

ROMPENDO FRONTEIRAS

A Cidade do Samba no Rio de Janeiro*

Leila Maria da Silva Blass

Introdução

Embora as manifestações de Carnaval na cidade do Rio de Janeiro sejam bastante variadas, os desfiles suntuosos das escolas de samba pertencentes ao Grupo Especial e ao de Acesso no Sambódromo sobrepõem às demais formas de se brincar o carnaval, prevalecendo a visão quase consensual de que as brincadeiras estariam restritas a eles. A apresentação de blocos independentes, a realização de bailes em clubes, a premiação de fantasias e um conjunto de outras manifestações compõem, portanto, o panorama da festa de Carnaval, nessa cidade.

* Agradeço as generosas observações de Maria Lúcia Montes e as valiosas sugestões de Sílvio César Silva que muito contribuíram para versão final deste texto.

Artigo recebido em junho/2007

Aprovado em dezembro/2007

Os fazedores dos desfiles carnavalescos saúdam o surgimento da Cidade do Samba como, por exemplo, Joãosinho Trinta para quem a sua construção significa, ao lado do incentivo aos blocos independentes, “um sonho realizado”.¹ No entanto, esse empreendimento condensa uma tensão entre aspectos tradicionais e modernos, na medida em que o velho é recriado e re-significado, sob outras condições históricas. Desse modo, são reafirmadas as imagens “glamourosas” que associam essa cidade ao samba, aos desfiles carnavalescos, às festas, à alegria, às praias e ao estilo de vida do “povo brasileiro” e, em particular, dos cariocas. Um modo de viver possível ou almejado por todos no planeta.

Os turistas, chegando às dependências da Cidade do Samba, recebem uma publicação editada pela Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA) com o título “RIO, Cidade do Samba” e um subtítulo – “A fábrica dos sonhos se torna re-

alidade” – que instiga a sua imaginação. O sonho concretiza-se, atendendo às demandas dos sambistas e à curiosidade dos turistas que, através de um balcão suspenso na altura do 3º piso, entram em cada uma dessas “fábricas” pela passarela externa que as circunda. Assim, podem apreciar a construção das alegorias e o trabalho dos artesãos e dos artistas.²

A Cidade do Samba do Rio de Janeiro foi construída a partir de uma parceria firmada entre dirigentes das grandes escolas de samba cariocas e representantes dos órgãos governamentais locais com vistas à expansão das atividades de turismo, complementando as que acontecem, desde 1984, no Sambódromo. Para isso, a Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro cede o terreno para edificação da Cidade do Samba com área equivalente a dez campos oficiais de futebol.

O projeto arquitetônico da Cidade do Samba segue as diretrizes de um parque temático, mas resulta de uma coleta sistemática de informações históricas e dados técnicos acerca da produção artística dos desfiles de carnaval. Compreende quatorze prédios construídos um ao lado do outro e um pátio interno. Nos prédios, funcionam os barracões denominados nos discursos oficiais por “fábricas dos sonhos”.

Cada um desses prédios tem quatro pavimentos com área de 600 m². Neles estão instalados vários almoxarifados; setor de ferragens; carpintaria; cozinha, refeitórios, sanitários; portaria; elevador para carga; administração; setores de criação tais como: construção das esculturas e sua modelagem em fibra de vidro, vime ou arame; oficinas de costura e de adereços. O elevador de carga atende aos quatro andares, integrando as várias oficinas instaladas no último pavimento com a montagem

dos carros alegóricos que se encontram no térreo, cuja área tem, aproximadamente, 2.700 m². Essa área possibilita a construção simultânea de doze carros alegóricos. Um vão no teto do 3º pavimento permite ver o andar superior, onde são confeccionados as esculturas e os adereços dos carros alegóricos.

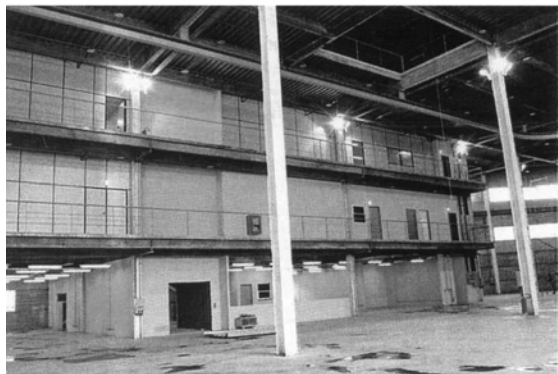
Circulando esse vão, uma talha se move presa em um trilho amarelo que transporta enormes esculturas e as colocam no carro alegórico correspondente. Ou seja, os carros não se movimentam



Lelia Blass



Lelia Blass



Henrique Matos

no barracão, mas a talha. As alegorias atingem até 8 metros de altura. No quarto pavimento de 2.700 m², encontram-se os ateliês de costura, de chapéus e de outros adereços, além das oficinas de escultura e de modelagem. Cada barracão tem um portão verde central de 10 metros de largura por 7,5 metros de altura com entrada pelas ruas que circundam a Cidade do Samba. Cada prédio possui três portas com tela de arame verde voltadas

para o pátio interno. Desse modo, se pode ver, a partir de dentro dos barracões, as alegorias expostas nesse pátio, bem como as que fizeram parte do desfile anterior da escola de samba à qual pertence o barracão. Essas portas ficam fechadas, mas se abrem para limpeza diária do chão no térreo e no momento em que as alegorias são levadas, completamente montadas, para o Sambódromo, às vésperas dos desfiles oficiais de Carnaval.



Lelia Blass



Lelia Blass

Os prédios circundam, configurando uma área interna onde estão expostas alegorias e algumas esculturas das várias escolas de samba, compondo um cenário para os shows musicais sema-



Lelia Blass

nais com interpretes, passistas e percussionistas ligados às diferentes agremiações carnavalescas cariocas.

No mesmo espaço urbano, concentram-se a produção dos carros alegóricos e a confecção de grande parte das fantasias, ou seja, os processos propriamente ditos de trabalho que se desenrolam nos barracões e a movimentação nas quadras das escolas de samba onde se realizam os ensaios semanais, particularmente, às vésperas dos dias de Carnaval.

A concepção da Cidade do Samba visa, sem dúvida, a preencher os olhares “estrangeiros” voltados para o exótico. Neste aspecto, reside a com-



Lelia Blass



Henrique Matos

petência global de seus idealizadores, mostrando que “muitos lugares turísticos de hoje têm de vincar seu caráter exótico, vernáculo e tradicional para poderem ser suficientemente atractivos no mercado global de turismo” (Santos, 2002, p. 65). Contudo, suas fronteiras se rompem, interferindo na dinâmica urbana. Quer dizer, a sua construção atua na cidade do Rio de Janeiro, enquanto proposta de revitalização da região da Gamboa aliada à implementação da política de ativação social, via turismo, propiciada pelo samba, enquanto manifestação cultural.³ Esse empreendimento demonstra, especialmente, que o samba constitui, hoje, “parte de uma cultura musical globalizada” (*Idem*, p. 64).

Na Cidade do Samba, desenrolam-se múltiplas práticas de trabalho e de emprego, atividades com finalidades diversas, inclusive, as de administração condominial dos prédios, ou dos barracões, ocupados pelas escolas de samba do Grupo Especial e as do Grupo de Acesso associadas a LIESA. Cada uma delas organiza e gerencia a produção das alegorias e as práticas de trabalho e de emprego de modo independente, mas todas contribuem para manutenção e funcionamento da Cidade do Samba. A concentração espacial de práticas e atividades relativas ao fazer artístico dos desfiles carnavalescos e do entretenimento facilita os fluxos de pessoas, informações, de material e de peças enviadas por fornecedores, gerando uma economia de tempo decorrente dessa circulação e promovendo uma redução relativa aos custos operacionais da produção. Assim, a forma de gestão implementada na produção artística dos desfiles carnavalescos pelas grandes escolas de samba remete aos preceitos administrativos que orientam as empresas contemporâneas de alta tecnologia.

Desse ponto de vista, instaura um processo de reestruturação produtiva fora das fábricas, demarcando um redesenho urbano, cujas tendências também podem ser observadas em outras cidades contemporâneas. A construção da Cidade do Samba parece abranger tão-somente as atividades de entretenimento destinadas, principalmente, aos turistas, mas também institui as condições para agregar valor aos recursos tecnológicos fornecidos pelas escolas de samba aos artistas e artesãos que trabalham na produção dos desfiles de Carnaval. Nesse ponto, revela-se a tensão en-

tre a preservação de um saber fazer, visto como tradicional, e a adoção de algumas soluções consideradas modernas.

Cada agremiação carnavalesca do Grupo Especial e a campeã do Grupo de Acesso alugam esses prédios por um ano, mas a sua permanência no local depende do resultado alcançado no concurso anual de Carnaval. As últimas colocadas no grupo Especial devem se retirar do prédio para que as primeiras colocadas do Grupo de Acesso⁴ possam participar do condomínio formado na Cidade do Samba.

Os prédios foram, inclusive, escolhidos pelos dirigentes das grandes escolas de samba de acordo com a classificação obtida por elas no concurso anual de carnaval em 2004. Nesse ano, a Beija-Flor de Nilópolis conquistou o bicampeonato, o que lhe garantiu a escolha do prédio de número 11; a Mangueira optou pelo prédio n. 13 e assim sucessivamente, conforme as várias preferências e disponibilidades.

Os barracões estão dispostos⁵ de tal modo que configuram em seu conjunto uma roda de samba. Vale lembrar que as rodas de samba sempre foram importantes momentos na formação das redes de sociabilidade e de convivência nas escolas de samba. Os participantes de uma roda de samba sentam, em geral, uns ao lado dos outros, mas tocam e cantam sempre voltados para o centro do círculo, trocando olhares e sinais entre si.

Os turistas e “estrangeiros”, na qualidade de consumidores privilegiados das atividades oferecidas na Cidade do Samba, têm a oportunidade



de escolher e vestir uma fantasia; subir em carros alegóricos e acompanhar os *shows* musicais protagonizados pelos componentes das várias escolas de samba. Essa experiência constitui um simulacro do que poderiam assistir nos dias de carnaval no Sambódromo. As atividades incluem, portanto, programas de entretenimento e uma visita aos barracões com acesso pela passarela externa que circunda todos eles e de onde se pode apreciar uma parcela dos processos de trabalho envolvidos na produção artística dos desfiles carnavalescos.

A presença de turistas e visitantes não atinge, diretamente, a vida cotidiana das escolas, nem altera, de imediato, as formas de organização dos barracões. Ao contrário do que apregoam alguns discursos nostálgicos e, até certo ponto românticos, em relação às mudanças na festa carnavalesca na cidade do Rio de Janeiro. A abertura das atividades que se desenrolam nos barracões aos olhares externos, mesmo que seja por algumas horas, permite avaliar a situação em que se encontra cada agremiação carnavalesca para o próximo concurso anual de Carnaval.

Os investimentos na construção de uma Cidade do Samba demonstram ao mundo “que o samba tem valor”,⁶ mas a sua emergência está permeada por ambigüidades ao tentar contemplar tanto olhares internos – por dentro – das escolas de samba, quanto os olhares externos ñ de fora. Desse modo, combina aspectos tradicionais e modernos na sua gestão, substituindo repressão policial por negociação e, em vez de negação, o reconhecimento dos festejos populares, como manifestação cultural. Nessa medida, expressa a articulação entre demandas sociais, econômicas e a dos próprios sambistas, embora a cidade do Rio de Janeiro já detenha um patrimônio histórico expressivo ao lado da exuberância da sua natureza. Apesar disso, a proposta da Cidade do Samba corrobora essa vocação, tornando a cidade cada vez mais um pólo atrativo aos investimentos voltados para um turismo sustentável.

É evidente o despreparo dos governantes para tomar decisões relativas ao desenvolvimento turístico. Por isso, a maior parte das políticas governamentais está restrita ao traçado de rotas turísticas, ou à delimitação de áreas que atendam às expectativas de turistas. Assim, a administração do turismo parece, segundo Ramos, “um fenômeno

simples que consiste em fornecer incentivos fiscais para construir complexos de hotéis” (2005, p. 80).

A instalação da Cidade do Samba caminha, no entanto, em outra direção. Daí os discursos recorrentes que tentam difundir a idéia de que tudo mudou, inclusive, no antigo barracão. A partir de então, as suas características desapareceriam, surgindo, a partir de então, a “fábrica dos sonhos”. Os nomes podem mudar, mas permanecem as tradições, o modo de fazer a festa e quem a faz acontecer. As práticas de trabalho e/ ou de emprego pouco se alteram, sendo preservado, nos intramuros das novas instalações, o modo de fazer alegorias, adereços e fantasias.

A análise desses vários aspectos implica desafios, dentre eles, o de desvendar as suas interconexões e inter-relações. O surgimento da Cidade do Samba no Rio de Janeiro exemplifica, de um lado, a implementação de uma política governamental de ativação social, no Brasil, baseada na proposta de turismo sustentável cujo objetivo seria gerar emprego e renda diante da expansão dos negócios relativos ao comércio de drogas; de outro lado, constitui um marco importante no desenrolar dos festejos carnavalescos naquela cidade, como avalia uma das pesquisadoras do carnaval carioca.⁷ Importa ainda destacar, nessa análise, a dimensão simbólica do samba e do carnaval, cujo sentido se encontra na cidade em que se localiza.

Cidade do Samba e demandas sociais

*Nasce o sol e com ele é fncada
a primeira estaca*⁸

A vocação turística do Rio de Janeiro alia-se à implantação e à expansão das atividades de entretenimento como, por exemplo, a criação da Cidade do Samba. Os discursos de representantes das escolas de samba e dos governos locais enaltecem os investimentos gerados pelos bens intangíveis no contexto de uma política governamental de ativação social que se configurou, no Brasil, de modo fragmentado no decorrer dos anos de 1990. Embora tenham sido influenciadas pelo sucesso das políticas européias e norte-americanas, a sua implementação, nesse país, caracteriza-se por certa dramaticidade, respondendo às tendências do

mercado de emprego (Silva, 2006) e diante do re-
crudescimento “da guerra aberta contra os jovens”
(Negri e Cocco, 2005, p. 111).⁹

Nas palavras de Silva, “a ativação é vista
como a cura para todos os males sociais, espe-
cialmente para as altas taxas de desemprego, para
as situações de exclusão e/ ou marginalização do
mercado de trabalho (assalariado) de longa dura-
ção” que implicam em custos elevados no enfre-
tamento dessa “nova questão social”. Torna-se ur-
gente “transformar despesas passivas em despesas
ativas”. (Silva, 2006, p. 96).

O cenário histórico, particularmente na ci-
dade do Rio de Janeiro, propicia a rápida adesão
aos projetos de intervenção social por meio de
políticas governamentais com vistas à geração de
emprego e renda para jovens do sexo masculino.
São eles, segundo indicadores estatísticos, que se
encontram mais vulneráveis aos atrativos exerci-
dos pelo comércio de drogas no Rio de Janeiro.
Declara José Júnior, coordenador do Grupo Cultu-
ral Afro Reggae, em entrevista a um jornal paulis-
tano: “ninguém gera mais emprego que o tráfico
em subúrbios e favelas. Tem sempre vagas porque
há muitas mortes e prisões [...] hoje o que resolve
é emprego [...]. A educação, infelizmente, ficou em
segundo plano”.¹⁰

O projeto da Cidade do Samba é frequente-
mente reverenciado pela imprensa, pelos sambistas
e por representantes empresariais, governamen-
tais e das escolas de samba a partir de sua inser-
ção nas políticas de ativação social promovidas
pelo governo local. Em certa medida, essa avaliação
positiva se relaciona com o fato de que os olhares
externos sobre o Carnaval recaem nas grandes es-
colas de samba, principalmente as cariocas, cada
vez mais focalizadas pelos meios de comunicação
eletrônica em várias partes do mundo.

A grande maioria dos admiradores e partici-
pantes dos festejos carnavalescos, assim como de
outras festas populares, desconhecem os seus pre-
parativos. Os múltiplos processos de trabalho que
viabilizam, por exemplo, os desfiles de carnaval
ainda permanecem invisíveis, até mesmo na Ci-
dade do Samba. Além de ficar visível apenas uma
parcela dos processos de trabalho requeridos na
construção dos carros alegóricos, todo esplendor
das alegorias e das fantasias só será desvelado no
próprio desfile da escola de samba nos dias de

Carnaval. Nesse momento, ganham outro sentido,
ao compor a narrativa de um enredo, enquanto
um dos elementos dos códigos não-verbais (Blass,
2007).

As visitas a Cidade do Samba e, principal-
mente, os espetáculos musicais e a *performance*
dos sambistas que se desenrolam no pátio interno
estão direcionados aos turistas nacionais e estran-
geiros. Desse modo, busca-se o retorno financeiro
dos investimentos públicos e privados aplicados
na sua administração e funcionamento. Em cer-
ta medida, os argumentos sobre a transformação
dos “velhos” barracões em “fábricas dos sonhos”
e a expansão de uma “indústria da folia” basea-
da no samba fundamentam-se nessa perspectiva.
Importa difundir a idéia do “novo”, mesmo sendo
o “velho” que se configura sob outras condições
históricas. Então, o que se entende por “fábricas
dos sonhos” e “indústria da folia”? Qual a relação
entre essas noções?

Fábrica dos sonhos e indústria da folia

*“...o Carnaval é uma opção de emprego e de
geração de renda.”*

BARBOSA (2004, p. 77)

Os dirigentes das agremiações carnavales-
cas, assim como os sambistas em geral, associam
frequentemente a produção artística dos desfiles
carnavalescos ao modelo fabril. Contudo, são as
linhas de montagem para produção em série das
indústrias automobilísticas que tomam como re-
ferência histórica. Assim, a fábrica moderna, na
sua universalidade abstrata, torna-se emblemática,
mais uma vez, das formas de organização do tra-
balho coletivo, apesar das peculiaridades das prá-
ticas de trabalho no barracão.

A denominação “fábrica de ilusões”, ou en-
tão “de sonhos”, seria, talvez, uma tentativa para
conquistar o reconhecimento social na implanta-
ção e no funcionamento da Cidade do Samba. As
imagens divulgadas pela LIESA buscam legitimar o
fazer e o saber fazer carnaval. Antes mesmo des-
se empreendimento, a idéia de fábrica relativa ao
funcionamento e à organização dos processos de
trabalho na produção dos desfiles já era bastante

recorrente. Sem dúvida, a divisão de tarefas e a inserção de cada um(a) na produção das alegorias e das fantasias atendem aos princípios da divisão do trabalho. Porém, a fragmentação das tarefas, que cria o trabalhador coletivo no barracão, remete ao processo produtivo da manufatura, conforme já me referi em outras publicações (Blass, 1998, 2007).

A produção dos desfiles carnavalescos das escolas de samba diz respeito ao fazer artístico cuja lógica responde ao consumo e não à acumulação. Nesse fazer, cada passo é dimensionado, as etapas são redimensionadas para atender metas predefinidas, exigindo previsão e controle das ações individuais. Quem faz os desfiles de Carnaval acontecer, detém um saber fazer no seu ofício que lhe permite desempenhar as suas práticas de trabalho em outros lugares. Conforme analisa Barbosa, “o trabalhador de escola de samba, muitas vezes, por desempenhar um ofício convencional (carpinteiro, serralheiro, costureira etc), embora sendo orientado para um resultado artístico, não se restringe ao trabalho no barracão, desempenhando sempre atividades paralelas” (2004, p. 73).

Admitindo esse fato, alguns autores partem da concepção da chamada “cadeia produtiva da economia do carnaval” para descrever a produção artística dos desfiles de carnaval nas grandes escolas de samba, supondo que essa produção dependeria, como ocorre em outras organizações produtivas, de vários setores tais como: indústria têxtil, de madeira, couro, plástico, chegando até, a indústria fonográfica e à radiodifusão.¹¹ No entanto, essas análises ignoram o fato de que o fazer artístico, nas suas múltiplas formas de expressão, segue “estilos e ritmos ligados à intuição, à emoção, às descobertas e aos acasos que dificultam a padronização de tarefas e atividades. Nesse sentido, persegue a lógica da não linearidade” (Blass, 2006, p. 18).

Ao contrário do que apregoam muitos sambistas e idealizadores da Cidade do Samba, os preceitos da modernidade restringem-se às decisões administrativas ligadas ao condomínio e ao funcionamento de uma “cidade de fluxos”. Não atingem, portanto, a forma de organização desses processos de trabalho que *sempre* vigoraram no barracão. Por esse motivo, os prédios, que compõem a Cidade do Samba, permanecem sendo “barracão dos sonhos” e não “fábrica dos sonhos”.

Isto significa admitir que o modo de fazer alegorias, adereços e fantasias não se altera, nem a produção dos desfiles carnavalescos, envolvendo múltiplos locais e diferentes tempos, permanece seqüencial, sincrônica e simultânea. Além disso, as práticas de trabalho continuam, fundamentalmente, manuais e artesanais. A confecção de alegorias, fantasias e adereços não atende aos requisitos de uma produção em massa, embora sejam montados a partir de centenas, ou mesmo milhares, de peças prensadas, recortadas, coladas e pintadas. Mesmo assim, foge das diretrizes padronizadas exigidas pelo funcionamento de linhas de montagem. Se cada carnaval é um carnaval, todos os anos renovam-se enredos e, por consequência, o modo de apresentar uma narrativa.

As composições musicais articulam, por exemplo, sons de instrumentos musicais e palavras escritas em versos que variam de intensidade conforme as imagens mobilizadas pela letra de um samba de enredo. Na produção artística das alegorias e das fantasias, formas, cores e linhas com variação de ritmos são imaginadas antes de serem expressas e ganharem materialidade. O imaginar depende da materialidade específica de cada campo de trabalho. No caso da pintura, o imaginar implica, como explica Ostrower, “ordenar, ou preordenar – mentalmente – certas possibilidades visuais, de concordâncias ou de dissonâncias entre cores, de seqüências ou contrastes entre linhas, formas, cores, volumes de espaços visuais com ritmos e proporções” (2001, p. 35).

Dessa perspectiva, considera Renato Theobaldo, carnavalesco da escola de samba *Vai Vai*, entre 1991 e 1993, que saberes e fazeres interferem na produção artística dos desfiles carnavalescos. Para ele, desde tapeceiros, soldadores, carpinteiros, eletricitas, até compositores, percussionistas, cantores, escultores, estilistas, costureiras, desenhistas, aderecistas etc., acrescentariam algo ao enredo proposto por um carnavalesco, seja dando sugestões, seja introduzindo alterações na proposta inicial da narrativa de um enredo. Por esse motivo, fica difícil delimitar o aspecto autoral de um produto que é sempre coletivo.

Os vários prédios construídos na Cidade do Samba constituem um dos lugares da produção dos desfiles das escolas de samba, ao lado das quadras e dos ateliês de fantasias. O seu funcionamento

não se enquadra no modelo fabril porque não se “fabricam” sonhos. Os artesãos e artistas envolvidos na produção artística de desfiles carnavalescos objetivam os sonhos, ou viabilizam sonhos que, antes, eram apenas imagens que narrariam um determinado enredo. Nessa medida, permanecem sendo “oficinas dos sonhos”.¹²

A idéia de uma Cidade do Samba, enquanto indústria da folia, abrange os quatorze prédios, um museu a céu aberto, mas principalmente diz respeito às apresentações musicais que ocorrem no pátio interno¹³ onde se pode ouvir e dançar samba. Na abertura das comemorações carnavalescas de 2007, por exemplo, houve baile, curso, desfile de fantasias de luxo, evolução de passistas e ritmistas e um pequeno desfile ao som do samba-enredo de 2006 da Vila Isabel, agremiação carnavalesca que se sagrou campeã naquele ano. A imprensa local noticiou que “todas as atividades tiveram como mestres de cerimônias: Milton Cunha (carnavalesco da Porto da Pedra, em 2007) e Carlinhos de Jesus (coreógrafo da comissão de frente da Mangueira)”.¹⁴

Os “localismos” culturais e artísticos alcançam os mercados planetários e são globalizados “pela combinação entre espetáculo e competição desportiva, de um lado, e televisão, de outro, pelos circuitos musicais”. (Fortuna e Silva, 2002, p. 441) Desse ponto de vista, torna-se fundamental inserir manifestações culturais e artísticas nos processos sociais da globalização como, por exemplo, as diferentes formas de se brincar o carnaval.

Essa visão também transparece na análise de Figueira que chamar a atenção para “a *expertise* brasileira” no modo de fazer carnaval, principalmente, na versão criada pelas grandes escolas de samba no Rio de Janeiro. Para essa autora, os seus desfiles de Carnaval constituem uma invenção brasileira potencializada por fluxos simbólicos que “nenhum outro país possui”.¹⁵

O foco dessas análises recai, basicamente, na festa propriamente dita e não o seu efetivo acontecer que se sustenta em relações sociais construídas e reconstruídas no cotidiano de uma escola de samba. O transcorrer dos desfiles oficiais, no Sambódromo, funda-se nesse aspecto, mas também depende do empenho de seus integrantes e da adesão dos foliões ao enredo narrado por uma determinada agremiação carnavalesca.

O projeto da Cidade do Samba torna-se realidade a partir da dedicação e do envolvimento dos fazedores do Carnaval. Se tal projeto não fosse expressão dos seus próprios protagonistas, estaria provavelmente ainda adormecendo nas gavetas de algum órgão governamental.

Olhares sobre nós mesmos

*Os sambistas viam a obra como se fosse a própria casa*¹⁶

Nada é negligenciado no projeto da Cidade do Samba no Rio de Janeiro, inclusive a escolha do local para sua edificação na Gamboa. Essa escolha demonstra, de um lado, o reconhecimento das tradições culturais, da experiência histórica dos africanos e da presença urbana dos negros no Rio de Janeiro. De outro lado, remete à ruptura das “murallas” socioeconômicas e simbólicas que segregam os habitantes da baixada fluminense e os moradores na cidade do Rio de Janeiro; ou então, que separam zona norte e zona sul dessa cidade, ou ainda que dividem asfalto e morros.

Sua localização em Gamboa significa um retorno às origens, como anuncia a revista editada pela LIESA na suas várias páginas. Esse território “concentra grande tradição da cultura popular da Cidade, nomeadamente, de personagens e entidades ligadas ao Carnaval carioca” como, por exemplo, os batuques de Tia Ciata na Praça Onze; os clubes de rancho sedimentados por Hilário Jovino Ferreira e que inspiraram escolas de samba como a “Vizinha Faladeira”, uma das mais antigas agremiações carnavalescas, organizadas por estivadores (cf. p. 9). Além disso, “o principal local de desembarque e comércio de negros era na atual Praça Quinze e seus arredores. O crescimento do tráfico e a presença maciça de cativos incomodava a burguesia” (*Idem*, p. 6) Então, por volta de 1770, o mercado de escravos foi transferido “para a região do Valongo, até então ocupada por chácaras e hortas” (*Idem*, p. 7) Entre as chegadas e saídas dos negros para as minas e lavouras, eles “batucavam e cantavam para matar um pouco a saudade de sua terra, para onde, certamente, nunca mais voltariam”. Nessas proximidades, surgiram as primeiras rodas de samba (*Idem*, p. 8).

O fazer carnaval, antes desprezado ou ignorado, conquista, gradativamente, a legitimidade junto aos órgãos governamentais locais, ganhando maior visibilidade na sociedade brasileira. Para alguns autores, essa mudança decorre da transferência da capital federal para Brasília. Escreve Figueira, “como o Rio de Janeiro havia perdido a função de capital federal, a condição turística da cidade passou a ser enfatizada. O Carnaval tornou-se o principal produto no mercado de turismo de entretenimento carioca (e assim) compete com outros carnavais – o de Salvador, por exemplo”.¹⁷

Os desfiles anuais de Carnaval das grandes escolas de samba tornam-se, ao mesmo tempo, um evento cultural, político, econômico e alteram ainda a paisagem urbana.¹⁸ A construção da Cidade de Samba poderia, nesse sentido, abrir um debate em torno da proposta de revitalização urbana, ao interferir no entorno de um “pedaço” da cidade, ampliando ruas e avenidas para traslado das alegorias até a área de concentração no Sambódromo, onde acontecem os desfiles nos dias de Carnaval. O percurso é mantido, mas se alteram “as facilidades de manobra no interior e no entorno a Cidade do Samba”, promovendo um “espetáculo que a cidade não vê”.

Desde a inauguração do Sambódromo na Marquês de Sapucaí, em 1984, sambistas e dirigentes das escolas de samba reivindicavam alterações no traçado urbano para atenuar os transtornos no tráfego em virtude do traslado das alegorias às

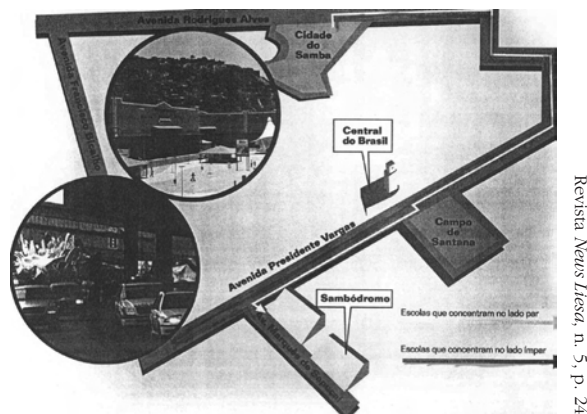
desenvolvidas pelas escolas de samba fora desse período. Tanto que está escrito em letras enormes nos cartazes fixados nas paredes externas no entorno da Cidade do Samba: “aqui o Carnaval é o ano inteiro.”

As referências ao passado, bastante recorrentes nos documentos oficiais consultados na elaboração deste texto, são acompanhadas pela difusão de um ideário moderno associado às movimentações de britadeiras, guindastes, soldas para fundações, terraplanagem etc. que são utilizados em quaisquer edificações. Do ponto de vista dos dirigentes das escolas de samba e dos fazedores dos festejos carnavalescos, a construção de um local destinado exclusivamente à produção dos desfiles carnavalescos reafirma e demonstra que esses festejos devem ser levados a sério, extrapolando a idéia de uma simples brincadeira. Nessa medida, põe a descoberto os múltiplos processos de trabalho que se desenrolam durante meses.

Enfatizando a racionalidade técnica subentendida no projeto da Cidade do Samba, os seus idealizadores lembram que “para montar uma linha de produção aproximada do ideal, os arquitetos passaram quase dois anos visitando os antigos barracões nos armazéns das Docas, estudando, detalhadamente, todo o processo de construção de alegorias e produção de fantasias”.¹⁹ Portanto, o que já existia foi refeito com o uso de outros materiais e de recursos tecnológicos oferecidos pela construção civil. Não se trata de um “novo” projeto, pois o *layout* dos “antigos” barracões não é alterado. A área central com uma altura equivalente a três andares, onde são construídos os carros alegóricos, encontra-se, contudo, em ambiente fechado e, portanto, protegida das intempéries.

A revista da LIESA, tentando demarcar as mudanças implementadas pelo projeto arquitetônico da Cidade do Samba, enfatiza especialmente o tamanho dos portões dos barracões e ao uso do ar comprimido para o traslado dos carros alegóricos com altura excessiva para atravessar as ruas da cidade até o Sambódromo. Apesar das imagens divulgadas nessa publicação, essa solução técnica já havia sido introduzida na confecção dos carros alegóricos antes da construção da Cidade do Samba.

As descobertas e as soluções técnicas são, assim, reatualizadas. Se antes enormes esculturas



vésperas dos dias de Carnaval. A construção da Cidade do Samba atende essa demanda, mas também torna mais visível uma parcela das atividades

e adereços saíam pelas janelas dos armazéns com auxílio de talhas e guindastes e eram colocados, completando os carros alegóricos estacionados



Henrique Matos

nas ruas em frente aos barracões, agora na Cidade do Samba, eles “descem” pelo vão interno aberto no teto do 3º piso e são posicionados sobre os carros alegóricos distribuídos na área central dos barracões. Assim, esses carros saem dos barracões, completamente, finalizados. Ou seja, tudo acontece *dentro* dos barracões. Alteram-se as condições de trabalho, sem modificar a base técnica da produção artística dos desfiles de carnaval cuja gestão permanece sob a coordenação e responsabilidade do carnavalesco contratado para “fazer um determinado carnaval” junto com a comissão de Carnaval da escola de samba.

Os idealizadores da Cidade do Samba consideram a denominação “barracão” ultrapassada na medida em que remete aos “tempos difíceis” da produção dos desfiles. Que tempos difíceis eram esses? Eram os tempos em que o próprio espaço para montar os carros alegóricos era criado e recriado a todo instante na base do imprevisto. A improvisação começou, como ressalta a revista da LIESA, “nos subúrbios, passou pelo Pavilhão de São Cristóvão e terminou nas Docas”. Eram “tempos difíceis”, quando os carros eram acabados nas ruas e nem havia lugar para mexer a tinta a ser usada na arte final das esculturas e das alegorias.

Os discursos institucionais difundem, assim, a idéia da “falta de espaço interno” como “um obstáculo à produção”, levando a improvisação, bagunça e sujeira. Em contraposição, aos “antigos” barracões, ressaltam o planejamento sistemático, a ordem e a limpeza que distinguem as condições

de trabalho experimentadas pelos fazedores dos desfiles carnavalescos na Cidade de Samba. No entanto, todas as tarefas e as atividades requeridas na produção artística dos desfiles de carnaval sempre foram, detalhadamente, planejadas e preparadas em suas diferentes etapas, como já apontei em outros textos.

As dificuldades diziam respeito à circulação de materiais e de peças, assim como à falta de refeitórios e/ou à pouca disponibilidade de sanitários tanto para homens, como para mulheres. Barbosa conclui, apoiando-se nas palavras de Louzada, carnavalesco da Beija Flor, que os antigos barracões lembram “os ambientes insalubres das fábricas dos primórdios da revolução industrial [sem qualquer] semelhança com o brilho e a beleza das alegorias e adereços que ali são produzidos” (2004, p. 75).

Convém ressaltar que uma certa desordem e uma aparente desorganização transparecem no funcionamento cotidiano dos atuais barracões, como pude constatar em visitas recentes.²⁰ É forçoso reconhecer, nesse sentido, que todo ato criativo supõe incertezas e descobertas que são, muitas vezes, imprevisíveis no projeto inicial. Por isso, as soluções parecem improvisadas, prefigurando uma idéia de falta de organização, mas elas, na realidade, resultam, conforme Ostrower (2001), dos próprios desafios relativos aos atos de criar.

Nas apresentações dos desfiles de carnaval, no Sambódromo, as alegorias tornaram-se cada vez maiores em largura e altura; os adereços e as fantasias ganharam mais volume para que pudessem ser apreciados pelo público das arquibancadas. Essas modificações exigiram mudanças no desenho dos barracões e no tamanho dos portões através dos quais entram e saem os carros alegóricos. A reorganização espacial de antigos barracões provoca, por sua vez, algumas alterações no projeto das esculturas, ou em parte delas. Nos barracões da Cidade do Samba, elas são confeccionadas quase sem articulações e podem ser observadas de cima para baixo, isto é, elas são postas nos carros alegóricos como serão vistas por muitos espectadores nos desfiles oficiais de carnaval protagonizados pelas grandes escolas de samba na cidade do Rio de Janeiro. O manejo da talha, sob o piso do 4º pavimento, abre essa possibilidade sem que seja necessário muito esforço físico por parte dos artesãos. Além disso, as esculturas e os adereços

são colocados em várias posições, ampliando as soluções estéticas

Essas transformações exigem outra tecnologia, envolvendo o saber fazer dos antigos ferreiros e soldadores. Nos anos de 1980, esses artesãos dedicavam atenção especial na concepção das dobras das esculturas²¹ a fim de preservar as alegorias na sua montagem e desmontagem durante o traslado para as apresentações das escolas de samba, no Sambódromo, uma vez que os carros alegóricos atingiam uma altura cuja medida ultrapassava a altura máxima dos telhados aonde eram produzidos.²² Portanto, o produto final revela as condições sociais concretas em que o saber fazer dos artesãos se realizava. Por isso, muitos sambistas consideram que foram tempos gloriosos, mas difíceis.

As oposições entre tradicional e moderno, no que se refere aos locais de produção das alegorias, expressam-se na mobilização de um ideário fabril e nas imagens de uma “indústria da folia” limpa e organizada que concretiza sonhos. Nada é mencionado a respeito do entorno urbano que permanece tão deteriorado quanto era antes da construção da Cidade do Samba na Gamboa.

Tendo em vista essas considerações, seria importante distinguir, em primeiro lugar, o funcionamento dos barracões, enquanto local de produção artística, e as atividades relativas aos espetáculos musicais nas quais atuam alguns componentes das escolas de samba a fim de promover a “folia”. Em segundo lugar, é preciso observar que a divisão e a hierarquia entre as escolas de samba na cidade do Rio de Janeiro não só permanecem, mas principalmente aprofundam-se. Os critérios estabelecidos para a escolha e a ocupação dos barracões institucionalizam, sem dúvida, a predominância das maiores em detrimento das escolas menores.

Considerações finais

As referências históricas que buscam justificar a escolha da localização urbana da Cidade do Samba revelariam, na perspectiva deste artigo, o reconhecimento das tradições culturais, da experiência histórica dos africanos e da presença urbana dos negros no Rio de Janeiro. A sua implementação consistiria, no entanto, uma “resposta biopolítica” às “dimensões desumanas e o imensurável

sofrimento experimentado por grande parte da população” diante de “um poder de fazer morrer” arbitrário e generalizado disseminado pela cidade, como escrevem Negri e Cocco, (2005, p. 111). Esses autores tentam desvendar a dinâmica das cidades contemporâneas no Brasil, em particular (a do) Rio de Janeiro, a partir do conceito de biopoder, forjado por Foucault. A concepção de biopoder, lembra Pelbart, “destina-se a produzir forças e fazê-las crescer, mais do que barrá-las [...]. Gerir a vida mais do que exigir a morte” (2007, p. 22). Contudo, Negri e Cocco ampliam esse conceito a fim de ressaltarem, segundo Pelbart, a “dimensão racista ofuscada, quando não sistematicamente ocultada, da dominação no Brasil” (*Idem, ibidem*).

Essa dimensão converge, importa frisar, com a visão etnocêntrica que sobreleva o corpo que dança e, justamente, o exotismo do “samba no pé”, cujos gestos e movimentos das passistas respondem à cadência da percussão de uma bateria de escola de samba. Os turistas desejam conhecer de perto e vivenciar por alguns instantes essa experiência, tentando mover o corpo ao ritmo do samba, mesmo que sejam desajeitados. A Cidade do Samba torna-se, assim, um dos lugares investidos de significados e de interpretações dos próprios turistas. Comenta Fortuna a esse respeito: “dada a sua permanência, por definição, limitada nestes lugares, e dado o seu descomprometimento com a história e a cultura locais, o turista pode exagerar na avaliação simbólica do lugar e investi-lo de qualidades *extra-ordinárias*” (1999, pp. 68-69, grifos do autor).

Os fluxos econômicos dos eventos culturais e artísticos, se sintonizados aos fluxos simbólicos, promovem o alcance das políticas governamentais de ativação social baseada nos pressupostos do turismo sustentável. Ou seja, esses fluxos complementam-se por meio de imagens e ideais veiculados pelos meios eletrônicos de comunicação social e também pela movimentação de turistas que difundem outro modo de estar no mundo. Assim, os fluxos culturais globais compreendem, na perspectiva de Appadurai, cinco dimensões ou panoramas disjuntivos: etnopanorama, mídia-panorama, tecnopanorama, finançopanorama e ideopanorama,²³ que se encontram em constante tensão entre homogeneização e heterogeneidade cultural. Importa considerar para a análise pro-

posta neste artigo os etnopanoramas e os midia-panoramas. Os primeiros dizem respeito às “pessoas que constituem o mundo em transformação em que vivemos: turistas, imigrantes, refugiados, exilados etc.”, incluindo a intensa circulação dessas pessoas pelo mundo; enquanto os segundos abrangem a “distribuição das capacidades eletrônicas de produzir e disseminar informações através de jornais, revistas, estações de televisão, estúdios de filmagens etc.”, bem como um vasto e complexo repertório de imagens, de narrativas e de etnopanoramas para os espectadores do mundo inteiro...” (Appadurai, 1998, p. 315)

A mediação eletrônica marca, portanto, um campo mais vasto do que as formas de mediação escrita, oral, visual e auditiva. Por isso, estamos “perante uma nova ordem de instabilidade no que respeita à produção de subjetividades modernas” que extrapolam os limites nacionais e entrecruzam diferentes experiências locais na elaboração de projetos individuais e coletivos. Desse modo, “a imaginação é hoje fundamento para ação e não apenas para fuga” (Appadurai, 1998, p. 202).

Diante do exposto, os discursos em torno da defesa das manifestações culturais nacionais como mecanismo de resistência diante das tendências históricas de homogeneização das práticas culturais em tempos de globalizações, perdem seu impacto. O ressurgimento das manifestações locais, regionais ou mesmo nacionais não constituiria “uma espécie de reação à globalização, mas uma espécie de combinação sincrética das culturas [...]”. Desta forma, *um número de variantes locais* daquela que é a cultura *globalizada desenvolve-se e integra-se*, em vez de se contrapor” (Hobsbawm, 2000, p. 108, grifos meus).

Tradições são, portanto, reinventadas e recriadas no contexto de trocas intensas de idéias, ideais e pessoas, aumentando a sua interdependência nas sociedades contemporâneas. Esse intercâmbio constante traz, segundo Fortuna e Silva, “também oportunidades de protagonismo na área da oferta cultural, que vários países vêm explorando, seja por via de afinidades regionais ou lingüísticas, seja por via de valorizações mais ou menos conjunturais das suas imagens de marca” (2002, p. 442).

Os processos sociais da globalização alargam, portanto, o mercado consumidor dos “localismos” culturais e artísticos como, por exemplo, se obser-

va na Cidade do Samba. A programação das suas atividades busca atender, antes, aos olhares dos turistas que têm acesso, embora restrito, aos barracões e participam da programação musical e de outras atividades na “indústria da folia”.

As políticas de ativação social são avaliadas a partir da expansão dos níveis de emprego e das remunerações pagas na Cidade do Samba. A esse respeito é importante distinguir quem é contratado para atuar nos barracões e quem é contratado para as atividades fora deles, isto é, na “indústria da folia”.

Importa assinalar, mais uma vez, que cada escola de samba seleciona e contratada os artesãos e artistas para as atividades a serem desenvolvidas nos barracões, como já ocorria, anteriormente. A novidade reside na contratação de passistas, ritmistas e de outros profissionais do carnaval para atuar nos shows musicais e nos demais programas de entretenimento oferecidos na Cidade do Samba com vistas à geração de capital. Se eles, por quaisquer motivos, deixarem de receber seu pagamento, esse processo corre o risco de interromper-se, inviabilizando parte das atividades previstas no projeto de construção da Cidade do Samba no Rio de Janeiro.

A sua implantação não alterou o funcionamento e a organização dos processos de trabalho nos barracões. Institucionaliza, contudo, as desigualdades econômicas e sociais entre as agremiações carnavalescas, reafirmando, inclusive, as imagens de que “o povo estaria fora da grande festa”. Os “estrangeiros” e os turistas são, sem dúvida, os principais consumidores, porém é difícil separar, de um lado, fazedores e, de outro, consumidores. Não se pode ignorar que os fazedores da “da folia na Cidade do Samba” são também consumidores em outros lugares, particularmente nas escolas de samba às quais pertencem.

Neste artigo, pretendi chamar a atenção para os múltiplos aspectos que envolvem a construção da Cidade do Samba no Rio de Janeiro. Um deles diz respeito a sua dimensão simbólica, pois é a própria expressão dessa cidade. Outro aspecto trata da importância da desfolclorização dos festejos carnavalescos, o que constitui uma visão bastante difundida pelos olhares estrangeiros. Outro aspecto seria ainda mostrar que o Carnaval “é coisa séria”. Essa festa faz parte da nossa vida cotidiana,

tendo em vista que algumas formas de sociabilidade e de convivência sobreviveram e persistem nas sociedades contemporâneas. E, finalmente, explorar um dos paradoxos do tempo presente quando as soluções de gestão e de organização consideradas mais modernas pressupõem tradições que são, assim, preservadas.

NOTAS

- 1 Cf. *News Liesa*, 5, edição especial, p. 26. Publicação da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), principal fonte de dados das reflexões apresentadas neste texto.
- 2 Essas informações resultam das visitas que fiz nos dias 10 e 11 de dezembro de 2007 às dependências da Cidade do Samba.
- 3 Convém lembrar as experiências ocorridas em Barcelona (Espanha), por ocasião das Olimpíadas de 1992, e em Lisboa (Portugal) com a realização da Expo 98.
- 4 Alguns integrantes da bateria e componentes do GRES Beija-Flor recebem, na Cidade do Samba, a São Clemente, escola de samba vencedora no grupo de Acesso, no concurso oficial de 2007. Instala-se no prédio antes ocupado pela Porto da Pedra, ou seja, o de n. 6.
- 5 Na visita que fiz a Cidade do Samba, em dezembro de 2007, a distribuição dos prédios apresenta algumas alterações. No prédio n.1, funcionam oficinas de formação profissional para o trabalho no carnaval. Essas oficinas são coordenadas pela LIESA. Nesse local, estão também expostas alegorias que foram feitas em várias escolas de samba. O prédio n. 3 pertence a Portela e o n. 7 está desocupado, tendo sido, até o Carnaval de 2007, alugado pela Império Serrano. Importa registrar que essa agremiação carnavalesca e a Porto da Pedra obtiveram as últimas colocações no Grupo Especial, nesse ano. Assim, os seus barracões deixaram de funcionar na Cidade do Samba.
- 6 Expressão do samba *A voz do morro*, de Zé Ketti.
- 7 Cf. Entrevista com Maria Laura Cavalcanti (*O Globo*, 17 de fevereiro de 2007, p. 6).
- 8 Legenda da fotografia reproduzida na p. 13 da revista *News Liesa*, 5.
- 9 Segundo os dados apresentados por Negri, no ano de 2000, 57,1% dos homicídios são de jovens do sexo masculino com idade entre 15 e 24 anos. No estado do Rio de Janeiro, essa taxa atinge 181

homicídios por 100 mil habitantes, superando “as mortes causadas por acidentes de trânsito” (Negri e Cocco, 2005, p. 111).

- 10 *Folha de São Paulo*, “Militar na rua não dá certo, diz líder da ONG”, 2 de maio de 2004, C4.
- 11 Cf. “Um mundo de significados”, *Sociologia*, ano 1 (4): 31, 2007.
- 12 Essa designação remete à exposição fotográfica “Oficinas do sonho: a Beija-flor vista do barracão” de Valtemir Valle, realizada no MAC-USP, com a curadoria de Maria Lúcia Montes, entre dezembro de 1993 e fevereiro de 1994.
- 13 Cf. as imagens fotográficas divulgadas pela LIESA, ou mesmo as fotos feitas por mim.
- 14 “Baile: debut da Cidade do Samba”, *O Globo*, 17 de fevereiro de 2007, p. 3.
- 15 Cf. “Um mundo de significados”, *Sociologia*, ano 1 (4): 31, 2007.
- 16 Cf. *News Liesa*, 5: 18.
- 17 Cf. “Um mundo de significados”, *Sociologia*, ano 1 (4): 30, 2007.
- 18 Os desfiles de Carnaval no Rio de Janeiro seriam, para Cavalcanti, a expressão mais acabada da cidade contemporânea. Cf. entrevista com Maria Laura Cavalcanti, publicada no jornal *O Globo*, 17 de fevereiro de 2007, p. 6.
- 19 Cf. *News Liesa*, p. 25.
- 20 Ver nota 2.
- 21 Ver Montes (1993, pp. 10, 20 e 21).
- 22 *Idem*, p. 14.
- 23 O sufixo *panorama* é usado por Appadurai para designar as interpretações prospectivas que se moldam pela posição histórica, lingüística e política de diferentes agentes sociais, sendo o agente individual o “último local deste conjunto” (1998, p. 312).

BIBLIOGRAFIA

- APPADURAI, A. (1998), “Disjunção e diferença na economia cultural global”, in M. Featherstone, *Cultura global: nacionalização, globalização e modernidade*, Petrópolis, Vozes.
- _____. (2000), “Aqui e agora”. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 28: 195-220, out., Universidade Nova de Lisboa.

- BARBOSA, J. L. (org.). (2004), *A arte do trabalho e o trabalho da arte*. Rio de Janeiro, CE-ASM.
- BLASS, L. (1998), "Produzindo o desfile: o trabalho no barracão da escola de samba". *Margem*, 8: 275-287, São Paulo, Educ.
- _____. (2003a), "Trabalho e emprego no carnaval: a dupla face das escolas de samba". Trabalho apresentado para Concurso de Titulação, São Paulo, Faculdade de Ciências Sociais da PUCSP.
- _____. (2004), "Desfile e produção artística: as interfaces do carnaval", in T. Bernardo e S. Tótorra (orgs.), *Ciências sociais na atualidade: percursos e desafios*, São Paulo, Cortez.
- _____. (2004a), "Nas interfaces do trabalho, emprego e lazer". *Cadernos CRH*, 41: 231-242, maio/ago., Salvador.
- _____. (2004b), "Desfile de carnaval e tribos urbanas: a diversidade no efêmero", in L. Blass e J. Machado Pais (orgs.), *Tribos urbanas: produção artística e identidades*, São Paulo, Annablume.
- _____. (2006), "O ato de trabalhar e suas múltiplas faces", in L. Blass e J. Machado Pais (orgs.), *Tribos urbanas: produção artística e identidades*, São Paulo, Annablume.
- _____. (2007), *Desfile de carnaval, trabalho na escola de samba: a dupla face do carnaval*. São Paulo, Annablume.
- FIGUEIRA, M. (2007), "Um mundo de significados". *Sociologia*, ano 1 (4): 24-32.
- FORTUNA, C. (1999), *Identidades, percursos, paisagens culturais: estudos sociológicos de cultura urbana*. Oeiras, Celta.
- FORTUNA, C. & SILVA, A. (2002), "A cidade do lado da cultura: espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural", in B. S. Santos (org.), *A globalização e as ciências sociais*, São Paulo, Cortez.
- HOBBSBAWM, E. (2000), *O século XXI: reflexões sobre o futuro*. Lisboa, Presença.
- MARX, K. (1968), *O Capital*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Livro I.
- MONTES, M. L. (1993), *Catálogo da Exposição "Oficinas do Sonho: a Beija-Flor vista do barracão"*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea – MAC-SP.
- NEGRI, A. & COCCO, G. (2005), *Glob(al): bio-poder e lutas em uma América Latina globalizada*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- OSTROWER, F. (2001), *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, Vozes.
- PELBART, P. (2007), "A liberdade não é uma batata". *Glob(rasil)al*, 7: 21-23, dez./jan./fev., Rio de Janeiro.
- RAMOS, S. (2005), "Ensaio breve sobre um turismo insustentável". *Revista Hospitalidade*, ano II (2): 79-85.
- REIS, Ana C. F. (2006), *Economia da cultura e desenvolvimento sustentável*. São Paulo, Manole.
- SANTOS, B. S. (2002), "Os processos da globalização", in B. S. Santos (org.), *A globalização e as ciências sociais*, São Paulo, Cortez.
- SILVA, S. (2006), "Um olhar sobre a centralidade do emprego na proteção social: do welfare ao workfare", in L. Blass (org.), *Ato de trabalhar: imagens e representações*, São Paulo, Annablume.

Fonte de dados

- LIGA DAS ESCOLAS DE SAMBA. (2006), "RIO, Cidade do Samba: a fábrica que virou realidade". *Revista News Liesa*, 5, edição especial.

Site www.cidadedosambarj.com.br.

ROMPENDO FRONTEIRAS: A CIDADE DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO

Leila Maria da Silva Blass

Palavras-chaves: Rio de Janeiro; Turismo; Escola de samba; Trabalho; Festa.

O texto aborda o projeto da “Cidade do Samba”, construída numa zona central do Rio de Janeiro. Neles funcionam os barracões das grandes escolas de samba da Liga Independente das Escolas de Samba, onde são feitas as alegorias e parte das fantasias e dos adereços dos desfiles carnavalescos anuais dessas escolas. Na praça, há um palco para espetáculos musicais e de dança sobre o ritmo do samba, destinados aos turistas. A análise considera os vários aspectos – sociais, econômicos e históricos, além das reivindicações dos próprios sambistas – inter-relacionados nesse projeto. Assim, as fronteiras que separam práticas de trabalho, emprego e atividades consideradas de lazer, e também a cidade e as festas, tornam-se mais tênues, ou mesmo acabam por se romper.

BREACHING FRONTIERS: SAMBA CITY IN RIO DE JANEIRO

Leila Maria da Silva Blass

Keywords: Rio de Janeiro; Tourism; “Samba schools;” Work; Festivities.

The article deals with the project of a “Samba City,” built in a central area in Rio de Janeiro. The *barracoes* (warehouses and workshops) of the biggest ‘samba schools,’ members of the Liga Independente das Escolas de Samba (Samba Schools Independent League), are set up in those buildings, where the allegorical floats and some of the costumes and props for the carnival annual parade of these schools are made. In the square there is a stage for both musical and dancing samba shows aimed at tourists visiting Rio de Janeiro. The analysis considers not only the social, economic, and historical aspects involved in the project, but also the samba school members’ demands, since they are all interrelated. Thus, the frontiers that separate employment and working practices from leisure activities are tenuous or may end up being broken, and the same can be said of those which divide daily life from festivities in the city.

FRONTIÈRES QUI S’ESTOMPENT: LA VILLE DU SAMBA À RIO DE JANEIRO

Leila Maria da Silva Blass

Mots-clés: Rio de Janeiro; Tourisme; École de samba; Travail; Fête.

Le texte aborde le projet “Ville du Samba”, cité construite dans une zone centrale de Rio de Janeiro. Dans cette “ville” ont été installés les *barracões* (entrepôts et ateliers) des grandes écoles de samba de la Ligue Indépendante des Écoles de Samba, où sont fabriqués les allégories et une partie des costumes et des ornements portés par les membres de ces écoles dans les grands défilés carnavalesques annuels. Sur la place, une scène a été construite pour des représentations de musique et de danse sur des rythmes de samba destinés aux touristes. L’analyse considère les différents aspects – sociaux, économiques et historiques, ainsi que les revendications des *sambistas* – liés à ce projet. En conséquence, les frontières qui séparent les pratiques de travail, d’emploi et les activités de loisir, ainsi que la ville et les fêtes, deviennent moins visibles ou finissent même par se rompre.