

“Transformando lixo em luxo”: a materialidade nas práticas da produção carnavalesca

Ana Carolina Júlio ^{1†}

¹ Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, Brasil

César Tureta ^{2,Ω}

² Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, Brasil

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a organização da produção carnavalesca de uma escola de samba no que diz respeito à busca pelo equilíbrio entre luxo e escassez de recursos. Utilizamos como referencial teórico a epistemologia da prática de Schatzki. Realizamos um estudo qualitativo, triangulando observações participantes com entrevistas em profundidade e pesquisa documental. A demanda por luxo nos desfiles faz com que a prática de reutilização de materiais seja incorporada na produção carnavalesca. Mostramos evidências de que o equilíbrio entre luxo e escassez de recursos ocorre por meio daquilo que denominamos de entendimentos materiais, elemento central no processo criativo. Esses entendimentos são produzidos a partir da interação dos atores com um conjunto de arranjos materiais, por meio dos quais o processo criativo acontece. Destacamos ainda que eles podem se transformar ao longo da produção carnavalesca, à medida que os praticantes buscam soluções para problemas emergentes.

Palavras-chave: Estudos Baseados em Prática (EBP), *Organizing*, Materialidade, Theodore Schatzki, Escolas de samba.

1. COMISSÃO DE FRENTE

O desfile de uma escola de samba é desenvolvido a partir da apresentação de alas e carros alegóricos em uma sequência lógica, de modo que seja possível contar o enredo da agremiação. Em um sentido mais amplo, o carnaval não significa apenas um grande festejo, mas “[...] toda a sua preparação, ao longo da qual um novo enredo transformar-se-á gradualmente em samba-enredo, em alegorias e em fantasias [...]” (CAVALCANTI, 2008, p. 15). Para que o desfile aconteça, é necessário que muitas pessoas trabalhem intensamente ao longo do ano, fazendo com que sua produção possa ser definida com base em um conjunto de práticas organizativas (TURETA; ARAÚJO, 2013) que ganha forma na avenida (VERGARA; MORAES; PALMEIRA, 1997).

Atualmente, as escolas de samba convivem com a espetacularização dos desfiles, no qual há uma demanda muito grande por luxo, beleza e teatralidade (LUZ, 2013), tanto por parte dos jurados quanto do público. Isso requer que os profissionais do carnaval sejam especializados (BLASS, 2007; DUARTE, 2013), capazes de cumprirem as regras do desfile e de atenderem às expectativas tanto daqueles que assistem ao espetáculo quanto dos que o avaliam. É

Autor correspondente:

[†] Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, Brasil

E-mail: carol.juliosilva@gmail.com

^Ω Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, Brasil

E-mail: cesartureta.ufes@gmail.com

Recebido: 31/05/2017.

Revisado: 21/09/2017.

Aceito: 30/11/2017.

Publicado Online em: 05/07/2018.

DOI: <http://dx.doi.org/10.15728/bbr.2018.15.5.2>



comum que essas agremiações enfrentem restrições financeiras e problemas com relação ao tempo disponível para a elaboração de seus desfiles (BLASS, 2007), dificultando ainda mais o trabalho dos membros da escola. Apesar de alguns estudos já terem tangenciado esse fenômeno (ver GOLDWASSER, 1975; RAPHAEL, 1990; VALENÇA, 1996; AFOLABI, 2001; CAVALCANTI, 2008; ROSA, 2013), pouco enfoque tem sido dado para a questão da materialidade e os entendimentos dos atores em torno dela na produção carnavalesca e, em especial, ao seu potencial criativo.

Nesse sentido, este trabalho se alinha ao movimento da prática (SCHATZKI, 2001a; GHERARDI, 2012), particularmente ao trabalho de Theodore Schatzki. A partir desse movimento, ganhou espaço a ideia de que as organizações precisam ser analisadas como o resultado das interações sociais cotidianas, como um processo emergente (CZARNIAWSKA, 2014), composto por um conjunto de práticas (SCHATZKI, 2006). As práticas se encontram em constante estado de (re)constituição (CZARNIAWSKA, 2013) e se organizam, segundo Schatzki (SCHATZKI, 2002; 2005; 2012), por meio de regras, entendimentos e teleoafetividades, sendo suportadas por uma série de arranjos materiais.

Essa abordagem permite uma melhor compreensão do equilíbrio entre luxo e escassez de recursos, pois uma vez que toda prática é composta pelas dimensões atividade e organização (SCHATZKI, 2003), o entendimento (*know how*) da organização das práticas sociais se torna um aspecto relevante para que determinada atividade seja realizada. Para lidar com os aspectos estéticos exigidos nos desfiles (FARIAS, 2015) com base em uma limitação de recursos, presente em muitas escolas de samba (ARAÚJO, 2009), assumimos que a noção de “entendimento” precisa abranger a dimensão material de uma prática, podendo fazer emergir a capacidade criativa dos atores. A materialidade está presente no trabalho criativo, que se realiza por meio de conexões afetivas, sociais e materiais (DUFF; SUMARTOJO, 2017); ela possui ainda centralidade na criação de algo novo (ISLAM; ENDRISSAT; NOPPENY, 2016). O aspecto material de processos criativos ainda carece de maiores estudos (JONES, SVEJENOVA, PEDERSEN, TOWNLEY, 2016), bem como seus desdobramentos em um contexto de valorização dos elementos estéticos e visuais de produção cultural.

Por meio da perspectiva teórica de Schatzki, podemos apreender como os arranjos materiais participam, oferecem suporte e estão inter-relacionados com uma prática específica (SCHATZKI, 2005; 2006), além de contribuírem para ajustes e adequações que nelas podem ocorrer (SCHATZKI, 2016), em função de circunstâncias inesperadas. Esse parece ser o caso da busca do equilíbrio entre luxo e escassez de recursos na produção dos desfiles das escolas de samba, uma vez que situações emergenciais são bastante comuns na produção carnavalesca (ver BLASS, 2007; CAVALCANTI, 2008; TURETA; ALCADIPANI, 2011) e possuem implicações diretas no trabalho dos praticantes. Assim, nosso objetivo é analisar a organização da produção carnavalesca de uma escola de samba, no tocante à busca pelo equilíbrio entre luxo e escassez de recursos.

Este trabalho apresenta duas principais contribuições. A primeira refere-se ao equilíbrio entre luxo e escassez de recursos. Evidenciamos no trabalho que a maior valorização da estética em produções culturais (ver FARIAS, 2015) faz com que algumas organizações/artistas enfrentem dificuldades de acesso aos recursos (ver ARAÚJO, 2009) capazes de atenderem às expectativas da sua audiência. Isso mostra que a busca pelo equilíbrio entre luxo e escassez de recursos passa a ser cada vez mais importante, o que demanda um conjunto de entendimentos das atividades que estão sendo executadas. A segunda contribuição é uma extensão da primeira e trata daquilo que denominamos de entendimentos materiais. Saber como (*know how*) fazer algo também requer interagir com a materialidade constituída em determinada prática. Nosso estudo destaca os aspectos materiais nas práticas organizativas (ORLIKOWSKI; SCOTT, 2015), já que elas são compostas por uma série de arranjos

BBR
15,5

materiais (SCHATZKI, 2005). Demonstramos na pesquisa como a materialidade do processo de produção carnavalesca potencializa o desenvolvimento de práticas criativas para resolução de problemas organizacionais.

429

Realizamos este estudo por meio da triangulação entre observação participante, entrevistas em profundidade e pesquisa documental. A pesquisa desdobrou-se entre outubro de 2014 e março de 2015. Para que o processo de produção do desfile carnavalesco pudesse ser analisado, um dos autores acompanhou o cotidiano de uma agremiação de Vitória/ES.

Para realizar a discussão proposta, este trabalho está organizado em três sessões, além desta introdução: No próximo tópico apresentamos a fundamentação teórica, discutindo a epistemologia da prática de Schatzki. Posteriormente, apresentamos o método de pesquisa adotado. Por fim, apresentamos as práticas empregadas na produção dos carros alegóricos, a discussão dos resultados encontrados e as referências utilizadas.

2. ABRE ALAS

2.1. COMO AS PRÁTICAS SE ORGANIZAM

As práticas sociais podem ser entendidas como o principal elemento constitutivo da vida social, sendo o ponto de partida para qualquer investigação ou entendimento das relações humanas (NICOLINI, 2013; SCHATZKI, 2003, 2005, 2012). O autor define o termo prática social para além da simples descrição da ação humana, referindo-se a um conjunto de ações corporais de fazeres e dizeres (SCHATZKI, 2001b). Não há fronteiras rígidas separando as práticas, já que elas estão em constante mudança, sendo abertas e mais bem compreendidas pelo seu dinamismo e movimento (SCHATZKI, 2003).

Ao analisar as práticas como o principal elemento constitutivo do social, Schatzki desenvolveu uma visão específica da ação humana, afirmando que as pessoas fazem aquilo que faz sentido para elas (SCHATZKI, 2002). O autor denominou essa condição humana de inteligibilidade da ação, derivando daí seu conceito de inteligibilidade das práticas (NICOLINI, 2013). É a inteligibilidade que dá sentido e significado à performance dos praticantes e à prática propriamente dita. A atividade humana é orientada por essa inteligibilidade, uma vez que os indivíduos fazem o que tem sentido (ou propósito, finalidade) para eles (SCHATZKI, 2002).

Nesse contexto, a organização das práticas se dá em torno de três elementos: regras, entendimentos e teleoafetividades (SCHATZKI, 2002, 2005, 2012). São esses elementos que fazem com que determinadas ações de fazer e dizer estejam reunidas sob uma mesma atividade humana; ou seja, em torno de uma mesma prática social (SANTOS; SILVEIRA, 2015; SCHATZKI, 2001b). As regras dizem respeito às instruções e normas formuladas e prescritas (de forma mais ou menos explícita), estando, comumente, vinculadas a mecanismos de poder e autoridade, assim como a sanções (SCHATZKI, 2002). Vale ressaltar que as regras não são, necessariamente, a explicitação de um entendimento. Elas seriam mais bem compreendidas como uma forma de codificação das regularidades das ações passadas, o que pode ter uma força normativa e influenciar o curso das ações futuras, apontando como e quais ações devem ser executadas (SANTOS; SILVEIRA, 2015). As regras orientam a ação dos indivíduos, uma vez que as levam em consideração para julgar o que faz ou não sentido fazer o que convém ou é aceitável fazer (SCHATZKI, 2002). Nesse sentido, podem-se relacionar os quesitos de julgamento norteadores da apuração do desfile carnavalesco pelos jurados (comissão de frente, bateria, mestre-sala e porta-bandeira, por exemplo) com as regras explícitas e formais que organizam as práticas de produção do carnaval (ROSA, 2013, JÚLIO, 2016).

Os entendimentos, por sua vez, referem-se ao *know-how*, a habilidade de um praticante realizar atividades que compõem determinada prática, assim como a capacidade de esse praticante compreender essa prática – que, por sua vez, é dotada de significado e propósito

(SCHATZKI, 2002). Para Schatzki (2002, p. 77), “[...] *three such abilities are germane to practices: knowing how to X, knowing how to identify X-ings, and knowing how to prompt as well as respond to X-ings*”. O entendimento da prática é social é compartilhado pelos praticantes, que concordam, pelo menos tacitamente, em relação ao que faz sentido fazer (SCHATZKI, 2002). No que diz respeito ao carnaval, vale destacar que nem todos os elementos de um desfile são abarcados pelos quesitos de julgamento dos jurados, ou seja, pelas regras explícitas que organizam a produção carnavalesca. Por exemplo, as alas das baianas e das crianças, assim como as rainhas de bateria não fazem parte de nenhum quesito formal (CAVALCANTI, 2008). Todavia, não há escola que entre na avenida sem suas baianas ou mulatas. Afinal, há um entendimento tácito acerca da importância desses elementos para o desfile carnavalesco (JÚLIO, 2016).

A teleoafetividade refere-se ao senso de propósito (fins e meios para se alcançar esse fim), uma complexa combinação de propósitos, humores, sentimentos e afetos dos indivíduos. A teleoafetividade é aprendida e incorporada pelos indivíduos durante seu processo de socialização, sendo reforçada pela repetição da performance das práticas (NICOLINI, 2013; SCHATZKI, 2002). Assim, o que faz sentido para uma pessoa depende dos fins que ela almeja e dos afetos que ela sente ao se engajar em uma prática (SCHATZKI, 2001b). A afetividade também pode orientar o que as pessoas fazem, independentemente de seu senso de propósito (SCHATZKI, 2002). Na produção carnavalesca, a estrutura teleoafetiva pode ser evidenciada pelo fato de a cada ciclo carnavalesco ou desfile as pessoas se emocionarem e até mesmo sofrerem, vivendo o momento de modo muito intenso e único (TURETA; ALCADIPANI, 2011; JÚLIO, 2016).

A prática social implica determinadas maneiras de compreender o mundo, de desejar algo, de saber o que fazer e como fazer (RECKWITZ, 2002). Dessa forma, a prática de fazer carnaval não envolve apenas desfilar, sambar, ou tocar bateria. Ela está imbricada em um conjunto de arranjos materiais que contribuem diretamente para a constituição e o desenvolvimento dessas ações.

2.2. ARRANJOS MATERIAIS

O termo prática social vai além da simples descrição da ação humana e da reprodução de um padrão de ação (RECKWITZ, 2002), referindo-se a atividades humanas organizadas que são constituídas por elementos materiais (SCHATZKI, 2001a, 2002). O conjunto de dizeres e fazeres componentes de uma prática qualquer (SCHATZKI, 2016) está imbricado em arranjos materiais, que envolvem artefatos, pessoas e coisas com significado e identidade próprios (SCHATZKI, 2003). As práticas, por sua vez, percorrem os mais diversos arranjos materiais interconectados (SCHATZKI, 2005), os quais ajudam a formar uma organização por envolverem atividades humanas e serem utilizados com diversos propósitos (SCHATZKI, 2006). As práticas e os arranjos estão inter-relacionados, pois as primeiras são compostas de muitas formas pelos segundos, assim como os arranjos constituem práticas e são (re) criados dentro delas (SCHATZKI, 2003; 2005). Podemos dizer, por exemplo, que a produção de um desfile carnavalesco é uma realização a qual ocorre por meio da performance de ações e práticas desempenhadas por meio dos arranjos materiais que suportam suas atividades.

Os elementos materiais podem exercer importantes papéis nas relações que as pessoas estabelecem em espaços sociais específicos. Os objetos, portanto, são indispensáveis para qualquer prática (TURETA; ALCADIPANI, 2009), pois o seu desenvolvimento, frequentemente, demanda a utilização de determinados tipos desses materiais em associação com elementos sociais. Para Schatzki (2003), os elementos materiais precisam ser incluídos na análise de um fenômeno, pois eles compõem o processo pelo qual um dado fenômeno se desdobra. Segundo esse autor, a vida social pode ser entendida como um fluxo contínuo de

atividades, de performances que coexistem e se sobrepõem em um emaranhado de práticas em torno das quais os praticantes foram socializados e que são suportadas por arranjos materiais (SCHATZKI, 2012), representando o domínio do qual os fenômenos fazem parte (SCHATZKI, 2005).

A ausência de determinados arranjos pode inviabilizar o desenrolar de uma prática (SCHATZKI, 2010) ou prejudicar seu funcionamento, pois a ação dos atores ocorre a partir de entidades materiais (SCHATZKI, 2003). Essas circunstâncias produzem uma necessidade de adequação nas atividades desenvolvidas, uma vez que os elementos materiais “*induce, channel, prefigure, and are essential to practices*” (SCHATZKI, 2016, p. 26). Isso é algo comum na produção carnavalesca. No desfile de uma escola de samba a dimensão estética é elemento central e depende da escolha que o carnavalesco faz a respeito de quais recursos visuais serão utilizados (ROSA, 2013), algo que nem sempre está ao alcance de pequenas agremiações. Isso faz com que elas experimentem “uma sensação de insuficiência estética” (ARAÚJO, 2009, p.55) e busquem por soluções criativas para produzirem um desfile competitivo. Tureta e Alcadipani (2011) mostram, por exemplo, como, diante de circunstâncias inesperadas, os integrantes de uma escola de samba ajustam suas ações, de um comportamento rotineiro para a utilização de improviso e criatividade a fim de solucionar os problemas emergentes. Os ajustes (criativos) que os atores realizam em diferentes circunstâncias ocorrem em meio a arranjos materiais diretamente conectados com a prática envolvida (SCHATZKI, 2016).

A criatividade, elemento tão marcante nas produções carnavalescas (ver MAGALHÃES, 1997; BLASS, 2007; CAVALCANTI, 2008), pode ser explorada em termos da materialidade que a compõe (ver JONES et. al., 2016; ISLAM; ENDRISSAT; NOPPENY, 2016; DUFF; SUMARTOJO, 2017). Como destacado por Duff e Sumartojo (2017) “*creativity ought to be understood as an emergent property of the social, affective and material conjoining of heterogeneous forces*” (DUFF; SUMARTOJO, 2017, p. 13). Tal entendimento assume que a materialidade é inerente aos fenômenos sociais (SCHATZKI, 2010), e a sua introdução em determinado espaço pode fazer emergir/alterar uma prática (SCHATZKI, 2013). Farias (2013, p. 166) ilustra essa ideia ao tratar da estilização sociocomunicativa do desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro:

Em lugar do uso de lâmpadas artificiais na cabeça dos integrantes das agremiações, alimentadas à bateria, escondida sob as roupas, dificultando-lhes os movimentos, “ensinaram” a usar o espelho para atrair luz e produzir brilho, como já faziam o candomblé e o reisado. Introduziram os plásticos, o verniz, os brocais, a renda, entre outras matérias-primas empregadas nas montagens teatrais e no âmbito televisivo.

A despeito de terem sido introduzidos ou já se fazerem presentes em uma prática, os arranjos materiais possuem significados e são inteligíveis para os atores que dela fazem parte (SCHATZKI, 2010; 2012). Estes precisam ter conhecimento (*know how*) de como lidar com aqueles para transformá-los e dar-lhes novas formas; “*they also need to know what can be done with what, and what will happen to objects under various conditions*” (SCHATZKI, 2013, p. 33). Sem esse entendimento da materialidade, seria difícil para um integrante de uma escola de samba exercer sua criatividade em benefício da produção carnavalesca. Por exemplo, os desfiles das escolas de samba são avaliados por jurados com domínio a respeito dos quesitos de julgamento, o que demanda dos atores responsáveis pela produção do carnaval entendimento estético, de comunicação visual e das técnicas necessárias (ROSA, 2013) para que os elementos materiais do desfile atendam, de forma criativa, ao rigor da avaliação.

Assim, seria interessante direcionar mais atenção para os elementos materiais que suportam as práticas criativas (DUFF; SUMARTOJO, 2017), dado que eles possibilitam a criação de novas formas simbólicas e nos permitem compreender melhor o papel desempenhado pelos atores criativos (JONES, et. al., 2016) nas práticas organizacionais e em especial na busca pelo equilíbrio entre a demanda por luxo e escassez de recursos em produções culturais.

3. BATERIA

O estudo da complexidade social demanda um pluralismo metodológico e de instrumentos de coleta, já que a cobertura adequada dos acontecimentos sociais exige uma variedade de dados. Assim, considerando o caráter complementar e mutuamente enriquecedor dos diferentes instrumentos de coleta de dados, este estudo qualitativo lança mão da triangulação (STAKE, 1994) entre observação participante, entrevistas semiestruturadas em profundidade e documentos.

A coleta de dados foi realizada tomando como referência as observações de Schatzki (2006), que considera que as organizações são fenômenos sociais que acontecem, fruto de um processo emergente (*organizing*), o qual está em um constante estado de (re)constituição. (CZARNIAWSKA, 2013; SCHATZKI, 2006).

Portanto, o pesquisador deve vivenciar seu acontecimento à medida que ele se desdobra. A pesquisa desdobrou-se entre outubro de 2014 e março de 2015. O acesso ao campo se deu no final de outubro, porém a observação sistemática começou em dezembro.

A observação foi realizada em diferentes contextos organizacionais: no barracão pesado (onde os carros alegóricos foram produzidos), na sede da escola (local onde as reuniões aconteceram), na quadra (onde ocorreram os ensaios), nas ruas do bairro da agremiação (onde aconteceu o ensaio de rua), no Sambão do Povo (local da realização do ensaio técnico e do desfile) e no ginásio de esportes de um clube (onde ocorreu a apuração do desfile).

Buscamos observar e registrar, em diários de campo os comportamentos cotidianos dos integrantes da agremiação. Tal registro abarcou opiniões, comentários e palavras dos nativos, sendo nosso intuito compreender o ponto de vista, a visão de mundo dos pesquisados (MALINOWSKI, 1978), a lógica contextual norteadora da vida do grupo estudado (BOAS, 2004). Ao todo, foram realizadas 85 horas de observação, com cerca de 53.000 palavras densamente registradas em diários de campo. A última observação foi realizada no dia 10 de fevereiro de 2015, dia da apuração do desfile de Vitória/ES.

As entrevistas foram outra fonte de dados. Entre os meses de outubro de 2014 e março de 2015 foram realizadas 24 entrevistas, sendo nove exploratórias, a partir de conversas informais, e 15 semiestruturadas em profundidade. Com alguns integrantes realizamos mais de uma entrevista: uma exploratória e uma em profundidade. Ao todo 18 pessoas foram entrevistadas, sendo a duração média de cada entrevista de 1 hora e 40 minutos. Para que a análise dos dados pudesse ser realizada, as entrevistas em profundidade foram gravadas e posteriormente transcritas. As entrevistas exploratórias não foram gravadas, mas registradas em diários de campo e depois transcritas.

Os sujeitos foram selecionados após a inserção no campo. O critério para a sua escolha foi o tempo de escola. Priorizamos aqueles integrantes que estavam há pelo menos cinco anos na agremiação. As exceções foram o carnavalesco e a dupla de coreógrafos da comissão de frente, já que nessas funções a rotatividade anual é comum. Tais atores são diretamente responsáveis por três dos dez quesitos de julgamento (fantasia, alegoria e comissão de frente), daí sua importância na produção do desfile.

Os documentos analisados foram: regulamento do carnaval; setorização do desfile; *script* do desfile; e resultado final da apuração do carnaval. Eles foram selecionados por contribuírem para o entendimento de como a produção carnavalesca, o fazer carnaval, se organiza formalmente na escola de samba.

Para preservar a identidade dos sujeitos de pesquisa e da organização, os nomes da escola de samba, da cidade homenageada no enredo e dos entrevistados foram omitidos. Para manter o anonimato dos entrevistados, eles não serão identificados, conforme o Quadro 1.

Com relação à análise e interpretação dos dados, foi utilizado o procedimento de análise de conteúdo temático *a posteriori* (SONPAR; GOLDEN-BIDDLE, 2008), seguindo o procedimento em espiral de análise de dados proposto por Creswell (2012).

Procuramos identificar quais foram as práticas mais marcantes na produção dos carros alegóricos, tendo em vista as questões materiais inerentes a esse fenômeno. Quatro categorias centrais emergiram dos dados: Carnavalizando um Enredo Caça-níquel; Jogando as Regras do Jogo; (Re)lendo o Enredo; Transformando Lixo em Luxo. As categorias referem-se às práticas que compõem a produção carnavalesca, o fazer carnaval, da escola de samba.

No tópico a seguir serão apresentados os resultados da pesquisa, que foram organizados de acordo as categorias identificadas na análise dos dados.

Quadro 1. Entrevistas.

Entrevistado	Função na escola	Entrevista	Tipo de Entrevista	Duração da entrevista
1	Diretora adjunta de carnaval	1	Exploratória	2 h
		2	Semiestruturadas	2 h 34 min
2	Diretor de carnaval	3	Exploratória	30 min
		4	Semiestruturadas	1 h e 49 min
3	Carnavalesco	5	Exploratória	1 h
		6	Semiestruturadas	2 h e 40 min
4	Destaque e estilista 1	7	Exploratória	1 h
		8	Semiestruturadas	2 h e 13 min
5	Fornecedor	9	Exploratória	2 h e 30 min
		10	Exploratória	1 h 15 min
6	Destaque e estilista 2	11	Semiestruturadas	1 h e 37 min
		12	Exploratória	50 min
7	Coreógrafos da comissão de frente	13	Semiestruturadas	1 h e 35 min
		14	Exploratória	40 min
8	Integrante da velha guarda	14	Exploratória	40 min
9	Estilista e ex-carnavalesco	15	Exploratória	1 h e 20 min
10	Diretor adjunto de carnaval	16	Semiestruturadas	2 h e 55 min
11	Diretor adjunto de harmonia	17	Semiestruturadas	1 h e 5 min
12	Mestre de bateria	18	Semiestruturadas	2 h e 12 min
13	Coordenadora de alas	19	Semiestruturadas	1 h e 20 min
14	Estilista e coreógrafo de ala	20	Semiestruturadas	1 h e 41 min
15	Enredista	21	Semiestruturadas	2 h e 7 min
16	Compositora	22	Semiestruturadas	2 h
17	Escultor	23	Semiestruturadas	1 h e 56 min
18	Estilista	24	Semiestruturadas	51 min

Fonte: Elaborado pelos autores.

4. EVOLUÇÃO DA ESCOLA

BBR

4.1. CARNAVALIZANDO UM ENREDO CAÇA-NÍQUEL

15,5

O enredo do desfile de 2015 era uma homenagem a um dos municípios mais antigos do Espírito Santo, que completava 200 anos. O enredo foi sugerido por um dos enredistas e escolhido pela presidência da agremiação no início do ciclo carnavalesco de 2014/2015.

434

Além desse patrocínio, as escolas de samba da região metropolitana de Vitória recebem ajuda de custo do governo do Estado e da prefeitura. Todavia, esse valor é pago na véspera ou, até mesmo, após o desfile. Com o intuito de amenizar essa situação, o governo disponibiliza cartas de créditos, que podem ser usadas somente para comprar parte dos materiais necessários para o desfile, pois são aceitas apenas em alguns estabelecimentos localizados no Rio de Janeiro.

Além disso, a ajuda governamental não é suficiente para cobrir todo o custo de um desfile; afinal, o carnaval é uma festa cara. O padrão estético e luxuoso exigido das escolas demanda altos investimentos em fantasias, alegorias e contratação de profissionais especializados. Por exemplo, uma única pena de faisão (considerada a pluma mais luxuosa do carnaval) pode custar até R\$ 89,00. A fantasia de uma porta-bandeira, ou de um destaque central de carro alegórico, é composta por cerca de mil penas, custando pelo menos R\$ 90 mil. Dessa forma, no carnaval capixaba, uma escola do grupo especial gasta ao menos R\$ 500.000 para produzir seu desfile, o que inclui carros alegóricos e fantasias.

A percepção de que o carnaval é uma festa cara e o cenário de dificuldades financeiras levaram a escola a optar por um enredo patrocinado, justificando a necessidade de um enredo caça-níquel. Dessa forma, homenagear cidades ou personalidades públicas é tática encontrada por muitas escolas de samba para conseguir patrocínio.

[...] a gente também tem que entender que hoje [...] se você não tiver uma ajuda de fora, fica difícil! Porque o carnaval hoje é uma indústria milionária! Então, ou você aceita, ou você vai ficar pra trás... e com dívidas ainda! (Entrevista carnavalesco).

A necessidade de um enredo caça-níquel evidencia o entendimento de que um desfile só é considerado bom quando a escola “traz luxo para avenida”; ou seja, impacta visualmente quem assiste a ele. Essa é uma visão fortemente compartilhada entre diretores, carnavalesco e demais integrantes de muitas agremiações. Assim, muitas vezes, há a percepção de que para a escola realizar uma boa apresentação é preciso ter um grande número de alas, carros alegóricos imensos e com movimento, assim como grandes fantasias para o desfile ter um apelo visual que impressione, em termos de tamanho, os jurados e o público em geral. Portanto, no início do ciclo carnavalesco havia um entendimento compartilhado de que era preciso muito dinheiro para “levar luxo para a avenida” e atender às expectativas estéticas voltadas para a ideia de espetáculo na apresentação.

4.2. JOGANDO AS REGRAS DO JOGO

Os desfiles das escolas de samba têm se tornado cada vez mais competitivos ao longo dos anos. À medida que o carnaval ganha visibilidade, o evento atrai um número cada vez maior de turistas, despertando o interesse de empresas na organização da festa e intensificando o rigor dos jurados. Conseqüentemente, isso requer dos integrantes da escola uma atenção maior quanto aos critérios de julgamento definidos pela liga das escolas de samba, tendo em vista que os jurados são qualificados e rigorosos nas avaliações.

Diante desse cenário, a diretoria de carnaval se reuniu para analisar as notas, de cada um dos dez quesitos de julgamento, obtidas pela escola no desfile do ano anterior. Decidiu-se que, para dar mais atenção a alguns quesitos, era necessário contratar novos profissionais: carnavalesco, coreógrafos e casal de mestre-sala (MS) e porta-bandeira (PB). Com essas contratações, a escola poderia garantir notas altas para quatro dos dez quesitos de julgamento, o que faria a diferença.

A gente fez uma análise das notas [do último desfile]. Aí a gente percebeu que não podemos mais perder pontos em quesitos primordiais... ..Comissão é quesito! Casal é quesito! Ou seja, carnavalesco, coreógrafos e casal são importantes pro desfile. Vai ser difícil disputar o campeonato, mas não podemos ficar mais uma vez em 4º [lugar na competição] (notas de campo).

[...] a escola escolheu estrategicamente os profissionais de destaque pra estarem somando. Eu acho que vai dar certo isso. Talvez não traga o título por falta do dinheiro ou de sorte, mas a gente vai brigar. Eu acredito até que pode ficar entre as três [primeiras escolas], a não ser que aconteça essa falta de sorte, alguma fatalidade, mas se tudo for como o esperado [...] (Entrevista coreógrafos da comissão de frente).

Um dos principais profissionais na produção do desfile de uma escola de samba é o carnavalesco. Ele é o responsável pelo planejamento e pela estética do desfile. Quanto ao carnavalesco da escola estudada, os diretores de carnaval relataram que observavam o trabalho do profissional contratado há alguns anos, já que sempre o acharam muito talentoso.

A gente ficava impressionado! Ele [o carnavalesco] vinha conseguindo fazer bons desfiles, com qualidade de fantasia e alegoria. A gente via um monte de ferro e de repente saía um carro [...]. como é que esse cara [o carnavalesco] consegue? O que chamou a atenção foi o fato de, mesmo sem recursos financeiros e em uma escola do grupo de acesso, ele conseguir apresentar fantasias e alegorias bem feitas (notas de campo).

Em uma conversa, o próprio carnavalesco afirmou que:

Não é só dinheiro, com certeza não! Dinheiro não é tudo! [...] as escolas que eu trabalhei nunca tiveram dinheiro. Mas daí, quando eu vim pra cá, uma escola que era pra ter dinheiro, também não teve dinheiro. [...] Eles [a diretoria da escola] falaram bem assim: ‘é por isso que a gente te contratou, a gente sabia que você ia conseguir fazer o carnaval sem dinheiro (notas de campo).

Antes de se dedicar ao carnaval, o carnavalesco atuava em quadrilhas juninas da Grande Vitória e produzia fantasias para esses eventos festivos. Assim como ocorre nas escolas do grupo de acesso, as quadrilhas possuem poucos recursos financeiros para produzir sua apresentação. Portanto, o carnavalesco contratado tinha desenvolvido habilidades (*know how*) para lidar com situações de escassez de recursos e adquirido experiência suficiente para colocar em prática sua criatividade e utilizar adequadamente os recursos materiais disponíveis na agremiação.

Quando cê sabe que uma escola não tem dinheiro e mesmo assim ela consegue fazer um bom desfile... Onde é que tá o ponto chave? É um bom carnavalesco que consegue administrar os recursos! Não adianta ter muito dinheiro e aplicar mal. E esse como aplicou é a junção aí de recursos com o trabalho do carnavalesco na gestão desses recursos (notas de campo).

Alguns membros da escola também já haviam trabalhado em agremiações menores, com orçamento limitado, desenvolvendo múltiplas habilidades e não somente àquelas necessárias para a realização de um trabalho específico. Por exemplo, os integrantes da comissão de frente também trabalhavam como aderecistas. Segundo um dos coreógrafos, a maioria dos membros da comissão começou no grupo de acesso, em 2008. Do grupo de acesso, eles passaram para o grupo B e depois para o grupo especial. Devido à falta de condições financeiras, especialmente no grupo de acesso, os integrantes da comissão aprenderam a fazer suas próprias fantasias, assim como as alegorias que usariam em sua coreografia.

[...] nas outras escolas, como não tinha recurso, a gente ajudava. Já fazia a nossa própria fantasia, davam o material, e a gente ficava à noite fazendo. E aí, justamente por essa característica do grupo, a gente se ofereceu pra ajudar, até pela falta de tempo, pela falta de profissionais que a escola está, a gente montou uma equipe [...] pra estarem vindo aqui, ajudando a colar alguma coisa, cortar, essas coisas... (Entrevista coreógrafos da comissão de frente).

Outros profissionais tinham experiência em outras festas populares ou com o carnaval de outros estados. Os escultores (que também eram pintores) eram da cidade de Parintins/AM, trabalhavam na Festa do Boi e para escolas de SP e do RJ. A equipe de aderecistas era carioca e trabalhava com a Beija-Flor.

4.3. (RE)LENDO O ENREDO

Até a véspera do desfile de Vitória/ES, a escola não havia recebido a ajuda de custo do governo do Estado e da prefeitura. A promessa de patrocínio da cidade homenageada também não havia se concretizado. Em função desses problemas, a diretoria optou por reduzir o número de alas e de carros alegóricos, fazendo uma releitura do enredo. Havia uma grande preocupação em manter a interpretação do enredo. Afinal, a história que seria contada não poderia ser alterada, ainda que a forma de contar essa história sofresse transformações. Essa preocupação existia pelo fato de a escola enviar antecipadamente o *script* do desfile à liga, descrevendo sua apresentação. Esse elemento material restringia a amplitude de mudanças que poderiam ser realizadas no enredo e por consequência no desfile da escola. Tal preocupação com a questão visual foi verbalizada durante algumas entrevistas:

A escola inteira [...] mostra na avenida o que é o enredo. Então, eu tenho que estar dentro do que eles precisarem. [...] cada pessoa simboliza algo [...]. Por exemplo, os destaques [o casal de destaques] da última alegoria, que é uma alegoria que fala do petróleo e da fauna... o rapaz vem mais focado sobre o petróleo e ela vem [...] mais na fauna. Ela vai vir de borboleta (Entrevista destaque e estilista 2)
[...] como mudou a setorização, como saíram alas [...] você tem que incorporar toda a história [o enredo] nas demais alas que ficaram (Entrevista Diretora adjunta de harmonia).

Para que a interpretação do enredo fosse mantida havia alguns critérios que orientavam o corte dos carros. O principal critério para definir o corte de um carro era observar se ele já estava sendo representado por outro(s) elemento(s) do desfile. Ou seja, caso um carro narrasse um trecho do enredo que já estava sendo representado por uma ala, ele poderia ser cortado. Foi esse critério que orientou o corte de um do carro o qual representava as praias da cidade homenageada. Por haver uma ala intitulada Sábado de Sol, essa alegoria foi

substituída por um tripé. Isso diminuiu o custo da escola. Além disso, os materiais usados na produção dos carros foram substituídos por materiais mais baratos, que, bem trabalhados pelo carnavalesco, escultores e adrecistas, poderiam dar o mesmo efeito na avenida.

[...] os carros [...], eu preciso abaixar o custo, então a gente começa a pensar assim: ‘[...] o que eu posso fazer pra reduzir gastos, sem perder a qualidade?’ ‘[...] você ia encapar com feltro, encapa com cetim, é mais barato. Você ia ter cinco esculturas de três peixes e duas borboletas? Então fica um peixe e põe uma borboleta, completa com flores. [...] a gente tenta substituir materiais, mas que vão dar uma mesma ideia. (Entrevista diretor adjunto de carnaval).

[...] nós iríamos fazer um carro acoplado. [...] São dois carros que você junta em um só. Pro jurado aquilo conta como um único carro [...]. O que você ganha com o carro acoplado é em tamanho, de ser um carro gigantesco, que vai dar mais beleza, impacta mais na escola na avenida. Isso realmente foi a primeira coisa que nós cortamos. Então o abre-alas vai ser um carro menor. [...] a gente fez um orçamento de 80 mil, a gente achou caro, aí [...] cortamos algumas esculturas, cortamos alguns materiais, ele baixou pra 60 mil. Só que como a escola demorou a ter dinheiro, demorou pra trazer os profissionais, o tempo foi passando. [...] faltavam três semanas pro carnaval [...] nós tivemos que reduzir mais ainda. Então nós vamos ter uma ou duas esculturas [...] e o resto vai enfeitar o carro bem, vai deixar o carro bonito, com muitos detalhes [...] a gente meio que enxugou bem [...], pra gastar menos material, menos mão de obra, muito em função do tempo (Entrevista diretor adjunto de carnaval).

A comissão de carnaval, liderada pelo carnavalesco e pelos diretores de carnaval, foi a grande responsável por essa (re)leitura do enredo, cujo objetivo era reduzir o custo de produção do desfile, sem alterar a história e a comunicação visual do enredo. De acordo com um dos diretores adjuntos de carnaval: “nós deixamos o nosso carnaval de R\$ 650 mil pra R\$ 350 mil. Metade praticamente. Só de material nós conseguimos cortar metade, cortando ala e trocando material” (notas de campo).

Dessa forma, ao longo da produção carnavalesca, o entendimento sobre o que seria “levar luxo para a avenida” foi se transformando. Com a chegada do carnavalesco, da comissão de frente e dos escultores de Parintins (com *know-how* sobre a produção de outras festas, como as quadrilhas juninas e o fazer carnaval de agremiações menores) “levar luxo para a avenida” passou a significar impactar visualmente o público e os jurados com alegorias e fantasias coloridas, bem-acabadas e que fossem esteticamente competitivas, o que envolvia muita criatividade e não necessariamente muito dinheiro.

Foi dessa forma que o conhecimento prévio sobre a produção de eventos festivos nos quais a limitação de tempo e dinheiro também se fazem presentes permitiu que a comissão de carnaval começasse a equilibrar a demanda por luxo e as restrições de recursos e de tempo, (re)lendo o enredo e jogando as regras do jogo.

4.4. TRANSFORMANDO LIXO EM LUXO

Há menos de duas semanas do desfile, os carros alegóricos da escola ainda estavam sem nenhuma escultura ou adereço. Percebemos que havia certo medo de que não haveria tempo suficiente para produzir todos os carros da agremiação, afinal, o projeto inicial previa quatro meses de trabalho no barracão pesado. Conforme destacado, havia uma grande preocupação em manter a interpretação do enredo, já que o regulamento do carnaval 2015 previa que as agremiações deveriam enviar o *script* do seu desfile à liga. Segundo o documento enviado,

a agremiação se comprometia a desfilar com quatro carros. Ou seja, caso a escola não conseguisse produzir todas as alegorias, seria penalizada pelos jurados.

Todavia, até a abertura do barracão pesado, a escola apenas havia informado o número de carros que entraria na avenida, mas ainda não havia especificado o que cada uma dessas alegorias representaria. Além disso, a quantidade de esculturas que compõem cada carro e o tamanho de carros/esculturas não é uma informação solicitada pela liga. Foi justamente essa interpretação do regulamento que permitiu ao carnavalesco adotar a tática de modificar seu projeto inicial, tornando-o exequível em 12 dias.

Eu fui no barracão pesado e comecei a olhar o que dava pra aproveitar, a estrutura dos carros e as esculturas do carnaval do ano passado [ciclo carnavalesco de 2013/2014]. Eles [a diretoria da escola] iam dar isso aqui tudo, eles iam dar todas as esculturas pros outros, pras outras escolas. Se dessem... Não ia ter o que fazer... (notas de campo).

Diante desse cenário, o projeto inicial dos carros alegóricos, feito pelo carnavalesco e representado em quatro maquetes de isopor, não foi seguido rigorosamente, embora a ideia inicial tenha permanecido a mesma. Durante as duas semanas nas quais os carros foram produzidos, esse projeto foi modificado inúmeras vezes, sem que outras maquetes fossem feitas.

Os projetos dos carros alegóricos já mudaram umas quatro vezes [...] O primeiro projeto eram aquelas maquetes, que estavam ali em cima. Aquilo lá eram alegorias pra serem feitas em quatro meses, não em quatro semanas, né. Então agora a gente tem duas semanas pra fazer. Então assim, a gente já cortou muita coisa. A ideia basicamente é a mesma, de quatro carros, mas a gente foi mudando a concepção. Então ele tem essa maleabilidade né, que hoje o carnaval precisa ter. Porque assim, quando começa o carnaval, você faz uma projeção, mas durante o processo [...] ninguém imaginava que o governador ia cortar verba, ninguém imaginava que a verba da prefeitura ia demorar pra sair (Entrevista diretor adjunto de carnaval).

A produção do segundo carro ilustra bem a atividade de “transformar lixo em luxo”. Para o carnaval de 2015, essa alegoria representaria a igreja matriz da cidade homenageada. Ao acompanhar o dia a dia do barracão, identificamos que um dos carros alegóricos de 2014 também representava uma igreja. Dessa forma, a estrutura de ferro da igreja e dos altares foi mantida, assim como boa parte da estrutura foi conservada. Foi assim que aquilo que inicialmente não teria utilidade foi reaproveitado, sem que a nova história a ser contada fosse prejudicada.

Esse reaproveitamento de materiais contribuiu muito para a redução do custo de produção do desfile. Porém, tal reaproveitamento não pode ser realizado sem que se tenham alguns cuidados. De acordo com o regulamento do carnaval, não é permitido que uma agremiação utilize esculturas ou carros alegóricos notoriamente já empregados em desfiles anteriores. Justamente por isso, ao enviar o *script* do seu desfile à liga, as escolas relatam o que cada carro alegórico representa em relação ao enredo. Todavia, não é necessário descrever as esculturas que irão compor esse carro, nem mencionar se a estrutura delas já foi usada em carnavais passados. Isso permite que carnavalesco e escultores usem todo seu *know-how* durante o processo de criação e (re)aproveitem essas esculturas, fazendo uma releitura e utilizando os materiais disponíveis para gerar equilíbrio entre luxo e escassez de recursos.

A ideia era tentar primar no acabamento, pra tirar imperfeição [dos carros e das esculturas], pro pessoal [jurados e público] ver que o carro foi bem feito. Também teve as bandeirinhas... Também teve os espelhos, as pedras... quem vê, vê que teve esmero, que foi bem feito, que tivemos paciência e tempo pra fazer. Se bem que tempo a gente não tinha, mas foi! E o jurado olha tudo isso! (Entrevista com o carnavalesco).

De modo ilustrativo, destacamos, mais uma vez, a produção do segundo carro, o qual representava a Igreja da cidade homenageada. Todas as esculturas que estavam nesse carro foram retrabalhadas, dando origem a anjos azuis. Em 2014, havia um carro com esculturas de orixás. Em 2015, esses mesmos orixás foram transformados em anjos, ou seja, foi feita uma releitura dessas esculturas. As pernas dos orixás deram lugar a uma saia, que foi adereçada com tecido azul. Os troncos dos orixás foram encaixados nessas saias. Os rostos das esculturas foram recortados, restando apenas suas cabeças. Novos rostos foram esculpidos e encaixados nas cabeças dos antigos orixás. Por fim, os orixás ganharam asas, espadas e foram pintados; transformando-se em anjos azuis.

É perceptível que essas mudanças no projeto das alegorias (tendo em vista as restrições de tempo e dinheiro) demandaram criatividade e um refinado senso estético, habilidades que somente profissionais com entendimento suficiente sobre as exigências dos jurados, as regras do desfile e a produção do carnaval poderiam ter. Isso é traduzido pelos integrantes da escola como “transformar lixo em luxo”: a capacidade de os atores utilizarem materiais mais simples, mais baratos, ou de desfiles anteriores (muitas vezes tidos como “lixo” por serem descartados ou simplesmente abandonados no sambódromo após o desfile); combinar cores e para zelar pelo acabamento; assegurar um efeito visual às esculturas e aos carros alegóricos, impactando o público e, principalmente, os jurados.

5. APURAÇÃO DO DESFILE

Na produção do desfile da escola de samba analisada, observamos que dois aspectos tiveram destaque na busca pelo equilíbrio entre luxo e escassez de recursos: 1- os entendimentos (*know how*) (SCHATZKI, 2002) que os praticantes possuem sobre a prática desempenhada; e 2- a centralidade dos elementos materiais no processo criativo (DUFF; SUMARTOJO, 2017) dos integrantes da agremiação, principalmente do carnavalesco. Esses dois aspectos nos mostram que, em uma produção cultural, os atores precisam possuir não apenas entendimentos sobre uma dada prática, mas também sobre aquilo que denominamos aqui de entendimentos materiais. Os entendimentos materiais referem-se à capacidade e habilidade de um praticante realizar seu potencial criativo em um conjunto de atividades, a partir da materialidade envolvida em uma prática, bem como os limites e possibilidades de uso dos arranjos materiais, tendo em vista as expectativas (ou regras) inerentes àquela prática.

A noção de entendimentos materiais se apoia na ideia de que a materialidade “*stabilizes meanings by encoding them into durable form that can be shared and preserved [...] materiality leaves a trail of what meanings are encoded by whom*” (JONES, et. al., 2016, p.761). Considerando que há um crescimento na qualidade das apresentações das escolas de samba e “*transformações materiais nos quesitos plásticos*” dos desfiles (DUARTE, 2013, p.179), há uma necessidade cada vez maior de os praticantes serem capazes de lidar com elementos estéticos e visuais da produção carnavalesca, compartilhando esse entendimento entre eles, na medida em que os arranjos materiais possuem significados e precisam ser inteligíveis para os participantes de uma prática (SCHATZKI, 2012).

Lidar com o carnaval-espetáculo (FARIAS, 2015) pode ser um obstáculo para as escolas com restrições financeiras. Na pesquisa que realizamos, identificamos que a agremiação

procurou “carnavalizar um enredo caça-níquel” na busca de recursos para tentar resolver esse problema. No início do ciclo carnavalesco havia a percepção, por parte dos praticantes, de que para a escola se sair bem era preciso haver muitas alas, carros alegóricos grandes e com movimento, assim como fantasias caras. Contudo, em função de atrasos e imprevistos no repasse da verba dos governos e de patrocínio, a escola enfrentou dificuldades, e o entendimento material dos seus integrantes permitiu que eles utilizassem seu potencial criativo e transformassem lixo em luxo.

A busca pelo equilíbrio entre luxo e escassez de recursos (com a transformação de lixo em luxo) só seria possível se ocorresse dentro dos limites das regras de competição dos desfiles. Os membros da escola tiveram, então, que “jogar a regra do jogo”, o que consistiu em: analisar as notas dos quesitos de julgamento, contratar profissionais do carnaval e (re) ler o enredo. Para tal, os integrantes da agremiação precisaram, primeiramente, conhecer o jogo, compreender em detalhes quais eram seus regulamentos. Nesse caso, as regras eram os quesitos de julgamento. Por meio da atividade de analisar as notas dos quesitos é perceptível que as regras dizem respeito a instruções e critérios de decisão, guiando a ação dos indivíduos que as levam em consideração para julgar o que faz, ou não, sentido. O fato de a diretoria de carnaval analisar os quesitos para, posteriormente, tomar decisões evidencia que o efeito normativo das regras é praticado, performado e não pré-determinado (SCHATZKI, 2002, 2005). Assim, qualquer criação deveria partir das regras, mas sem ultrapassar as fronteiras definidas por elas. O desafio seria apresentar algo que seguisse as normas e fosse ao mesmo tempo criativo, o que ocorreu por meio da “(re)leitura do enredo” com o uso dos materiais disponíveis, dado que “*materiality is key in creating novel, yet seemingly familiar*” (ISLAM; ENDRISSAT; NOPPENY, 2016, p.769).

Com a (re)leitura do enredo, o carnavalesco e a comissão de carnaval puderam reduzir o custo de produção do desfile, mantendo sua interpretação. Nesse contexto, o cuidado para que a história a ser contada não fosse alterada ilustra mais uma regra formal, já que o regulamento do carnaval exigia que as agremiações enviassem o *script* do seu desfile à liga das escolas de samba, evidenciando o efeito normativo das regras as quais organizam as práticas (SCHATZKI, 2012). O envio antecipado do *script* limita as opções de mudança após iniciada a produção do desfile carnavalesco. Ainda assim é possível criar dentro dessas restrições. Nas situações em que os praticantes adaptam os seus fazeres, uma ideia ou solução criativa pode emergir (SCHATZKI, 2016). Ao incorporarem sua própria versão acerca das regras que organizavam a produção carnavalesca, a comissão de carnaval percebeu ser possível usar a criatividade para driblar o regulamento do carnaval, sem descumpri-lo: (re) aproveitando estruturas, (re)utilizando esculturas, produzindo carros/esculturas menores e transformando carros alegóricos.

A (re)leitura das alegorias (descaracterizando esculturas, para os jurados não perceberem que esses elementos já haviam sido usados em desfiles anteriores, por exemplo) exigiu dos responsáveis pela produção dos carros alegóricos o entendimento material de como a prática da produção do desfile se organiza. Essa (re)leitura não requereu o uso de materiais sofisticados, muito caros ou novos, e sim a habilidade (*know-how*) de esses atores utilizarem arranjos mais simples e baratos, combinando cores e zelando pelo acabamento. Isso nos mostra que os elementos materiais fazem a diferença no processo criativo e não são apenas instrumentos da expressão artística (DUFF; SUMARTOJO, 2017). Observamos ainda que, por meio de uma mistura de cores e de um acabamento cuidadoso, o carnavalesco buscava compensar o fato de a escola ter esculturas e carros alegóricos pequenos.

Ressaltamos o fato de o carnavalesco ter iniciado sua carreira artística nas quadrilhas juninas de salão, tendo sido socializado em torno da arte de produzir fantasias sem muito dinheiro, mas impactando visualmente o público e os jurados. Se, por um lado, a produção de um desfile faz uso de uma linguagem popular (para satisfazer o público mais amplo), por outro lado, ela não deixa de ser esteticamente sofisticada (ROSA, 2013), o que atende

às exigências dos jurados. Ao desenvolver um entendimento material dos elementos que organizam uma produção cultural (seja ela carnavalesca ou das quadrilhas), o carnavalesco incorporou um julgamento estético próprio, sendo hábil em combinar cores e em utilizar materiais simples e baratos, mas com grande efeito visual.

As atividades que constituem uma prática são delimitadas por arranjos materiais (SCHATZKI, 2012), os quais se estendem para além do espaço imediato de atuação do praticante (SCHATZKI, 2013). Além do mais, a forma de expressar os aspectos artísticos visuais depende da capacidade e habilidade dos atores em utilizar técnicas visuais (ROSA, 2013). Nesse sentido, o entendimento material do carnavalesco permitiu que ele fosse capaz de dimensionar, por exemplo, o impacto que o tamanho das alegorias, fantasias, cores e formas teriam na avenida, tendo em vista a sua dimensão e a posição das torres dos jurados. Isso porque uma parte da produção do desfile é feita mais para os jurados do que para o público, e isso pode ser ilustrado pelo fato de muitos detalhes estéticos, de acabamento dos carros alegóricos, por exemplo, serem imperceptíveis para o grande público, mas não passarem despercebidos aos jurados.

Vale ressaltar que o trabalho realizado pelo carnavalesco revela a importância do entendimento material por parte de artistas em produções culturais, na medida em que a materialidade é central no processo criativo desses atores (ver JONES, et. al, 2016) e pode servir como suporte para eles (ISLAM; ENDRISSAT; NOPPENY, 2016). Assumir essa ideia tem implicações diretas para as atividades que envolvem criatividade, pois devemos reconhecer que os elementos materiais atuam como facilitadores e mediadores do trabalho criativo (DUFF; SUMARTOJO, 2017). A profissionalização e o refinamento da produção visual (DUARTE, 2013) dos eventos culturais demandam cada vez mais que os artistas do carnaval saibam não apenas como esculpir esculturas, construir carros alegóricos ou costurar fantasias. Eles também precisam possuir entendimentos do que deve ser esculpido, construído e/ou costurado, assim como quais materiais podem ser (re)utilizados para tal em determinadas situações, de maneira que consigam alcançar o equilíbrio entre luxo e escassez de recursos.

6. QUARTA-FEIRA DE CINZAS

O objetivo deste artigo foi analisar a organização da produção carnavalesca de uma escola de samba, no tocante à busca pelo equilíbrio entre luxo e escassez de recursos. Para tanto, utilizamos a epistemologia da prática de Theodore Schatzki.

Evidenciamos que a busca pelo equilíbrio entre luxo e escassez de recursos demanda um entendimento material por parte dos praticantes da produção carnavalesca. A capacidade e habilidade dos artistas no uso dos arranjos materiais, em situações de restrições financeiras contribuem para o processo de criação dos elementos estéticos e visuais do desfile que atendam às expectativas do público e, principalmente, ao rigor dos jurados na avaliação dos quesitos. Para tanto, os praticantes jogam as regras do jogo, ou seja, mesmo com as normas do desfile e a partir das limitações impostas por elas, o processo criativo se desenvolve com a reutilização de materiais, com intuito de transformar lixo em luxo.

Se por um lado a restrição material cria limites de atuação dos membros da escola, no sentido de terem que seguir os parâmetros de beleza e luxo exigido pelos jurados, por outro lado, ela estimula o potencial criativo desses mesmos atores. Esse entendimento material é compartilhado na escola e organiza a produção carnavalesca. Todavia, ele não é fixo e pode se alterar com a interação entre os atores. O que materialmente representaria “luxo” se transformou ao longo do tempo. Se no início do ciclo carnavalesco havia a percepção de que a escola precisava ter um número significativo de alas, carros alegóricos grandes, assim como fantasias muito elaboradas, com a chegada do carnavalesco e de outros profissionais, “luxo” passou a significar impacto visual, alegorias e fantasias coloridas e

muito bem-acabadas — ainda que produzidas com materiais mais simples e baratos —, o que envolve criatividade e não apenas dinheiro.

A organização (em torno de ditos, feitos, entendimentos, regras, teleoafetos, arranjos materiais, etc.) de determinada prática local (o uso de materiais mais simples nas quadrilhas juninas) pode alterar a organização de outra prática a ela interconectada ou sobreposta — a (re)leitura de um enredo carnavalesco por meio da “transformação de lixo em luxo”, por exemplo.

Este trabalho possui algumas limitações. A primeira refere-se à utilização da abordagem de Schatzki para o estudo dos arranjos materiais. Esse autor assume que uma prática se organiza com base em entendimentos, regras e teleoafetividades. Na nossa pesquisa, o enfoque principal foi na ideia de entendimentos, do qual derivamos a noção de entendimentos materiais. Embora tenhamos abordado também as regras, os aspectos relacionados aos teleoafetos não foram muito destacados na pesquisa. Uma linha de investigação futura poderia tentar entender como os praticantes de uma produção cultural lidam com as questões de afeto e sentidos do seu trabalho criativo, tendo em vista os propósitos e fins voltados para espetacularização da dimensão estética do trabalho artístico.

A segunda limitação diz respeito à metodologia. Apesar de tratarmos da questão da materialidade, não utilizamos de recursos visuais como fotografias, vídeos e desenhos que podem ser úteis para destacar o desenvolvimento do processo criativo a partir dos arranjos materiais. Pesquisas futuras poderiam empregar essa técnica que ainda carece de aplicação nos estudos organizacionais, mas pode ser muito útil em investigações que tratam das questões materiais dos processos organizativos (ver HINDMARSH; LLEWELLYN, 2016).

7. AGRADECIMENTOS

Essa pesquisa foi financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, MCTI/CNPq Nº 14/2013 - e pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES.

8. REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, E. Vida e morte das pequenas escolas de samba: uma aproximação histórica e antropológica das escolas dos grupos de acesso “C”, “D” e “E” do Rio de Janeiro. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, Rio de Janeiro, v. 6, n.1, p. 51-66, 2009.
- BLASS, L. M. S. *Desfile Na Avenida, Trabalho Na Escola De Samba: A Dupla Face Do Carnaval*. São Paulo: Annablume, 2007.
- BOAS, F. *Antropologia Cultural*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- CAVALCANTI, M. L. V. C. *Carnaval Carioca: Dos Bastidores Ao Desfile*. Rio De Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- CRESWELL, J. W. *Qualitative Inquiry And Research Design: Choosing Among Five Approaches*. Sage, 2012.
- CZARNIAWSKA, B. Organizations as obstacles to organizing. In: ROBICHAUD, D.; COOREN, F. (Ed.). *Organization and organizing: Materiality, agency and discourse*. Routledge, 2013.
- _____. *A Theory of Organizaing*. Massachusetts: Edward Elgar, 2014.
- DUARTE, U. C. A cultura carnavalesca em Porto Alegre: O espetáculo, a retórica e a organização da festa. *Organizações & Sociedade*, 20(64), 165-182, 2013.
- FARIAS, E. S. A Afirmação de uma Situação Sociocomunicativa: Desfile de Carnaval e Tramas da Cultura Popular Urbana Carioca. *CADERNO CRH*, 26(67), p.157-178, 2013.
- FARIAS, E. O Saber Carnavalesco: Criação, Ilusão e Tradição no Carnaval Carioca. *Sociologia & Antropologia*, 5(1), p.207-243, 2015.
- GHERARDI, S. *How to Conduct a Practice-Based Study: Problems and Methods*. Cheltenham: Edward Elgar, 2012.
- GOMEZ, M. L. A Bourdieusian Perspective On Strategizing. In: GOLSORKHI, D.; ROULEAU, L.; SEIDL, D.; VAARA, E. (Eds.). *Cambridge Handbook Of Strategy As Practice*. Cambridge University Press, 2010.

- HINDMARSH, J.; LLEWELLYN, N. Video in Sociomaterial Investigations: A Solution to the Problem of Relevance for Organizational Research. *Organizational Research Methods*, On line first, 2016, p.1-26.
- JARZABKOWSKI, P. Shaping Strategy As A Structuration Process. *Academy Of Management Journal*, 51(4), 621-650, 2008.
- JÚLIO, A. C. Produzindo O Desfile De Uma Escola De Samba: Contribuições Da Epistemologia De Schatzki. *RIGS: Revista Interdisciplinar De Gestão Social*, 5(3), 145-161, 2016.
- KRONBERGER, M.; CLEGG, S. Strategy As Performative Practice - The Case Of Sydney 2030. *Strategic Organization*, 2011.
- LUZ, A. L. A Teatralidade Para Além Dos Palcos Na Avenida Do Carnaval. *Textos Escolhidos De Cultura E Arte Populares*, 10(2), 127-150, 2013.
- MAGALHÃES, R. *Fazendo carnaval*. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 1997.
- MALINOWSKI, B. *Argonautas Do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- NICOLINI, D. *Practice Theory, Work, & Organization: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- ORLIKOWSKI, W. J.; SCOTT, S. V. Exploring Material-Discursive Practices. *Journal of Management Studies*, 52(5), 2015.
- RECKWITZ, A. Toward A Theory Of Social Practices A Development In Culturalist Theorizing. *European Journal Of Social Theory*, 5(2), 243-263, 2002.
- ROSA, P. U. O Caráter Composicional dos Carros Alegóricos das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, 10(2), p. 151-168, 2013.
- SANTOS, L. L. S.; SILVEIRA, R. Por Uma Epistemologia Das Práticas Organizacionais: A Contribuição De Theodore Schatzki. *Organizações & Sociedade*, 22(72), 2015.
- SCHATZKI, T. R. Introduction: Practice Theory. In: SCHATZKI, T. R.; KNORR-CETINA, K.; VON SAVIGNY, E. *The Practice Turn In Contemporary Theory*. London/NewYork: Routledge, 2001a.
- _____. Practice Mind-ed Orders. In: SCHATZKI, T. R.; KNORR-CETINA, K.; VON SAVIGNY, E. *The Practice Turn In Contemporary Theory*. London/NewYork: Routledge, 2001b.
- _____. *The Site Of The Social: A Philosophical Account Of The Constitution Of Social Life And Change*. Pennsylvania: Pennsylvania State University, 2002.
- _____. A New Societist Social Ontology. *Philosophy Of The Social Sciences*, 33(2), 2003.
- _____. The Sites Of Organizations. *Organization Studies*, 26(3), 2005.
- _____. On Organizations As They Happen. *Organization Studies*, 27(12), 1863-1873, 2006.
- _____. Materiality and Social Life. *Nature and Culture*, 5(2), 123-149, 2010.
- _____. A Primer on Practices: Theory and research. In: HIGGS, J.; BARNETT, R.; BILLET, S.; HUTCHINGS, M. (Eds.). *Practice-Based Education: Perspectives and Strategies*, Rotterdam, Sense Publishers, 2012, pp. 13-26.
- _____. The Edge of Change: On the Emergence, Persistence, and Dissolution of Practices. In SHOVE, E.; SPURLING (Eds.). *Sustainable Practice: Social Theory and Climate Change*. London, Routledge, 2013, pp. 31-46.
- _____. Crises and Adjustments in Ongoing Life. *Österreich Z Soziol*, 41, 17-33, 2016.
- SONPAR, K.; GOLDEN-BIDDLE, K. Using Content Analysis To Elaborate Adolescent Theories Of Organization. *Organizational Research Methods*, 11(4), 795- 814, 2008.
- STAKE, R. E. Case Studies. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. *Handbook Of Qualitative Research*. Thousand Oaks, London, New Delli: Sage, 1994.
- TURETA, C.; ALCADIPANI, R. O Objeto Objeto na Análise Organizacional: a teoria ator-rede como método de análise da participação dos não-humanos no processo organizativo. *Cadernos EBAPE*, 7(1), 51-71, 2009.
- _____. Entre o Observador e o Integrante da Escola de Samba: os Não-Humanos e as Transformações Durante uma Pesquisa de Campo. *Revista de Administração Contemporânea*, 15(2), 209-227, 2011.
- TURETA, C.; ARAÚJO, B. F. V. B. Escolas De Samba: Trajetória, Contradições E Contribuições Para Os Estudos Organizacionais. *Organizações & Sociedade*, 20(64), 111-129, 2013.
- VERGARA, S. C.; MORAES, C. M.; PALMEIRA, P. L. A Cultura Brasileira Revelada No Barracão De Uma Escola De Samba: O Caso Da Família Imperatriz. In: MOTTA, F. C. P.; CALDAS, M. P. (Org.) *Cultura Organizacional E Cultura Brasileira*. São Paulo: Atlas, 1997.