dos fluxos e se somam à importante circulação de mão de obra carnavalesca entre o Rio de Janeiro e os Pampas nos últimos anos.

Palavras-chave: carnaval; Rio de Janeiro; Uruguaiana; Pampas; tempo ritual; circulação; interculturalidade.

Abstract – The article intends to analyze the carnival of samba schools from Uruguaiana in the Pampas region, and the carnival context at the political border in south Brazil next to Argentina and Uruguay. The extended calendar of the carnival of samba schools in the region promotes a ritual period of this event, which makes possible an intense relationship composed by economic exchanges and socio-cultural negotiations among the carnivals of Pampas and the carnival poles from the center of the country, Rio de Janeiro’s carnival in specific. Two characters engaged in these events, the choreographer Cristina Fernandez and the singer of “sambas-enredos” Igor Sorriso will be presented. They have participated in the parades and are involved in the carnival worker flows between Rio de Janeiro and the Pampas in the last years.

Keywords: carnival; Rio de Janeiro; Uruguaiana; Pampas; ritual period; cultural exchanges; interculturality.



Às margens do caudaloso rio Uruguai, próximo à tríplice fronteira entre Brasil, Argentina e o próprio Uruguai, a ponte Getúlio Vargas - Agustín Justo se estende em quase um quilômetro e meio para unir as cidades de Uruguaiana e Paso de Los Libres em cada face de terra. Estamos no centro dos Pampas, vegetação rasteira composta por planícies com ligeiras e suaves colinas, uma imensidão de campos propícios às pastagens para o gado de corte ao centro sul no continente sul americano, num ponto longínquo dos grandes centros metropolitanos: são cerca de setecentos quilômetros de Porto Alegre e setecentos e quarenta quilômetros de Buenos Aires.

Uruguaiana é a cidade mais populosa daquela região, possui cerca de cento e vinte e cinco mil habitantes na sua zona urbana. O porto seco da cidade é considerado um dos mais importantes da América Latina no transporte de cargas terrestres, por estar localizado na rota de importação e exportação entre a Argentina e o Brasil. A exploração econômica que possui maior destaque em Uruguaiana é o setor do agronegócio: em média são setecentas toneladas de arroz colhidas a cada ano, o que coloca o município em primeiro lugar entre os exportadores do Rio Grande do Sul; além disso, são aproximadamente duzentas e trinta e quatro mil cabeças de gado, o sexto maior rebanho de gado do estado.

Se as atividades agropastoris compõem a tônica econômica do município, paradoxalmente, o principal evento da região é fortemente arraigado nas tradições de cultura urbana e de bairros populares no centro do país: o carnaval de escolas de samba vivido

em desfiles competitivos. Em Uruguaiana, o samba serve como referência de pertencimento nacional na região de fronteira e arrasta multidões de moradores da cidade, vizinhos fronteiriços argentinos, uruguaios e visitantes de outras cidades do Brasil, que completam a lotação máxima do sambódromo improvisado na avenida central da cidade com capacidade média para cerca de quinze a vinte mil pessoas a cada noite.

As escolas de samba constituíram-se como associações recreativas nos Pampas desde a década de 1950 seguindo a expansão do samba de carnaval baseado no carnaval do Rio de Janeiro, excapital federal que serviu de paradigma básico para o modelo de carnaval organizado em outras cidades do país. Em cada apresentação festiva, apesar das ligeiras diferenças e formas de adaptações em cada contexto local - ao mesclar as formas artísticas das escolas de samba com características da cultura carnavalesca local - o samba de enredo é instituído enquanto motor das apresentações. Elas trazem os elementos estruturais básicos do modelo artístico fundamental de apresentação de uma escola de samba: movimento progressivo linear do grupo com tempo cronometrado, orquestra percussiva própria sem presença de instrumentos de sopro, narrativas a serem contadas em elementos sonoros-plásticos-visuais, carros alegóricos, alas específicas que se configuram em subitens de apresentação como comissão de frente, baianas, passistas, velha guarda e casal de mestre sala e porta bandeira (com o pavilhão da agremiação, o seu símbolo máximo).



¹ No ano de 2005, uma contenda judicial atrasou os preparativos e ensaios da Escola de Samba mais importante naquela época. A Prefeitura e os carnavalescos, ameaçados pelo cancelamento da festa, ajustaram a data dos desfiles para três semanas após o feriado nacional. Assim, com a mudança de datas o carnaval passou a ser fora de época ou temporão, como também é chamado. A mudança de datas, a princípio não intencional, trouxe uma série de inovações na produção estética e artística das escolas de samba locais com atração de sambistas do Rio de Janeiro em busca de trabalho fora do grande polo do samba nacional. Neguinho da Beija Flor (intérprete) e Valéria Valenssa (destaque de chão) estiveram presentes em 2005, assim como a compra e reutilização de objetos carnavalescos como fantasias de alas e esculturas para carros alegóricos do Rio de Janeiro.

² Quaresma é o período cristão de retidão e penitência nos quarenta dias que antecedem à Páscoa. Ela tem início na quarta-feira de cinzas, um dia após o término do carnaval.

Na última década, desde o ano 2005 em Uruguaiana¹, o carnaval era marcado sempre a alguns finais de semanas posteriores ao feriado carnavalesco, durante o período da quaresma². Ao longo da última década, outros municípios brasileiros na região que possuíam carnavais de menor porte também passaram a agendar seus desfiles em datas não coincidentes, formando assim um circuito articulado de carnaval na região dos Pampas. Para tomar apenas os cinco carnavais de escolas de samba mais importantes da região, além de Uruguaiana, Itaqui e Alegrete no Brasil, Artigas no Uruguai e Paso de Los Libres na Argentina, tínhamos em 2014 como ano de referência:

Município	Datas dos desfiles/2014	Número de grupos carnavalescos (primeira divisão)	Quantidade de desfiles de cada agremiação por carnaval
Paso de Los Libres	1º, 8, 15 e 22 de fevereiro	3	4
Artigas	1º e 2 de março	4	2
Itaqui	1º, 2, 3 e 4 de março	6	2
Alegrete	14 e 15 de março	4	2
Uruguaiana	20, 21 e 22 de março	6	2

TABELA – Os desfiles de carnaval nos Pampas segundo o calendário da festa nos municípios em 2014.

As escolas de samba de Uruguaiana inauguraram um formato de Carnaval baseado na possibilidade de contratação de destaques do mundo do samba de outras cidades, e a compra de

objetos carnavalescos de outros polos de produção, materiais de confecção de carnaval e objetos já fabricados para reutilização, reciclagem ou reforma: fantasias de alas, adereços e escultura para alegorias. Em poucos anos, o carnaval de Uruguaiana alcançou um novo patamar nos desfiles quanto aos aspectos plásticos e a atração de sambistas cariocas que obtiveram grande repercussão na sua passagem pela região (Duarte, 2016). Entre várias posições e cargos, muitos profissionais inscritos nessa mão de obra carnavalesca sazonal ocupam a posição de intérpretes de samba-enredo, carnavalescos, diretores de barracão, diretores de bateria, casais de mestre sala e porta bandeira, rainhas de bateria e destaques de chão que são provenientes de outros polos de carnaval (Porto Alegre, São Paulo ou Rio de Janeiro).

Uma das dimensões importantes na investigação proposta está de acordo com essa possibilidade de deslocamento e de trocas entre os locais: as relações da *interculturalidade*. As fronteiras políticas e físicas entre Uruguaiana e as cidades da região se tornam porosas a partir da circulação de pessoas e objetos nas práticas culturais em comum, como a festa carnavalesca neste período determinado. Os sentidos das práticas tanto na preparação quanto na forma festiva das agremiações nos três lados da fronteira são ligeiramente distintos, e como já adiantou Grímson (2011), a manipulação das referências simbólicas do carnaval se dava de forma diferente em cada um dos municípios limítrofes, sendo equivocada a ideia de uma cultura transfronteiriça comum a todos os locais.



Em Uruguaiana, o carnaval das escolas de samba ocupava um lugar simbólico que fazia referência ao pertencimento nacional e ao compartilhamento de dois dos principais ícones da cultura brasileira engendrada no século XX, o samba e o carnaval, o que a aproximava do centro do país (OLIVEN, 2006). Por outro lado, em Artigas e em Paso de Los Libres o samba e o carnaval aproximavam os uruguaios e argentinos dos brasileiros na paixão irrestrita aos seus grupos carnavalescos e ao cenário efervescente de realização de eventos de carnaval da região os distinguindo da cultura oficial das capitais de seus países, Montevideu e Buenos Aires, respectivamente.

O que a dimensão da interculturalidade no circuito de carnaval nos permitiu refletir de forma incisiva foi a multiplicidade de relações entre carnavais que se irradiava e fluía entre os interstícios das fronteiras políticas e a burocracia das aduanas. Ela nos trazia a possibilidade de observar e analisar os encontros, os tempos e espaços mais abertos, onde as práticas culturais eram apreendidas, reapropriadas, rearranjadas; em síntese, produzindo culturas híbridas no período de preparação do evento que tinha como momento clímax os desfiles de carnaval.

É tempo de carnaval nos pampas

A circulação entre carnavais formava um sólido circuito de carnaval nos Pampas, e fomentava a possibilidade das trocas em várias perspectivas, desde econômicas às materiais, sociais e

culturais. Os cruzamentos de coisas e pessoas ligadas à festa eram preponderantes durante o período chave do evento carnavalesco: as últimas semanas de preparação, sobretudo após o carnaval do centro do país, até as datas dos desfiles nos Pampas. O processo de produção carnavalesca na região estava completamente atrelado à existência deste tempo ritual estendido que se excedia dos espaços e das competições circunscritas aos locais e suas culturas carnavalescas, que mesmo com suas características próprias e diferenças, condicionava a possibilidade dos encontros e negociações entre os carnavais relacionados.

Apoiados nos estudos de Comaroff (2003), entendemos a noção de que os fenômenos não podem ser integralmente entendidos com recortes limitantes de realidades (geográficas, culturais, étnicas, nacionais). Existem elementos transversais à cultura que são produzidos em escala global, para além dos recortes contextuais. O intuito é questionar como são produzidos os locais, dando-se conta de que no mundo atual são raríssimas as situações onde não encontramos atravessamentos de escalas que complexificam a perspectiva da paisagem local, de um espaço restrito onde as agências humanas atuam como se estivessem num palco fixo e inerte. Os carnavais dos Pampas só poderiam ser tratados se considerarmos seu potencial de cultura híbrida envolvida no jogo dinâmico da mescla entre o local e o global, e as suas particularidades em cada contexto, ou seja, as diferenciações entre suas *culturas carnavalescas* específicas interligadas (APPADURAI, 1997).



Temos em conta que o período ápice do carnaval era vivido plenamente em Uruguaiana num espaço curto de tempo, assim como em toda a região dos Pampas. O carnaval era classificado como um evento do extracotidiano, com características que faziam dele um evento popular de grande alcance social delimitado num tempo específico. Nesse intervalo de tempo, ele acabava por incluir todas as camadas e classes sociais da cidade no jogo em disputa, na concorrência dos grupos carnavalescos organizados para a conquista do título, além de produzir um reordenamento das relações sociais do dia a dia que podiam se suspender ou se fortalecer pela participação individual nas agremiações carnavalescas. O período auge dos preparativos para a festa era um tempo social disponível para todos os desdobramentos mais importantes relacionados à cultura carnavalesca nos seus contextos locais. Ele se encerrava no domingo de apuração das campeãs, na festa da vitória na quadra dos vencedores momentos após os desfiles de sábado.

Relacionamos a ideia do tempo do carnaval com a noção de tempo da política de Moacir Palmeira (2002): o período eleitoral marcante para a vida social do município onde tudo se convertia em política, já que as suas facções organizadas em partidos, chefes políticos e seus apoiadores, estavam reunidas e podiam ser identificadas num primeiro olhar. Um rearranjo de posições sociais podia ser analisado nesse tempo, que não era linear nem cumulativo, mas sim, um tempo ritual, onde um conjunto de atividades e uma temporalidade própria marcavam os momentos vividos, de divisão e rearranjo dos grupos. Para o autor, as divisões sociais no município

poderiam ser investigadas a partir dos tempos, transitórios e excepcionais, de comunhão e de separação de grupos e indivíduos. As facções políticas entravam em conflito nos contextos locais ao passar a determinar o ritmo social de adesão e ruptura de vínculos pessoais para a conquista do poder local, instaurado na partilha dos cargos públicos disputados a cada pleito. Já o tempo das festas investigado pelo mesmo autor seria diametralmente oposto. A festa marcava no seu tempo a aglutinação, a comunhão social, a pretensão de harmonia.

Pensamos no carnaval dos Pampas como um tempo híbrido: aglutinador e divisor de facções e grupos, concomitantemente. Diferentemente da comunhão do tempo de festas no estudo de Palmeira, o tempo do carnaval nos Pampas também era um tempo de divisão de forças sociais, de duelos entre personagens e grupos de poder nos jogos sociais. O tempo do carnaval era um tempo de concentração das relações sociais vivenciando o evento de forma ambivalente porque havia disputas, conflitos, competição, mas também havia coesão, solidariedade e ludicidade.

O ressurgimento dos vínculos estabelecidos nas escolas de samba acompanhava um movimento cíclico de ampliação da participação para a sociedade nas adesões e no acúmulo de indivíduos e seus laços sociais nas agremiações, sejam componentes, voluntários, patrocinadores, torcedores ou profissionais do samba em busca de um novo contrato. Os meses de calma, e de suspensão das atividades carnavalescas, se tornavam



irreconhecíveis quando o carnaval vinha novamente à tona. Iniciava-se o período de demanda irrefreável de atividades, com excesso de excitação, emoção e o vertiginoso aumento das ações em coletividade no *tempo do carnaval*. Naquele espaço de tempo, naquelas poucas semanas de apresentação dos grupos carnavalescos na sequência do calendário festivo da região, tudo deveria ser preparado, e todos deveriam ter a vitória e a boa *performance* como objetivos comuns, como as facções políticas no período eleitoral.

Os carnavais das escolas de samba locais em competição, um ritual de prestígio e paroxismo da vida social anual, na integração e divisão entre grupos com base na competição municipal, servia como fomentador de culturas: atreladas à memória e ao contexto histórico da festa, aos costumes e características peculiares dos participantes e dos eventos, aos usos do corpo e dos símbolos, as redes de amizade, compadrio e parentesco, nas linguagens e práticas comuns nos seus tempos determinados. Os indivíduos eram mais ou menos engajados às culturas carnavalescas de acordo com sua posição e suas experiências anteriores (memórias), e sua forma de adesão às agremiações no presente (cargo, ocupação, importância social). Os participantes mais engajados conjugavam sua vida pessoal às referências e símbolos dos grupos de carnaval que eram participantes, o que podemos chamar por *sambistas* de forma amplificada: indivíduos que eram envolvidos ou identificados com a produção social carnavalesca, o que se intensificava no tempo da festa pelas marcas, gostos e estilos de vida compartilhados.

Os personagens que serão analisados nas próximas seções eram sambistas porque inscreviam o carnaval nas suas trajetórias de vida, de forma a construírem uma identidade duradoura ao longo dos anos, com participação destacada em cada ciclo festivo e com grande significado nos seus projetos pessoais e nas suas redes de relação afetiva (VELHO, 2012).

Cristina Fernandez: do ballet clássico à cultura popular

Cristina Fernandez é uruguaiana e professora de dança na sua cidade. Sua formação na área contemplava o ballet clássico, o jazz e a dança contemporânea. Ela frequentou inúmeras escolas de formação, fez cursos e aprendeu com mestres que a orientaram na Fronteira, em Porto Alegre, Buenos Aires e Rio de Janeiro. O carnaval sempre esteve presente nas relações sociais que sua família estabelecia em Uruguaiana. Foi na Escola de Samba Cova da Onça que Cristina conquistou diversas premiações por seus trabalhos coreográficos no comando da comissão de frente, o que a trouxe prestígio e divulgação de seu trabalho. Na Cova da Onça, ela era responsável pela comissão de frente desde o ano de 2007 conquistando premiações, títulos e muitos alunos para seus projetos pessoais na área da dança. Em sua cidade, Cristina Fernandez era maior referência de coreógrafa local no carnaval.

A comissão de frente é uma ala específica de muita importância dentro das agremiações, já que se constitui num dos quesitos de pontuação na competição carnavalesca. Além de ser o



primeiro elemento de apresentação e abertura das escolas de samba, o conjunto conta com o mínimo nove e o máximo dezesseis componentes (previstos no regulamento local da competição) e deve apresentar uma coreografia própria, de acordo com o enredo; ainda é permitida a possibilidade da utilização de um elemento alegórico auxiliar (também chamado por “tripé”).

As comissões de frente no carnaval se tornaram o elemento de desfile com a mais elaborada transformação artística nas últimas décadas. No passado, eram as diretorias e a ala da velha guarda da Escola de Samba que tinham a função de abrir o desfile e apresentar a agremiação ao público e aos jurados. No final dos anos 1980, as escolas de samba cariocas começaram a apresentar suas comissões de frente com coreografias e personagens trabalhados a partir do enredo. Por volta dos anos 2000, as comissões de frente se tornaram corpos de baile compostos por bailarinos e coreógrafos profissionais, com repertório coreográfico complexo, efeitos especiais, elementos alegóricos cada vez maiores e impactantes, fantasias de alto custo e equipe de apoio para os ensaios contando com pesquisadores próprios para a exploração do enredo. Nas maiores agremiações cariocas, uma comissão de frente podia custar valores totais que ultrapassavam a marca de trezentos mil reais para a preparação e apresentação do seu conjunto, realidade muito aquém dos carnavais dos Pampas.

Nos preparativos para o carnaval Cristina se voltava à produção de uma coreografia específica de seu grupo nos meses anteriores ao desfile de sua agremiação. O tempo de preparação do

trabalho de sua equipe variava de quatro a dois meses no total, apesar de que ele poderia ser ainda mais curto. Os motivos mais frequentes da diminuição do tempo de trabalho eram os atrasos na entrega do samba-enredo pela escola, o calendário móvel do carnaval – que só fazia a festa ter completa atenção na cidade após as festas de final de ano – e, da mesma forma, o processo interno de escolha do grupo de bailarinos para a comissão de frente.

Ela recebia da diretoria da Cova da Onça autonomia para montar a sua coreografia, ensaiar fora da quadra, e propor mudanças na escolha dos personagens e da situação a ser dramatizada na coreografia de apresentação da escola aos jurados e ao público. A comissão era diretamente responsável por quarenta pontos para a escola: a somatória possível de quatro notas máximas dos quatro jurados de pista. A busca pelos quarenta pontos era o maior objetivo de Cristina, numa competição própria entre as comissões de frente participantes, onde o resultado final do carnaval entre as escolas de samba ficava em segundo plano. Era possível acontecer o seguinte: a comissão de frente de Cristina ficar com a maior pontuação entre as comissões de frente e sua escola de samba não se sagrar campeã, e mesmo dessa forma, o grupo de Cristina celebrar uma vitória (como se estivesse num campeonato paralelo). A hipótese inversa, a escola de samba vencer a competição, porém, o grupo de Cristina não somar os quarenta pontos possíveis, a comissão de frente entendia como uma derrota particular e a celebração, devido ao fracasso da imperfeição das notas, cancelada.



Como estrutura de seu ensaio, os movimentos dos bailarinos eram ajustados e criados em sincronia com a melodia e a letra do samba-enredo. Sem a audição e o aprendizado do samba, os ensaios apenas eram realizados com a elaboração de movimentos prévios, ainda distantes do resultado final. Sua técnica de montagem dos movimentos, o que ela chamava de “rascunho” – os exercícios esboçados nas sessões de criação das coreografias – tinha muita repetição de trecho por trecho do samba (raramente mais de quatro versos), com as correções das posições da cena e construção dos personagens e do arco dramático do que deveria ser apresentado. Também se paralisava os movimentos na orientação das “figuras”, o posicionamento e a exatidão dos corpos que resultavam num desenho coletivo dos bailarinos em cada quadro de movimento. Cristina se destacava do grupo e analisava de forma esmiuçada as posições de seus bailarinos de diversos ângulos, e orientava a melhor posição de cada formação de forma exaustiva.

Em suma, a partir do enredo do carnavalesco, a direção da Escola indicava para a comissão de frente o que o grupo iria representar dentro da narrativa textual construída para o desfile. À comissão de frente, como primeira ala do desfile, cabia a apresentação do enredo (a narrativa) contada pela escola de samba naquele ano, que podia se dar na forma de introdução do tema ou num resumo geral do será contado na passagem das alas e das alegorias. Cristina, orientada pela direção, elaborava uma ideia de coreografia e de personagens elaborados para a abertura da escola de samba que fosse compatível com a narrativa da sinopse do

enredo. Com a autorização da direção da agremiação, iniciavam-se a seleção, o ensaio dos bailarinos, a confecção das fantasias e do pequeno carro alegórico de apoio fabricado especialmente para o uso na coreografia.

Cristina trabalhava com um grupo de cerca de vinte pessoas, entre os bailarinos titulares, os reservas e as pessoas que acompanhavam a Comissão como auxiliares, amigos e colaboradores. Os bailarinos eram selecionados dentro da escola de dança de Cristina Fernandez. Em sua maior parte, eles tinham de vinte a trinta e cinco anos de idade e não eram remunerados pelos ensaios quase diários no período pré-carnaval, que em geral duravam de três a quatro horas, às vezes adentrando as primeiras horas da madrugada. As fantasias da comissão de frente, chamadas de “figurino” por Cristina, dada a sua aproximação aos espetáculos de dança e teatro, eram patrocinadas pela escola de samba. Cristina era contratada por um cachê anual baixo em relação a coreógrafos cariocas, que ela recebia como se fosse mais uma ajuda de custo do que propriamente uma remuneração pelo trabalho. Em 2014, cinco mil reais de cachê por todo o processo: ensaios, apresentações na quadra e desfiles de carnaval; atualmente, são sete mil reais.

Em meio à disputa e à rivalidade entre os coreógrafos e os grupos de comissões de frente que disputavam o carnaval da cidade, havia um jogo de informações e contra informações entre as Comissões de Frente, onde rolavam muitos boatos sobre as coreografias a serem apresentadas na avenida, gerando muitas suposições a respeito das possíveis falhas nas apresentações.



Cristina acreditava que os seus concorrentes elaboravam coreografias em cima de ideias antecipadas por outras Comissões, já que eram fortes os indícios de plágios e o “roubo de ideias” em anos anteriores, não só restrito a Uruguaiana, também entre outras cidades da região. Por isso, sigilo e discrição dos bailarinos e auxiliares da comissão era desejado, até o grupo sair nas últimas semanas para os ensaios de rua na madrugada onde a coreografia, enfim, era reproduzida.

A coreógrafa entendia que não tinha sob seu controle uma Comissão de Frente da forma ideal como pretendia. Há alguns anos ela pleiteava junto à direção da Escola o pagamento de cachês para os bailarinos como recompensa pelo trabalho. Por não serem pagos, o trabalho de Cristina esbarrava no problema do comprometimento, das ausências aos ensaios e do limite de sua possibilidade de cobrança no grupo. O pagamento de um valor monetário para cada bailarino representaria a possibilidade de exigir maior engajamento com a dança, além de selar maior formalidade na rotina de horários e no cumprimento das exigências técnicas com a coreógrafa. O maior desejo para o futuro na visão de Cristina era de compor montar o grupo com a inclusão de pagamentos para os bailarinos, com acontecia entre as maiores escolas de samba do carnaval carioca.

Se as aulas de dança da companhia eram abertas para todos os interessados, novos e velhos, gordos e magros, altos e baixos, na Comissão de Frente nem todos poderiam ser incluídos. “A Comissão de Frente não é um grupo democrático”, dizia ela,

comentando sobre suas restrições aos não hábeis, os foras de forma ou os considerados esteticamente inadequados aos personagens, que acabavam por não serem selecionados para o grupo que iria desempenhar um papel de grande importância na escola de samba na competição carnavalesca.

A coreógrafa uruguaianense visitou em muitas ocasiões o Rio de Janeiro. Além dos cursos de formação que participou, ela observou e aprendeu com alguns coreógrafos que autorizaram em seus ensaios sua participação como convidada. Nestas ocasiões, numa de suas primeiras estadias com esse objetivo em 2008, ela conheceu alguns coreógrafos consagrados no carnaval carioca, tais como: Marcelo Misailidis, Hélio Bejani, Jaime Arôxa, Carlinhos de Jesus, Cláudia Mota, Débora Colker, que já trabalharam nas maiores agremiações do Rio de Janeiro. O maior desafio de Cristina nos últimos anos era ter de lidar com a forte concorrência dos coreógrafos cariocas que começaram a se inserir no mercado de carnaval dos Pampas. Muitos deles eram seus mestres nas viagens realizadas ao Rio. Entre 2012 a 2014, as escolas de samba da Fronteira começaram a substituir os coreógrafos locais por contratados do Rio de Janeiro. O fato era ameaçador para o desenvolvimento da dança e dos espaços de trabalho para os pouco estabelecidos coreógrafos locais.

E como o coreógrafo contratado do carnaval carioca desempenhava seu trabalho em Uruguaiana? Os cachês pagos para os cariocas para dirigir as comissões de frente chegavam a um valor que variava de dez a quinze mil reais, sem contar com os gastos em



³ As invernadas são grupos de danças folclóricas organizadas por um CTG (Centro de Tradições Gaúchas).

transporte e hospedagem. A coreografia era elaborada pelo contratado de acordo com o enredo da escola. Depois da fase de elaboração dos movimentos, a coreografia era filmada em formato digital e enviada em vídeo do Rio de Janeiro para os Pampas para os ensaios que aconteciam sem a presença do coreógrafo.

A primeira vez que uma agremiação contratou um coreógrafo de outros carnavais em Uruguaiana foi em 2012. Até então, as escolas de samba tinham coreógrafos ligados às academias, escolas de dança, às invernadas de CTGs³, e as bandas de colégios (uma tradição na cidade). A entrada de profissionais do mundo da dança do centro do país gerava muitas suspeitas de que o cargo ocupado por Cristina podia estar ameaçado em cada carnaval que se aproximava (fato que nunca se concretizou). Cristina criticava a forma de contratação dos seus rivais, assim como a atuação desses coreógrafos no carnaval de Uruguaiana, já que as diretorias das agremiações da cidade não privilegiavam o emprego do profissional condicionado à formação e ao aprendizado dos talentos locais. Estes eram aliados dos seus postos, ou colocados como meros assistentes, uma contrapartida considerada pouco vantajosa ao fomento da profissionalização e aprendizado dos coreógrafos locais.

Como o coreógrafo carioca normalmente estava envolvido em outras atividades, ele não ficava à disposição da Escola de Samba na Fronteira por longos períodos. Normalmente, ele elegia um assistente, geralmente enviado do Rio de Janeiro, para ensaiar seu trabalho com os bailarinos locais. O coreógrafo contratado só

chegava à cidade durante a semana do desfile, realizava alguns ensaios com todo o grupo e corrigia os últimos detalhes na *performance* dos bailarinos locais antes da entrada na avenida.

Cristina criticava abertamente a forma como as coreografias eram trazidas prontas de outros polos de carnaval e reproduzidas à realidade de Uruguaiana. Muitas vezes as ideias, figurinos e movimentos coreográficos eram adaptados ou reformulados dos trabalhos realizados no centro do país. A originalidade da coreografia e o ineditismo eram qualificadores do trabalho do coreógrafo na sua compreensão, assim como o aprendizado deixado para os coreógrafos da cidade, o que nem sempre acontecia com a contratação de profissionais do Rio de Janeiro.

As referências e as influências das comissões de frente realizadas nos Pampas ainda são diretamente relacionadas ao carnaval carioca e, para ela, dificilmente o paradigma coreográfico carioca deixará de ser considerado o modelo ideal de trabalho artístico nos próximos anos. Ainda sim, ela entende que o trabalho dos uruguaienses deveria ter prioridade nas direções das escolas de samba locais para o desenvolvimento da arte carnavalesca na área da dança, com o fomento aos talentos produzidos nos Pampas. Seu clamor público na cidade incluía o pedido por melhores condições e estrutura de trabalho, com investimento financeiro que deveria ser equivalente ao que é concedido aos coreógrafos profissionais do mais concorrido carnaval de escolas de samba brasileiro.



⁴ “Grupo de apoio” ou somente “apoio” é o time de cantores que participava do carro de som de uma agremiação no desfile de carnaval. O intérprete ou cantor oficial (popularmente chamado de puxador de samba) era a voz principal dos ensaios, da gravação do álbum anual das escolas de samba e do desfile oficial.

Igor Sorriso: uma voz entre carnavais

Com doze anos de idade, Igor já se apresentava em grupos musicais de samba e pagode. As quadras de escolas de samba passaram a ser o local de lazer mais frequentado pelo jovem. O incentivo de amigos para ele tentar focar no canto de sambas enredos era baseado na sua potente voz e no seu gosto pessoal pelo ofício. Em 2004, ele começou a cantar na escola de samba mirim Aprendizes do Salgueiro (associada à escola de samba Acadêmicos do Salgueiro). No mesmo período, ele foi o primeiro microfone da Mocidade Unida do Santa Marta, uma Escola de pequeno porte que competia em divisões distantes do Grupo Especial. Dois anos depois, ele passou a integrar o grupo de apoio⁴ da São Clemente, Escola de Samba na época do Grupo de Acesso da cidade.

Igor nas escolas de samba passou a ser conhecido por um apelido que o acompanha desde 2006: “Sorriso”. Quando começou a cantar, ele vinha planejando compor um estilo de performance no palco pensando em conquistar sua audiência. Investiu na empatia com o público aperfeiçoando um personagem pensado por ele que tentava demonstrar a alegria em cantar e o envolvimento com os componentes na agremiação em que trabalhava. O riso aberto e a cordialidade no trato constituíam uma das suas armas para ser bem aceito no mundo do samba, onde cada intérprete deveria imprimir

sua marca pessoal. Igor Sorriso não demorou muito para conquistar seus primeiros trabalhos solo no carnaval carioca.

Em dezembro de 2009, quando Igor tinha apenas vinte e dois anos, ele foi convidado para ser o intérprete oficial da Escola. No seu carnaval de estreia como primeira voz em 2010, a São Clemente se sagrou campeã subindo para o Grupo Especial do carnaval do Rio de Janeiro e ele foi considerado uma das revelações do carnaval. Tudo foi muito rápido na sua carreira. O espaço para o primeiro microfone das grandes agremiações era restrito. Em geral, as escolas de samba adotam um intérprete para seu carro de som (raros casos de duplas ou trios) e um grupo de vozes de apoio; o número de escolas de samba no Especial em anos regulares é de doze, assim as vagas são escassas tornando o cargo um espaço de muita competição e rivalidade entre os cantores.

“Carnaval é um mercado competitivo”, entendia Igor. O restritivo espaço para o profissionalismo dos intérpretes, contando com os indivíduos que tinham sua fonte de renda exclusivamente nas escolas de samba e seu trabalho de cantor de sambas enredos, o que foi conquistado por ele a partir de 2010, fazia com que o ambiente se tornasse repleto de disputas, boatos de demissões nos meses precedentes aos ensaios e, em casos mais radicais, tentativas de consolidar as carreiras pessoais fazendo o uso de qualquer estratégia política em detrimento de seus concorrentes. A ética profissional no mundo carnavalesco passava longe dos critérios ideais de respeito e boa convivência com os colegas intérpretes.



O trabalho com uma das doze escolas de samba do carnaval carioca o levava a ter uma série de atividades a partir do mês de maio do ano. Ele costumava dizer que normalmente quando as pessoas percebiam que estava começando a época do carnaval, principalmente quando as vinhetas dos sambas-enredos das agremiações começavam a ser inseridas na grade de programação da televisão faltando pouco mais de um mês para os desfiles, os intérpretes estavam encerrando os seus trabalhos depois de um longo e cansativo período de trabalhos prévios. Desde o período de escolha do samba-enredo em cada ano, a equipe de vozes se preparava com o ensaio da música, a adaptação e acerto da melodia, as mudanças de entonação, os ensaios de estúdio, o encaixe das vozes com a entrada da bateria, entre outros ajustes da harmonia musical. Toda a preparação para o desfile já estava pronta nas primeiras semanas do ano, o que seria apresentado e o repertório a ser cantado. Em janeiro, o trabalho com o samba-enredo já estava prestes a ser finalizado. Era hora de se concentrar no trabalho do sambódromo, reduzindo os ensaios de quadra com a proximidade do evento para melhorar o desempenho da voz que precisava estar resguardada e descansada para o evento principal, a noite do desfile.

Os intérpretes começavam a trabalhar no meio do ano com as gravações e apresentações de sambas-enredos para os grupos de compositores que disputavam os festivais de escolhas de samba nas agremiações (cada intérprete podia se apresentar em várias escolas de samba num mesmo final de semana, o que rendia cachês extras aos intérpretes). Havia o próprio festival de escolha de samba-

enredo de sua própria Escola, os ensaios do grupo de vozes, a gravação do samba, os ensaios de rua e eventos de quadra que varavam as madrugadas, as visitas às demais agremiações, as gravações de estúdio de programas de televisão e rádio, etc. Um longo e intenso calendário que era complementado pelas atividades ligadas aos trabalhos dos intérpretes em escolas de samba de outros carnavais, entre elas as agremiações da região dos Pampas.

Igor Sorriso já havia trabalhado em algumas agremiações fora do Rio de Janeiro: numa escola de samba do carnaval de Brasília, no carnaval de San Luís na Argentina, e no carnaval de São Paulo, onde foi intérprete em 2013 na Escola de Samba Acadêmicos do Tucuruvi e na Mocidade Alegre de 2014 a 2016 (onde foi campeão em 2014). O carnaval de 2013 foi o seu primeiro nos Pampas, quando foi contratado pela Escola de Samba de Uruguaiana Unidos da Ilha do Marduque, onde exerce a função de intérprete até os dias de hoje. A possibilidade de trabalhar no carnaval da Fronteira o trouxe a perspectiva de abrir novos mercados, onde ele encontraria boa receptividade, aproximação ao público que acompanha a sua carreira e, principalmente, um cenário absorvente dedicado ao carnaval: “É um calor humano absurdo, o público ali perto, ali do lado, chegando junto, cantando, vibrando, balançando bandeira. Você ali naquela liberação” (entrevista com Igor Sorriso em 28 de novembro de 2013).

Igor compreendia que era no seu trabalho com o carnaval carioca que a projeção de sua carreira o impulsionava para outros trabalhos dentro e fora do país. Como o calendário dos carnavais



nos Pampas era estendido, por ser fora de época na maior parte das cidades, a mão de obra carnavalesca em busca de uma profissionalização de seu ofício tinha a possibilidade de entrar neste circuito produtivo da arte carnavalesca. As diferenças entre os carnavais das cidades traziam novas experiências e particularidades aos trabalhos apresentados no carnaval da Fronteira. No Rio de Janeiro, as sessenta mil pessoas assistiam o espetáculo de um ponto distante dos protagonistas do desfile devido às grandes dimensões do sambódromo. O alto valor dos ingressos também afastava o contingente participante ao longo do ano dos ensaios das escolas de samba do evento, sobretudo as camadas populares que ocupavam os setores mais periféricos e menos nobres do sambódromo.

A Sapucaí, quando recheada de turistas nos dias de desfiles, tinha a peculiaridade de acomodar um público que nem sempre compreendia os meandros do mundo do samba, seus critérios de julgamento, a rivalidade entre as agremiações e o funcionamento de uma escola de samba. A aproximação dos sambistas de seu público ocasionada por um sambódromo menor, além do maior engajamento do espectador, fazia com que a experiência em carnavais como o de Uruguaiana fosse ainda mais marcante para os sambistas cariocas, que sempre destacavam como fatores positivos a forte participação do público e a importância que as escolas de samba comportavam para a vida social da cidade, com alta rivalidade e disputa entre as agremiações locais.

Em algumas ocasiões, as agremiações dos carnavais dos Pampas não só produziam ou negociavam objetos carnavalescos do

carnaval carioca para o uso em seu carnaval (como fantasias, esculturas, adereços para alegorias), como também encomendavam sambas enredos de compositores cariocas considerados consagrados em seu campo artístico. Além da contratação de compositores, as agremiações viajavam ao Rio de Janeiro para a gravação do samba-enredo em estúdio na voz do intérprete do carnaval carioca, que não necessariamente estaria presente no desfile competitivo daquela cidade. Foi o caso de Igor Sorriso em 2014 e 2015 que foi contratado pela Carumbé, agremiação carnavalesca de Paso de Los Libres, para colocar sua voz na gravação do samba de cada ano da escola de samba argentina.

Igor recebia um cachê considerado bastante atraente por cada trabalho em estúdio (variava entre mil a dois mil reais). Para a Carumbé, gravar seus sambas enredos no Brasil, ainda mais com a participação de músicos e técnicos do mais importante carnaval de escola de samba do país, era uma estratégia de extrema valorização de seu trabalho artístico. Ter a presença de um intérprete de renome na gravação de sua obra, fazia com que uma escola de samba dos Pampas se tornasse importante na região, seu trabalho mais prestigiado e, conseqüentemente, trazer um maior número de frequentadores aos seus ensaios e aumentar suas chances de vitória na competição carnavalesca argentina.

Ao longo da sessão, foram captadas imagens para a produção de um videoclipe do samba de 2014, ferramenta muito utilizada nos últimos anos para o compartilhamento e visualização do hino oficial nas redes sociais. Com a gravação do samba enredo



⁵ Entre 2010 e 2014 produzi uma etnografia multissituada nos carnavais entre as cidades citadas neste artigo. O resultado do trabalho constitui-se na tese de Doutorado em Antropologia “Carnavais Além das Fronteiras” (DUARTE, 2016), disponível no repositório digital de tese da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. www.lume.ufrgs.br

em espanhol da Carumbé, e sua reprodução à exaustão no período de pré-carnaval em Paso de Los Libres, mesmo que ele não estivesse presente no evento por conflito de datas sua voz e suas imagens estariam circulando por lá (como vimos, o carnaval de Paso de los Libres é realizado nas semanas anteriores ao carnaval carioca, o que torna inviável a atração de intérpretes cariocas empregados em escolas de samba no Rio de Janeiro por estarem em período final de preparação para o desfile competitivo).

As contratações em troca de cachês para trabalhos em outros carnavais representavam uma fatia importante das atividades e da remuneração da vida de um intérprete de sambas enredos. A irregularidade dos contratos de trabalho (muitos acordos eram verbais com as direções) e a recorrente troca de intérpretes de ano para ano tornavam essa função no carnaval alvo de muitas oscilações e incertezas dos cantores quanto aos contratos futuros. Os intérpretes do samba possuíam uma grande relevância nas agremiações além de ser uma das mais destacadas posições em um desfile, porém, enfrentavam um difícil período de ausência de trabalhos relacionados ao carnaval no calendário anual. Os meses posteriores ao término dos carnavais traziam um período escasso trabalho e de perspectivas de ganhos financeiros. Por isso, os intérpretes concentravam muitos trabalhos num período curto de tempo.

A partir do meio do ano, as competições de samba e as gravações em estúdio faziam com que as atividades voltassem com a renovação do tempo ritual carnavalesco (Cavalcanti, 1999). Do

início do segundo semestre até o final do ciclo no feriado carnavalesco a agenda estava repleta de atividades e, após o carnaval carioca, as cidades com carnavais fora de época estendiam para os profissionais da festa, entre eles os intérpretes, novos polos de trabalho e de intensa atividade com a prorrogação do carnaval.

Entre carnavais: a circulação de sambistas entre o Rio de Janeiro e os Pampas

Foram muitos os sambistas cariocas que circularam nos carnavais da fronteira entre o Brasil, a Argentina e o Uruguai ao longo dos anos de minha pesquisa no carnaval dos Pampas⁵. Boa parte da mão de obra carnavalesca contratada para Uruguaiana tomava o rumo do sul do Brasil logo após os desfiles do Rio de Janeiro, e chegavam à região para o carnaval fora de época faltando algumas semanas para o início da festa, muitas vezes realizando trabalhos em outras cidades dos Pampas.

Por cumprirem diferentes papéis em cada agremiação, alguns contratados viajavam a Uruguaiana ao longo do ano para participarem de importantes eventos das escolas de samba, como, por exemplo, o lançamento do enredo do próximo carnaval ou um ensaio de apresentação do samba realizado pela agremiação. Alguns intérpretes e músicos poderiam ser trazidos à cidade nesses eventos ao longo do ano, e se transformavam na grande atração no pré-carnaval. No caso de alguns carnavalescos que trabalhavam com os quesitos plástico-visuais, comumente viajavam mais de uma vez por



ano até à fronteira para a elaboração do projeto plástico-visual, o início dos trabalhos de barracão e a orientação do projeto dos carros alegóricos com alguns meses de antecedência da festa.

O que mais chamava a atenção no trabalho da mão de obra carnavalesca nos Pampas era perceber de que forma os carnavalescos cariocas e os carnavalescos locais interagem, se inseriam, disputavam os espaços no carnaval, como no caso de Cristina e Igor apresentados acima. O encontro entre indivíduos, que compartilhavam na forma artística das escolas de samba um estilo de vida e uma cultura carnavalesca semelhante, nos possibilitava investigar os processos de crescente interconexão global e a multiplicação das relações interculturais híbridas nas culturas populares.

O carnaval de escolas de samba, pensando em qualquer uma das formas de participação dos indivíduos – como um ofício remunerado ou voluntário, como uma prática que estabelece identidades e a possibilidade de trocas culturais intensas ao longo de determinados períodos – podia ser um evento fascinante para se pensar na noção de cultura e nos processos de identificações dos indivíduos na dimensão instável da interculturalidade e nos flexíveis critérios espaço-temporais da globalização da cultura (HANNERZ, 1997).

Entendemos que os fluxos e diálogos entre carnavais não representam uma relação harmônica e completa como poderia se supor. Nas relações interpessoais entre carnavais devemos sempre levar em conta a desigual distribuição de poder entre as pessoas e/ou

regiões, a sedimentação de processos sociais que nos remetem à historicidade das configurações, a heterogeneidade cultural (mesmo dos grupos que constroem identidades pretensamente homogêneas) e a desigual distribuição socioeconômica. A produção cultural baseada em vínculos que expandem os limites geográficos de cada carnaval específico produzia uma noção de multiposicionalidade das pessoas, ou seja, os indivíduos participavam simultaneamente de diversos contextos que se encontravam superpostos, muitas vezes em diferentes escalas sociais ou espaciais, com pesos diferentes para as reputações, objetivos e interesses de cada envolvido no carnaval.

O carnaval nos Pampas entremeado a uma cultura própria, formatado na sua forma artística amparada no paradigma carioca, nos levava a pensar numa escala global diluída nos seus circuitos de trocas, como se fossem artérias interligadas por caminhos capilares cada vez mais ramificados dos carnavais dos polos para os carnavais de menor porte. Seria correto levar também em conta a contingência histórica da cultura, a inter-relação entre as partes, as tramas simbólicas em comum e a cultura compartilhada para a existência das trocas.

O instável jogo da balança entre global e local depende das situações de trocas intersubjetivas, das interações efêmeras, do embate cultural performativo no próprio ato interpretativo (BHABHA, 2010). Ao nos pautarmos nas práticas pontuais dos sambistas, sempre analisadas no presente etnográfico na vivência do campo, no momento da ação, nos abria a possibilidade de perceber as dinâmicas de acomodação e transformação das culturas



carnavalescas em movimento. Por isso, os limites da cultura do carnaval não eram únicos, claros, muito menos fixos, mas sempre estavam sendo tencionados pela intersecção das experiências intersubjetivas nas negociações existentes nos circuitos entre os carnavais.

Visando analisar alguns personagens deste fluxo carnavalesco entre o Rio de Janeiro e os Pampas, trouxemos as trajetórias de Cristina Fernandez e Igor Sorriso neste artigo, com o intuito de cruzarmos as trajetórias, os vínculos afetivos e profissionais com a festa no ponto de vista de dois contratados: um intérprete de uma grande escola de samba do centro do país e uma importante coreógrafa do carnaval local. Cristina e Igor cruzam fronteiras e atravessam as escalas geográficas para realizarem seus trabalhos, aumentarem seu capital social e sua rede de contatos e influências no tempo de carnaval no país.

Os encontros proporcionados nos Pampas nos legitimam a pensar a cultura carnavalesca das escolas de samba como um fenômeno moderno, adaptável a vários contextos locais e com um grande potencial de realização em realidades culturais distintas. O carnaval é uma festa ritual privilegiada para pensarmos nos desdobramentos das formas culturais e artísticas brasileiras e a capacidade de múltiplos ajustes nos locais de sua inserção enquanto manifestação cultural.

Estudar as manifestações brasileiras ligadas ao samba e o carnaval no interior do Brasil, nas suas fronteiras e também no exterior, poderá ser uma das chaves de compreensão das

particularidades da cultura e da arte popular consolidadas num processo histórico com cerca de um século de duração. Podemos compor assim um cenário de influência do samba e do carnaval e da presença brasileira no mundo numa perspectiva cultural global enquanto marco da promoção política, cultural e social do país nos nossos tempos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPADURAI, Arjun (org.) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1997, 3ª ed.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O Rito e o Tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COMAROFF, Jean and John. *Ethnography on an Awkward Scale: Postcolonial Anthropology and the Violence of Abstraction*. *Ethnography*, v.4, 2003, p.147-179.

DUARTE, Ulisses Corrêa. *Carnavais Além das Fronteiras: circuitos carnavalescos e relações interculturais em Escolas de Samba no Rio de Janeiro, nos Pampas e em Londres*. Tese de Doutorado em Antropologia Social – PPGAS/UFRGS. Porto Alegre, 2016.



GRÍMSON, Alejandro. *Los Límites de La Cultura: crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veinteuno Editores, 2011.

HANNERZ, Ulf. *Fluxos, Fronteiras, Híbridos: palavras-chave da antropologia transacional*. In: Revista Mana. Rio de Janeiro: v.3, n.1, 1997, pp.7-39.

OLIVEN, Ruben. *A Parte e o Todo: a diversidade cultural no Brasil Nação*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

PALMEIRA, Moacir. “Capítulo 8 – Política e Tempo: nota exploratória”. In: PEIRANO, Mariza. “Capítulo 1 – A Análise Antropológica de Rituais”. In: *O Dito e o Feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. UFRJ, 2002.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura*. Rio de Janeiro, Ed.Zahar, 2012.