



## **Escolas de samba: cultura e midiaticização no carnaval carioca (1)**

Vicente Magno Figueiredo Cardoso (2)

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

### **Resumo**

O presente trabalho é parte da dissertação de mestrado a ser apresentada no próximo ano no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Uerj. A pesquisa, que segue em andamento, tem o objetivo de investigar o relacionamento entre as escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro e a mídia, focando no entendimento que essas instituições têm acerca dos veículos de mídia e como se posicionam diante deles, adaptando seus discursos e até as próprias escolas de samba para conseguirem mais exposição. A parte apresentada nesse artigo consiste na contextualização do surgimento dessas instituições, focando na sua origem ligada aos jornais da época e as trocas culturais que as fizeram se transformar com o decorrer do tempo.

### **Palavras-chave**

Escolas de samba; Rio de Janeiro; cultura; mídia;

### **1 – Introdução**

O presente trabalho é parte da dissertação de mestrado a ser apresentada no próximo ano no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Uerj. A pesquisa, que segue em andamento, tem o objetivo de investigar o relacionamento de escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro e a mídia, focando basicamente no entendimento que essas instituições têm acerca de veículos de mídia e como se posicionam diante deles, adaptando seus discursos e até as próprias escolas de samba para conseguirem mais exposição. O trabalho será feito por meio de observação, análise bibliográfica e entrevistas com membros de duas instituições escolhidas.

Partimos do pressuposto que a ligação entre escolas de samba e mídia é íntima e vem desde o primeiro desfile, realizado em 1932. As incipientes instituições carnavalescas foram “utilizadas” em uma prática de jornais cariocas do início do século passado: a promoção de concursos carnavalescos, que variavam de marchinhas, blocos, estandartes etc.

(1) Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação e Culturas Urbanas

(2) Jornalista e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação/ Uerj.



O periódico *Mundo Esportivo* promoveu a primeira disputa que mobilizou apenas quatro dessas novas agremiações, buscando ocupar suas páginas em um momento de pouca movimentação esportiva. No ano seguinte, já com cinco escolas, o desfile foi patrocinado pelo jornal *O Globo*, que seguiu com a prática por um longo tempo até os desfiles serem abraçados pelo poder público.

O início das escolas e suas disputas foram acompanhados pela mídia da época: os jornais de circulação no Rio de Janeiro. As escolas, por meio de seus componentes, buscavam aparecer nas suas páginas sempre melhor que as outras. A prática do início do século passado permanece até os dias de hoje, quando as instituições, além dos jornais impressos, buscam visibilidade em outras mídias, como em sítios na internet e especialmente na televisão.

A construção do Sambódromo, em 1984, consolidou a vocação midiática do espetáculo. Até então os desfiles aconteciam por diversos lugares no Centro do Rio de Janeiro, mas a obra monumental feita na Rua Marquês de Sapucaí, que já vinha sendo palco para as escolas alguns anos antes, mudou o ângulo de visão do espetáculo. Antes, as agremiações se preparavam para serem vistas da altura dos olhos, de uma pessoa de pé, mas com o Sambódromo passaram a preparar seus desfiles para as câmeras de tevê e para as arquibancadas elevadas.

## **2 – Surge o nome “escola de samba”**

A questão da nomeação, segundo o pensamento de Ernesto Laclau (2005), pode ser vista como essencial para o surgimento das escolas de samba do Rio de Janeiro. A partir do nome “escola de samba”, que rompia com as agremiações carnavalescas já existentes, foi dado o primeiro passo rumo à criação de um novo tipo de manifestação. Serviu para que essas agremiações criassem um tipo de identificação diferente do que existia naquele momento.

Em sua discussão sobre heterogeneidade e pós-modernidade, Laclau fala da dialética entre heterogeneidade e homogeneidade. O autor nos mostra que “grandes narrativas” – que deram um tom de homogeneidade durante a modernidade – chegaram ao fim no período contemporâneo, quando se pode notar uma maior pluralidade de vozes, que antes não ganhavam espaço, formando agora um ambiente mais heterogêneo.

A heterogeneidade torna possível o surgimento de singularidades, possibilitadas pela nomeação. “Names do not refer to objects through conceptual mediation but constitute primal baptism. So in naming we are dealing with true singularities” (p. 44).



Para Laclau, o nome não se refere a objetos por uma mediação de conceitos, é na verdade um batismo primário.

O fato de dar o nome para um objeto cria a possibilidade que ele se reconheça como algo singular, diferente dos demais. Transpondo essa imagem para o ambiente carnavalesco sobre o qual nos dedicamos nesse trabalho, possibilita observar que, ao fundar a primeira instituição a se autodenominar “escola de samba”, este grupo está criando uma singularidade que não existia até então.

Podemos citar a primeira agremiação se identificar como tal, a Deixa Falar, cujo exemplo é eloqüente pelo que a literatura mostra. Mesmo sendo a primeira a se autodenominar escola de samba, ainda era dotada de elementos típicos de outras manifestações, como dos ranchos, por exemplo. As características que seriam identificadas com esse tipo de manifestação cultural só seriam consolidadas com o passar do tempo e com o processo de hibridação.

### **3 – Hibridação que deu samba**

Existe quem aponte as escolas de samba como uma forma de manifestação que tem uma origem pura, ligada somente à cultura negra, que só teve como referência o cotidiano dos morros, sendo ainda uma manifestação da “cultura popular”. Mas temos outro quadro no surgimento dessas instituições que apontam para uma realidade diferente, conforme veremos a seguir.

Por conta da circulação de informações entre os diversos grupos que compõem a sociedade não existe um grupo que tenha idéias só para si, elas vão e vêm constantemente. Enquanto se dedicava a fazer uma revisão sobre a noção de Ideologia de Karl Marx, Stuart Hall considerou que

Dizer que o domínio de uma classe garante o predomínio de certas idéias é dar àquela classe a posse absoluta das idéias; é também definir formas particulares de consciência como específicas de classe. (Hall, 1985, p. 253).

Pode-se dizer que as escolas de samba são fruto de hibridação cultural, uma vez que nasceram da troca de informações culturais entre classes sociais e do intercâmbio de elementos entre manifestações culturais que tomavam as ruas da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX.

A noção de hibridação de Homi Bhabha diz o seguinte:

Para mim a importância da hibridação não é ser capaz de rastrear os dois momentos originais dos quais emerge um terceiro, para mim a hibridação é o “terceiro espaço” que permite a outras posições emergir. Este terceiro espaço desloca as histórias que o constituem e gera novas estruturas de autoridade, novas iniciativas políticas, que são inadequadamente compreendidas através do saber recebido (p.37)

Para Bhabha, estamos em constante negociação com o outro, até mesmo sem que isso passe por nossa percepção. Para ele, subversão é negociação, transgressão também é negociação. O contato constante entre elementos diferentes, a troca de informações, de forma pacífica ou mesmo conflituosa pode ser entendida como mais uma maneira de negociação cultural.

As lutas culturais estão sempre presentes segundo a visão de Stuart Hall, que não observa a existência de uma “cultura popular” íntegra, autêntica e autônoma, e que esteja fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais.

Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar constantemente a cultura popular, para cercá-la e confirmar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes (p. 239)

Peter Burke, pensador que se dedicou ao estudo de cultura popular, cita Antonio Gramsci dizendo que “o povo não é uma unidade culturalmente homogênea, mas está culturalmente estratificado de maneira complexa” (p. 56) e depois afirma, em seu livro *A Cultura Popular na Idade Moderna*, que existem muitas variedades de cultura popular com limites indistintos, o que tornaria impossível delimitar onde começa uma e termina outra (Burke, 1989).

Por outro lado, Denis Cuche lembra como Michel Certeau chegou a uma definição para “cultura popular”: seria uma cultura de resistência à cultura dominante, mas uma cultura de pessoas comuns fabricada no cotidiano, no convívio diário.

Sem esquecer a situação de dominação, é talvez mais correto considerar popular como um conjunto de “maneiras de viver com” esta dominação, ou, mais ainda como um modo de resistência sistemática à dominação. Desenvolvendo esta idéia, Michel Certeau (1980) define a cultura popular como a cultura “comum” das pessoas comuns, isto é, uma cultura que se fabrica no cotidiano, nas atividades ao mesmo tempo banais e renovadas a cada dia. Para ele, a criatividade popular não desapareceu, mas não está necessariamente onde a buscamos, nas produções perceptíveis e claramente identificáveis. Ela é multiforme e disseminada: “Ela foge por mil caminhos”. (Cuche, 2005, p. 150)

Portanto, não trataremos as escolas de samba como manifestação de cultura popular, mas como manifestação da cultura carioca, até replicada em outras cidades do Rio de Janeiro, do Brasil e do mundo, embora nosso foco seja apenas as instituições localizadas na capital fluminense e sua região metropolitana. Vale citar Vianna (2004), com quem concordamos acerca do que é “popular” e acerca do samba.

Concordo com as seguintes palavras de Nestor Garcia Canclini: “O popular se constitui em processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações” (Canclini, 1992: 205). Levando isso em conta, não penso ser uma afirmação arriscada dizer que o samba não é apenas a criação de grupos de negros pobres moradores dos morros do Rio de Janeiro, mas que outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações, participaram desse processo, pelo menos como “ativos” espectadores e incentivadores das performances musicais (Vianna, 2004, p. 35).

O fenômeno será tratado como representante híbrido da cultura da cidade, uma vez que recebeu influências de diversos estratos sociais, de elementos de diferentes origens, mas presentes no universo da cidade do Rio de Janeiro. Inicialmente o samba e posteriormente as escolas de samba são fruto de uma constante negociação silenciosa que durou anos e anos entre atores sociais que tinham como referencial a cultura negra e outros segmentos ligados às elites culturais da época.

#### **4 – A rua, o berço das primeiras escolas**

As ruas cariocas viviam, no fim da segunda década do século XX, momentos de efervescência cultural durante os dias carnavalescos. Nesse ambiente, nasceram as escolas de samba, inicialmente manifestações marginais, que não estavam entre as grandes atrações do carnaval na cidade.

Elas foram criadas em áreas menos nobres (morros e bairros suburbanos) e desfilavam fora do principal circuito carnavalesco do período, a Avenida Central (hoje rebatizada de Avenida Rio Branco), palco das apresentações das grandiosas manifestações da época – os desfiles das Grandes Sociedades e dos corsos.

As vias mais nobres da cidade recebiam as manifestações das pessoas mais abastadas financeiramente. Era um Carnaval que procurava ser “mais civilizado”, do qual as famílias ricas do Rio de Janeiro – já capital da República – tomavam parte, com batalhas de confete ou desfiles de corso; esse era chamado de Grande Carnaval. Por sua vez, o Pequeno Carnaval envolvia basicamente as manifestações de grupos mais



populares (como os antigos ranchos, blocos e cordões), além de tomar lugar em partes menos nobres da cidade, como a Praça Onze.

No chamado Pequeno Carnaval, as manifestações populares tinham vez durante as festas carnavalescas: os ranchos com suas marchas lentas, os blocos com seus maxixes e sambas e os cordões com seus batuques. As principais atrações no momento eram as Grandes Sociedades. Ferreira (2005) aponta a Praça Onze como local privilegiado de trocas culturais que foram propícias para transformações que estavam por vir.

A cidade do Rio de Janeiro, por sua característica histórico-geográfica, sempre incentivou as trocas culturais. Os morros e a Praça Onze, por exemplo, apesar da grande maioria negra, permitiam o encontro de diversas expressões de diferentes grupos étnicos. Essas regiões passaram então a ser vistas como verdadeiros celeiros da cultura mestiça de base negra (*Op cit*, 2005, p. 331).

Ferreira coloca os ranchos como instituições importantes nas primeiras décadas do século XX, atuando como mediadores culturais. Foram eles que aproximaram o carnaval de origem popular ao que as elites daquele momento esperavam das manifestações. Eles desfilavam com “canções populares com trechos de óperas, fantasias sofisticadas com materiais singelos, alegorias imponentes com elaborações precárias” (p. 305). Além de se fazer notar por dois segmentos sociais diferentes desse período histórico, ricos e pobres, os ranchos abriram caminho para que outras manifestações carnavalescas fossem mais bem-vistas socialmente. Naquele período, as agremiações que faziam o Pequeno Carnaval ainda eram vistas como grupos quase selvagens de um povo não civilizado, sofrendo inclusive perseguição policial.

## **5 – Deixa Falar**

A Deixa Falar foi criada em 12 de agosto de 1928, no bairro do Estácio – próximo ao Centro do Rio de Janeiro –, e tinha a intenção de ser aceita socialmente seguindo o modelo dos ranchos. Sérgio Cabral, em seu livro *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, trata a situação com alguma ironia: “Deixa Falar, a primeira escola de samba, nunca foi escola de samba. Foi, na verdade, um bloco carnavalesco (e depois um rancho) (...)” (p. 41). Sem entrar na discussão se foi um bloco ou um rancho, a Deixa Falar marcou por ter sido a primeira instituição a chamar para si o nome “escola de

samba”. A denominação é atribuída ao sambista Ismael Silva. Cabral defende a versão de que o nome foi dado porque a Deixa Falar estava sendo criada por pessoas identificadas ou que se viam como professores do samba.

Felipe Ferreira, também escrevendo sobre o assunto, relata a mesma história de Cabral, a dos professores do samba, mas traz a conhecimento outra a partir do relato do famoso compositor, cronista e pesquisador Henrique Foréis Domingues, o Almirante, personagem ativo na cultura carioca nas primeiras décadas do século XX. Almirante conta que o termo “escola” viria da popularização do tiro de guerra, em 1916. “Na época tornara-se comum o grito “Escola, sentido!” – que seria rapidamente incorporado pelos sambistas” (p. 339).

Ferreira também aponta termos ligados ao ensino como tendo sido usados com frequência nas primeiras décadas do século XX para identificar agremiações carnavalescas, citando os exemplos do Ameno Resedá, chamado de “rancho escola”, em 1917, e do Recreio das Flores, autodenominado “racho-universidade”, em 1921. A iniciativa de associar as palavras ‘escola’ e ‘escola de samba’ havia surgido como mais uma tentativa de aproximar essas manifestações das demais classes sociais do início daquele século.

Buscando uma denominação própria que facilitasse a identificação e sua incorporação à sociedade. O crescente interesse da imprensa pela disputa entre grupos do Carnaval popular ajudaria a fixar esse curioso nome. (*idem*)

Em relação à aceitação sobre a qual falamos, vale citar o trecho abaixo, de Sérgio Cabral:

O Deixa Falar, além de reunir os jovens revolucionários compositores do bairro, pretendia melhorar as relações com a polícia, já que, sem a autorização policial, não tinham o direito de promover as rodas de samba no Largo do Estácio e muito menos de desfilar no carnaval. (Cabral, 1974, p. 41)

Esse novo tipo de agremiação carnavalesca já procurava negociar com o poder público – um opressor a esse tipo de manifestação naquele período – uma maneira para que sua existência e suas apresentações públicas (os desfiles) não fossem rechaçadas. A permissão policial permitia que os foliões que fizessem parte desse grupo, ao menos durante suas passagens festivas pelas ruas, não corressem o risco de serem perseguidos, nem de ter seu desfile disperso pela força da polícia.





Embora as manifestações rancho, blocos e cordões continuassem existindo, a escola de samba criava uma proposta diferente, justamente a partir do momento em que se nomeou como uma agremiação de natureza diferente das outras. Sua proposta era apresentar seus elementos específicos, mas podendo copiar elementos das outras manifestações em voga.

Após 1928, outras escolas de samba foram sendo criadas pela cidade.

O aparecimento das escolas de samba na cidade do Rio de Janeiro correspondeu à ampla interação entre grupos e segmentos sociais diferenciados. Sua originalidade estética e dramática resultou da articulação promovida entre componentes musicais novos que elaboravam a herança cultural afro-brasileira – o samba e a marcação rítmica – e componentes já existentes em outras agremiações carnavalescas: o desenvolvimento processual linear como modo de apresentação; a baliza e o mestre-sala dos ranchos, as alegorias das grandes sociedades, para citar alguns exemplos. (Cavalcanti, 1999, p.62)

Para deixar de serem vistos com maus olhos, os componentes das escolas optaram por adaptar elementos existentes em outras manifestações que faziam sucesso. Assimilaram, por exemplo, comissão de frente, carros alegóricos, baliza e porta-estandarte (mais tarde mestre-sala e porta-bandeira), elementos utilizados pelas grandes sociedades em seus vistosos desfiles.

As primeiras escolas de samba nasceram no fim dos anos 1920 e início dos anos 1930. A partir daí, foram procurando aumentar sua aceitação pela sociedade até que, nos anos 1960, a classe média entrou de vez na sua estrutura e permitiu que elas se legitimassem como manifestação de todo o povo carioca.

A parceria com folcloristas, cenógrafos, figurinistas e pintores vindos das escolas e ateliês de arte, fato corriqueiro com relação aos antigos ranchos mas novidade em se tratando das escolas de samba, iria criar vínculos poderosos entre os grupos carnavalescos e a classe média brasileira, que deixaria de ser simples espectadora e assumiria papel ativo dentro dessas organizações “populares”. A participação do folclorista Dirceu Néri e da artista plástica e figurinista Marie Louise Nery na criação plástica do Carnaval apresentado pela escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, em 1959, do cenógrafo e professor da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, Fernando Pamplona, na mesma escola entre 1960 e 1962, do cenógrafo e figurinista Arlindo Rodrigues, também no Salgueiro, a partir de 1961, e da artista plástica Beatrice Tanaka na Portela em 1966 são alguns momentos que marcam essa “incorporação” nas escolas de samba do Rio de Janeiro de elementos “externos” às suas “tradições”. (Ferreira, 2005, p. 355)

## **6 – Escola de samba x cidade**





As escolas de samba só podem ser compreendidas dentro do ambiente urbano, o palco das suas trocas culturais. Elas têm três territórios máximos dentro da cidade: sua quadra, seu barracão e o local de desfile.

### **Quadra**

A quadra beira à sacralização, remonta à fundação das escolas, é onde tomam lugar os eventos relevantes, como reuniões e ensaios, onde seus hinos de adoração são entoados, onde a escola cultua a si mesma. As quadras são marcos físicos; representam o fenômeno – ou a aculturação – ocorrido quando as escolas deixaram de ser instituições ligadas a localidade onde nasceram para serem aceitas pelos demais setores da sociedade. Os terreiros, intrinsecamente ligados aos cultos afro-brasileiros (que, por sua vez, estão ligados às origens de grande parte dessas instituições), foram transformados em quadras para serem freqüentados pela classe média carioca (Lopes, 2003).

(...) terreiro é uma palavra ligada ao universo simbólico afro-brasileiro; e o terreiro das escolas de samba sempre reproduziu, sob vários aspectos, o das comunidades religiosas de origem africana.

(...)

Todo esse simbolismo começou a se perder no momento em que um outro segmento social, que não os dos tradicionais produtores do samba, começou a freqüentar as sedes das escolas. Sem conhecer esse universo, os neófitos, involuntariamente, fizeram com que os elos fossem se rompendo. (Lopes, 2003, p. 90 e 91).

A participação crescente da classe média ainda levou as quadras das escolas a se transformarem em local de convívio, deixando de ser um ensaio propriamente dito para se tornar um baile ao som da bateria (Ferreira, 2005).

### **Barracão**

Pode-se dizer que os bastidores do espetáculo são os barracões (Cavalcanti, 1999). Até o fim de 2005, as grandes escolas contavam com grandes galpões, principalmente na zona portuária do Rio de Janeiro, onde seus carros alegóricos eram confeccionados e de onde saíam somente para os desfiles. Em 2006, as grandes escolas, que desfilam no Grupo Especial (uma espécie de primeira divisão das escolas de samba), ganharam da prefeitura carioca a Cidade do Samba, uma grande área – também na zona portuária – onde existem plenas condições para produção dos carros alegóricos



que dão a medida espetacular do cortejo que vai passar diante dos olhos de milhares de pessoas durante os dias de Carnaval.

### **Local de desfile**

O terceiro território essencial para as escolas é seu lugar de desfile, o Sambódromo. Nesse lugar, ou percurso, a escola se apresenta, seus componentes cantam o hino específico para aquele momento, são mostradas as fantasias e os carros alegóricos especialmente criados para aquele momento, tudo para contar a história desenvolvida, ou seja, o enredo.

É nesse dia, nessa hora que a escola se mostra para a sociedade, que sai do seu bairro de origem e se legitima como espetáculo (tanto faz se na antiga Praça Onze, onde começou sua história, ou se na Rua Marquês de Sapucaí, onde está o Sambódromo).

A construção da Passarela do Samba, em 1984, expressou o reconhecimento oficial do potencial turístico, econômico e artístico do desfile na vida da cidade. Essa obra trouxe rentabilidade financeira para a festa, mas lhe impôs também condições espaciais muito bem definidas (Cavalcanti, 1999, p. 75).

Todos os territórios ocupados pelas escolas de samba possibilitam que ela exerça influência sobre outros setores sociais e ao mesmo tempo que também receba influências externas ao seu universo. Conversas informais, a antiga repressão policial, a atuação profissional de artistas plásticos, músicos e bailarinos de formação clássica, matérias jornalísticas ou demais incursões na mídia (como programas de rádio e televisão) são desde o início das suas atividades (antes mesmo da existência das mídias eletrônicas) formas de contato com outros elementos culturais, forma de troca de informações.

### **O desfile**

Momento máximo de toda escola de samba, quando ela se mostra para toda a cidade (e por conta dos meios de comunicação, para todo o Brasil e todo o mundo). São momentos em que a preparação que durou todo o ano com confecção de carros alegóricos, fantasias, em que o samba-enredo (o hino daquele ano), tudo vai ser colocado à prova do julgamento dos jurados e dos olhos e gosto dos espectadores, tanto os presentes quanto os que estão em casa assistindo pela televisão.

Em seu livro *O Rito e o tempo – ensaios sobre carnaval*, Cavalcanti diz:

O desfile é um grande ritual contemporâneo, uma competição na qual as escolas rivalizam entre si diante de um objetivo valorizado por todos (ganhar o campeonato) e controlam a rivalidade por meio de regras comuns (os quesitos de julgamento) renovadas por um consenso de ano a ano (Cavalcanti, 2005, página 74).

## **7 – Considerações finais**

Diante da exposição acima, é possível considerar que as escolas de samba do Rio de Janeiro são resultado de negociações culturais entre diversos setores envolvidos com a preparação do espetáculo e sua apresentação ao público. A começar pelo surgimento do nome “escola de samba”, que serviu como quebra com as demais manifestações de sua época, permitindo assim a criação de uma manifestação dotada de nova singularidade, conforme aponta a teoria da nomeação proposta por Ernesto Laclau.

A hibridação à qual esse fenômeno urbano está sujeito levou às suas constantes transformações até os dias de hoje, partindo inicialmente das influências dos grupos oriundos dos morros e subúrbios cariocas – responsáveis pela fundação das primeiras escolas de samba –, que se mantiveram em contato com demais setores sociais, trocando informações até mesmo de maneira conflituosa.

Pode-se também observar que são instituições essencialmente ligadas ao espaço urbano e às mídias nele existentes, já que as primeiras disputas que viraram os grandes espetáculos que acontecem nos dias de hoje foram iniciados por conta do estímulo de jornais da época.

Essas primeiras observações servirão nas bases da construção da pesquisa que segue em andamento.

## **8 – Referências Bibliográficas**

BLANC, Aldir, SUKMAN, Hugo, VIANNA, Luiz Fernando. *Heranças do Samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

BURKE, Peter. *A cidade pré-industrial como centro de informação e comunicação*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, nº. 16, 1995, p. 193-203. Disponível em <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/173.pdf>>.

CABRAL, Sergio. *As escolas de samba (o que, quem, quando, onde e porquê)*. Rio de Janeiro, Fontana, 1974.

CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

\_\_\_\_\_. *O Rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileiro, 1999.



- CUCHE, Denys. *A noção de Cultura em Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2001.
- FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do Carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Inventando carnavais – o surgimento do carnaval*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.
- HALL, Stuart "Identidade cultural e diáspora". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. No.24, 1996, p.68-75. (1993)
- \_\_\_\_\_. "Significação, representação, ideologia – Althusser e os debates pós-estruturalista", IN: SOVIK, Liv (org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*: Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- \_\_\_\_\_. "Notas sobre a desconstrução do "Popular" IN: SOVIK, Liv (org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*: Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- LACLAU, Ernesto. "Heterogeneity and post-modernity". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. No.7 (2005). Porto Alegre: Abralinc. p. 39-50.
- LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.
- PAVÃO, Fábio Oliveira. *Uma comunidade em transformação: Modernidade, organização e conflito nas escolas de samba*. Niterói: UFF, 2005
- \_\_\_\_\_. *Entre o batoque e a navalha*. Rio de Janeiro: Uerj, 2004.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- VIANNA, Luiz Fernando. *Geografia Carioca do Samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.
- RUTHERFORD, Jonathan. "O terceiro espaço: uma entrevista com Homi Bhabha". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, No.24, 1996 (Cidadania).
- SIMMEL, Georg. *A Natureza sociológica do conflito*. In: MORAES FILHO, Evaristo (org.). São Paulo, Ed. Ática, 1983.
- SOUZA, Everton José Barbosa. *A folia da Pequena África no Rio de Janeiro: a "desmarginalização" das escolas de samba nas páginas dos jornais*. Rio de Janeiro: Uerj, 2005.
- TOJI, Simone Sayuri Takhashi. *Samba no pé e na vida: Carnaval e ginga de passistas da escola de samba "Estação Primeira de Mangueira"*. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS, 2006.