

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO COPPEAD DE ADMINISTRAÇÃO

JULIANA FAZEH DE OLIVEIRA DA SILVA MARTINS

O CORPO E A TRANSFORMAÇÃO DO GOSTO NO SAMBA

RIO DE JANEIRO
2019

Juliana Fازه de Oliveira da Silva Martins

O CORPO E A TRANFORMAÇÃO DO GOSTO NO SAMBA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Administração, Instituto COPPEAD de Administração, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Administração

Orientadora: Roberta Dias Campos, D. Sc.

Rio de Janeiro

2019

CIP - Catalogação na Publicação

M375c MARTINS, JULIANA FAZEH DE OLIVEIRA DA SILVA
O CORPO E A TRANSFORMAÇÃO DO GOSTO NO SAMBA /
JULIANA FAZEH DE OLIVEIRA DA SILVA MARTINS. -- Rio
de Janeiro, 2019.
85 f.

Orientadora: ROBERTA DIAS CAMPOS.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Instituto COPPEAD de Administração,
Programa de Pós-Graduação em Administração, 2019.

1. Transformação de gosto. 2. corpo. 3. samba. I.
CAMPOS, ROBERTA DIAS, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

JULIANA FAZEH DE OLIVEIRA DA SILVA MARTINS

O CORPO E A TRANSFORMAÇÃO DO GOSTO NO SAMBA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Administração, Instituto COPPEAD de Administração, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Administração

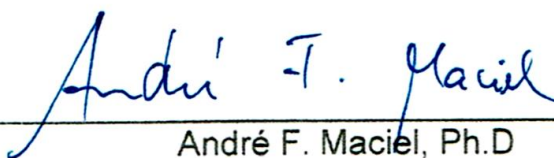
Aprovada por:



Roberta Dias Campos, D.Sc
(COPPEAD/UFRJ)



Maribel Carvalho Suarez, D.Sc
(COPPEAD/UFRJ)



André F. Maciel, Ph.D
(Univ. of Nebraska-Lincoln)

AGRADECIMENTOS

Por trás de cada palavra escrita e cada imagem representada neste trabalho, existe o apoio direto e indireto de todos que me cercaram durante essa trajetória de um ano. Quero agradecer imensamente, pois sem essas pessoas certamente não teria finalizado o percurso. À minha mãe, Cláudia Fazeh, cujo amor por pessoas e suas histórias de vida me fez ser uma curiosa pesquisadora. Ao meu pai, Hélio Jorge (*in memoriam*) que me ensinou o valor do trabalho, do comprometimento e de acreditar e se entregar a tudo que faz. À minha irmã, Bárbara Fazeh, que me ensinou a ir até o fim, mesmo que a caminhada seja difícil e dolorosa. Aos meus avós, Neuza, Helena e Roberto, que me apresentaram aos grandes sambistas e às grandes canções quando criança. Ao meu noivo Gabriel de Almeida, meu maior companheiro nessa jornada, por vezes assistente de campo, ouvinte dos meus devaneios, massagista nos momentos mais tensos, e qualquer outra posição que estava ao seu alcance para me ajudar. Aos meus filhotes de quatro patas, Cléo, Shoyo, Petra e Dora, aqueles que silenciosamente passavam horas incansáveis no meu colo no solitário processo de leitura e escrita. Ao meu irmão de vida, Luciano Barros, que ao apagar das luzes me estendeu a mão com sua experiência acadêmica. À minha orientadora Roberta Campos, quem eu admiro imensamente, por ter acreditado em mim e no meu trabalho todas as vezes que eu mesma duvidei, equilibrando sua firmeza e doçura para me guiar em cada etapa do processo. Mais do que um texto acadêmico, este trabalho me proporcionou amadurecimento e aprendizado imensuráveis, pessoas amadas e boas histórias.

Por fim, mas mais importante que tudo, agradeço à Oxalá, aos Orixás e guias por todo Axé que nos une. Sem nossa herança africana, não teríamos o samba e nem a cultura carioca como conhecemos.

Salve o samba!
Salve a música popular brasileira!

*“Eu não nasci no samba
Mas o samba nasceu em mim
Quando eu pisei no terreiro
Ouvi o som do pandeiro
Me encantei com o tamborim”*

É Corpo, É Alma, É Religião
(Roger Jose Cury, Arlindo Cruz e Arlindo Neto)

RESUMO

MARTINS, Juliana Fازه de Oliveira da Silva. **O corpo e a transformação do gosto no samba**. 2019. 85f. Dissertação (Mestrado em Administração) - Instituto COPPEAD de Administração, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Gosto, como um sistema avaliativo que pauta e orienta o comportamento, retornou recentemente ao centro de discussões para compreensão da dinâmica de mercados estetizados, onde consumidores passam por uma transformação de gosto. Esta pesquisa teve por objetivo estender a discussão centralizando o corpo e identificando qual é o seu papel nesse processo. Para isso, foi conduzida uma pesquisa etnográfica no contexto do samba das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, investigando a trajetória de adultos que partiram de um consumo doméstico do samba para inserção no samba de competição. A principal ferramenta de análise usada foi o modelo estendido de constituição de competência cultural do consumidor de Maciel e Wallendorf (2017), que ilustra como consumidores desenvolvem complexos sistemas de avaliação de gosto. Como contribuição, o presente trabalho sugere a inclusão do corpo do praticante como elemento do processo de aprendizado de uma nova competência cultural. Observou-se que alinhado à transformação de gosto, ocorre também transformações no corpo do praticante, que passa a unir a materialidade usada, ações e significados de tal maneira que gera adaptações fisiológicas, sensoriais e motoras. Adicionalmente, este trabalho sugere a inserção de dois pontos no modelo original, a - a simulação da expertise – prática onde o aprendiz ocupa o lugar do expert e enxerga suas lacunas de aprendizagem, e a figura do *gatekeeper*, que canaliza, orienta, julga a performance e o processo de aprendizado dos engajados na aquisição de novo regime de gosto.

Palavras-chave: Gosto, transformação de gosto, corpo, samba.

ABSTRACT

MARTINS, Juliana Fازه de Oliveira da. **The body and the taste transformation in samba.** 2019. 85f. Dissertation (Full-Time MBA) – COPPEAD Graduate School of Business, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Taste, as a system that assesses and guides behavior, has returned to discussions to address the dynamics of aesthetic markets, where consumers undergo a transformation of taste. This research aims to extend the literature by centralizing the body in order to identify its role in the transformation process. An ethnographic was carried in the context of the samba in Samba Schools of Rio de Janeiro, investigating the trajectory of adults that left the domestic consumption of samba to become part of the samba competition. The main analysis tool used was the extended consumer model of cultural competence constitution created by Maciel and Wallendorf (2017), which illustrates how consumers develop taste evaluation systems in aesthetic markets. As contribution, the present research suggests the inclusion of the body as an essential element of a cultural competence learning. The taste transformation process also occurs in the body of the consumer, combining objects, actions and meanings in such a way that generates physiological, sensory and motor adaptations. Additionally, two points are proposed to the original model, a new practice called expertise simulation, where the consumer takes the place of the specialist and identify the learning gaps and the gatekeeper position, who guides and judges the performance of the learners.

Keywords: Taste, taste transformation, body, samba.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Corpo como objeto

Figura 2 – Corpo como agente

Figura 3 – Camisa “partitura popular do ritmista”

Figura 4 – Ficha técnica da bateria da Unidos de Vila Isabel para o desfile de 2018

Figura 5 – Sinais do tamborim 1

Figura 6 – Sinais do tamborim 2

Figura 7 – Repique da bateria da Vila Isabel com o apelido Swingueira de Noel

Figura 8 – Juliana com a camisa da bateria da Vila Isabel

Figura 9 – Andreza segura camisa da marca D’Samba

Figura 10 – Bonés da bateria enfeitam o quarto de Andreza

Figura 11 – Jairo apresentando floreios do passista

Figura 12 – Jairo apresentando floreios do passista

Figura 13 – Jairo veste duas versões da indumentária do passista da Portela

Figura 14 – Exemplo de sapato de passistas femininas

Figura 15 – Exemplo de sapato de passistas masculinos

Figura 16 - A aplicação do modelo de Maciel e Wallendorf (2017) no samba de competição

Tabela 1 – Informações sobre os entrevistados

Tabela 2 – Informações sobre os vídeos analisados

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 REVISÃO DE LITERATURA	15
2.1 GOSTO E SUA TRANSFORMAÇÃO.....	15
2.2 CORPO NOS ESTUDOS DE CONSUMO	19
2.2.1 Corpo como objeto	19
2.2.2 Corpo como agente.....	23
2.3 TRANSFORMAÇÃO DO GOSTO, CORPO E ESPAÇO DE CONTRIBUIÇÃO.....	25
3 O SAMBA COMO CONTEXTO DE PESQUISA	27
4 METODOLOGIA.....	31
5 RESULTADOS	37
5.1 AS RITMISTAS	37
5.1.1 Infância e família.....	38
5.1.2 Aprendizado do samba de competição	40
5.1.3 O consumo.....	45
5.1.3.1 Voltado para prática de tocar samba.....	46
5.1.3.2 Consumo periférico à prática de tocar samba.....	47
5.1.4 A prática do ritmista: a metáfora do corpo do soldado.....	48
5.2 OS PASSISTAS	49
5.2.1 Infância e família.....	50
5.2.1 Aprendizado do samba de competição	51
5.2.3 Consumo.....	54
5.2.4 Um samba para cada momento.....	56
5.2.5 A prática do passista: a metáfora do corpo do artista.....	58
6 DISCUSSÃO.....	59
6.1 A RESSONÂNCIA ENTRE O <i>HABITUS</i> E O REGIME DE GOSTO	59
6.2 ENGENHARIA DE GOSTO	63

6.3 CONTRIBUIÇÕES PARA O MODELO DE MACIEL E WALLENDORF (2017)	65
7 CONCLUSÃO	70
7.1 LIMITAÇÕES E PESQUISAS FUTURAS	72
REFERÊNCIAS	73
APÊNDICES	77
ANEXOS	82

1 INTRODUÇÃO

*“Quem não gosta de samba
bom sujeito não é
ou é ruim da cabeça ou é doente do pé”*

A famosa obra do sambista Dorival Caymmi une em apenas uma sentença os principais pilares desta pesquisa: gosto, corpo e samba. A canção provocativa sugere que não gostar de samba só pode ser explicado por duas vias: ou se trata de um aspecto moral (“bom sujeito não é / ruim da cabeça”) ou um desajuste das competências corporais (“doente do pé”). Tirando o tom jocoso do autor, podemos aproveitar sua sugestão para oferecer novas camadas ao entendimento da relação entre gosto e consumo, discutindo como o corpo participa, constrange e potencializa os processos de transformação de gosto.

Gosto, como um sistema avaliativo que pauta e orienta o comportamento (MACIEL e WALLENDORF, 2017), é discutido nos estudos de consumo à luz de autores das ciências sociais. Dentre as principais influências, podemos destacar a visão de Bourdieu, que apresenta gosto como um elemento aprendido socialmente e usado para criar distinções de classe (PETERS, 2009; POMIÈS e ARSEL, 2018). Outra importante vertente se inspira em Hennion, na qual os indivíduos são vistos com agentes sobre o seu gosto, sendo capazes de distinguir influências sociais e refinar suas preferências através de sua prática (POMIÈS e ARSEL, 2018). Ainda que ambos apontem para a dimensão inscrita e incorporada do gosto, pouco teorizam ou provocam a discussão sobre o lugar do corpo neste processo.

Recentemente, o tema retornou ao centro de discussões para compreensão da dinâmica de mercados estetizados (FEATHERSTONE, 2007 apud MACIEL e WALLENDORF, 2017), onde consumidores passam por uma transformação de gosto. Neste sentido, na área de comportamento do consumidor e marketing, pesquisas anteriores demonstram que o gosto pode ser modelado institucionalmente, através da inscrição em regimes que determinam dinâmicas específicas entre os componentes da prática: objetos, ações e significados (ARSEL e BEAN, 2013). Aqui o corpo se insere sutilmente como condutor das ações, mas seu papel ainda não é inteiramente delineado. McQuarrie e outros (2013) investigam como influenciadores digitais, através da experimentação de looks de moda, conduzem seu próprio processo de aquisição de competência cultural, aproximando-se do regime de gosto irradiado pela indústria, e adquirindo visibilidade e audiência. O corpo é vestido e treinado em poses e esquemas motores, mas esse aspecto não é o centro da preocupação da pesquisa. Indo um pouco mais além, Maciel e Wallendorf (2017) discutem como complexos sistemas de avaliação se renovam ou são

substituídos mesmo após o *habitus* estabelecer disposições duráveis sobre os atores. Neste sentido, descrevem a articulação entre discursos e competências sensoriais, que são sistematicamente treinadas pela engenharia de gosto em um novo regime a que consumidores desejam se integrar. O trabalho dá um passo importante ao delinear o diálogo discurso-corpo, através do treinamento do aparato sensorial do consumidor. Mas ainda permanece a oportunidade de expandir essa reflexão para a relação entre gosto e corpo de forma mais global, pensando o corpo como um conjunto material - de músculos, pele, ossos, características físicas específicas – e uma matriz motora, que interagem com as dinâmicas socioculturais, o aparato sensorial e as faculdades cognitivas. Portanto, o objetivo da presente pesquisa é entender o papel do corpo no processo de transformação do gosto, em sua dimensão material, sensorial e motora.

A pesquisa sobre corpo em comportamento do consumidor e marketing tem sido pautada pelo dualismo mente/corpo, no qual o primeiro tem a função de observar, significar, moldar e controlar o segundo (THOMPSON e HIRSCHMAN, 1995; TONINI e SAUERBRONN, 2013). Essa abordagem o reduz à uma posição objetificada e passiva, no qual são avaliadas as relações conscientes que o consumidor é capaz de perceber através e acerca de seu corpo (JOY E SHERRY, 2003). Todavia, existem outras abordagens que propõem a dissolução dessa dualidade, reconhecendo o sujeito e seu corpo integradamente. O corpo como agente da prática é capaz de produzir e gerar significados a nível consciente e inconsciente, influenciando pensamentos abstratos e a forma de raciocinar dos indivíduos e orientando dinâmicas de comportamento (JOY E SHERRY, 2003).

Aplicar a visão integrada do sujeito-corpo na discussão da transformação de gosto oferece oportunidades de reflexão. Partindo do princípio que novos regimes de gosto são aprendidos e incorporados pelos consumidores, qual é a contrapartida da transformação do gosto no corpo desses indivíduos? Para responder essa pergunta, recorreremos ao contexto de samba de competição das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

O samba é um elemento da cultura brasileira que envolve música, dança, arte e performance. Consumir samba é se envolver por completo nessa manifestação que tem como seu primeiro e mais importante instrumento o corpo do praticante (SODRÉ, 1998). Desde o seu surgimento, o samba se desdobrou em diversos subgêneros, mas aquele o tornou força motriz do megaspectáculo reconhecido internacionalmente foi o samba das Escolas de Samba (MIRANDA, 2015). Essas instituições praticam com a finalidade de concorrer em campeonatos locais, e por isso operam sob a lógica da competição e da performance, criando regimes de gosto específicos em torno da prática do samba. A transformação de gosto surge como

oportunidade de investigação nesse campo quando um indivíduo que consumia o samba recreativamente, pautado principalmente no entretenimento, transita para a posição de componente de uma Escola de Samba, tendo assim que se alinhar ao regime daquele espaço. Adicionalmente, o samba de competição apresenta características de um mercado centrado no gosto que busca a legitimação de suas práticas, mas ainda não se encontra maduro no mesmo nível da música erudita ou da dança clássica, por exemplo, onde existem instituições como universidades e academias que padronizam o regime com rigor acadêmico (BOURDIEU, 1990).

A pesquisa foi ancorada em uma abordagem etnográfica (BELK; FISCHER; KOZINETS, 2013) conduzida ao longo do ano de 2018. Seu eixo central foram entrevistas em profundidade com quatro praticantes que emergiram do trabalho de campo (MCCRACKEN, 1988). São indivíduos que partiram de um consumo doméstico do samba, consonante com o *habitus* de carioca suburbano, para um regime de gosto do samba de competição, que pede um ator habilidoso, passista ou ritmista, para competir nos desfiles de carnaval integrando uma agremiação. As entrevistas foram complementadas por diversas atividades de imersão e de observação como a observação da prática do samba recreativo do bloco de rua, o acompanhamento de vídeos em canais de Youtube, a vivência em primeira pessoa do aprendizado da prática de ritmista em uma Escola de Samba e observações em quadras de escola de samba.

Por fim, os dados coletados foram triangulados e analisados para que pudessemos compreender como ocorria a trajetória de transformação de gosto através do aprendizado da prática do samba. Esta atividade envolve a articulação de um grupo de objetos, competências corporais e significados que se orquestram dentro do regime de gosto do carnaval das Escolas de Samba. Com o objetivo de estruturar os resultados e encontrar espaços de contribuição, usamos como ferramenta de análise o modelo estendido de constituição de competência cultural do consumidor desenvolvido por Maciel e Wallendorf (2017).

Como contribuição, o presente trabalho propõe uma ampliação do modelo de Maciel e Wallendorf (2017), sugerindo a inclusão do corpo do praticante como elemento do processo de aprendizado de uma nova competência cultural. Observamos a transformação do corpo do praticante, que passa a unir a materialidade usada, ações e significados de tal maneira que gera adaptações no corpo fisiológico, sensorial e motor. Assim, propomos uma expansão do modelo estendido de constituição de competência cultural do consumidor para tratar não apenas do aparato sensorial, mas do conjunto sensório-motor, que é treinado, adaptado e afetado pelo processo. Além disso, identificamos mais uma modalidade de prática dispersa adotada no

contexto do carnaval - a simulação da expertise – onde o aprendiz ocupa o lugar do expert e enxerga suas lacunas de aprendizagem. Adicionalmente, identificamos a função do *gatekeeper* neste processo, que canaliza, orienta, julga a performance e o processo de aprendizado dos engajados na aquisição de novo regime de gosto.

O presente trabalho está estruturado da seguinte forma. Para delinear o papel do corpo na formação do gosto, revisamos a literatura de comportamento do consumidor. Complementarmente, discutimos como o corpo vem figurando nas pesquisas da área a fim de problematizar os vieses dessa abordagem. Em seguida apresentamos o contexto do carnaval para ilustrar as principais características dessa manifestação e como ela se configura como campo potencial para analisar o papel do corpo na transformação de gosto. Tratamos da metodologia sequencialmente, explicando como conduzimos a etnografia alinhando cada etapa com as questões de pesquisa. Depois, os resultados são apresentados articulando a triangulação de dados com a finalidade de compreender o processo de transformação de gosto. Posteriormente, aplicamos o modelo de Maciel e Wallendorf (2017) para apontar as lacunas identificadas e propor contribuições. Por último, concluímos este trabalho resumindo suas partes principais e refletindo sobre as limitações de pesquisa e trabalhos futuros.

2 REVISÃO DE LITERATURA

A fim de entender o lugar do corpo, a presente revisão de literatura retrata como transformação de gosto e corpo, os principais assuntos desse trabalho, são compreendidos e vêm sendo abordados em comportamento do consumidor. Os temas serão apresentados separadamente com o intuito de evidenciar com maior clareza seus pontos de interseção e gap teórico.

2.1 GOSTO E SUA TRANSFORMAÇÃO

Na acepção de uso corrente, a palavra gosto na língua portuguesa pode ter mais de uma aplicação (FERREIRA, 1999). Dentre elas podemos usá-la para denominar a avaliação sensorial do paladar, por exemplo quando é dito que o gosto de certo alimento é doce, salgado ou desagradável. Em outros casos, de forma mais abrangente, gosto aponta inclinações e capacidades que um indivíduo possa ter em diferentes campos estéticos. Se é dito que alguém “tem gosto” para algo, como música ou decoração, normalmente simboliza preferências e aptidões dentro de determinado mercado. Em geral, seguindo seu uso corriqueiro, podemos compreender gosto como um julgamento baseado em critérios individuais, proveniente do consumo pontual ou prolongado de algum objeto. Na literatura de comportamento do consumidor, no entanto, o enfoque conferido ao termo pode variar consideravelmente de acordo com as lentes teóricas de cada artigo.

Os trabalhos em comportamento do consumidor que estudam gosto se baseiam essencialmente em duas vertentes teóricas, provenientes de ciências sociais, que representam visões distintas e mesmo contrárias de gosto. Tratam-se dos trabalhos de Pierre Bourdieu e Antoine Hennion (PONTE e CAMPOS, 2018; POMIÈS e ARSEL, 2018; DOLBEC e MACIEL, 2018).

Para Bourdieu, o gosto “classifica e classifica o classificador.” (BOURDIEU 1984 apud POMIÈS e ARSEL, 2018, p. 180), ou seja, além de se tratar de um julgamento, ele também informa sobre o indivíduo que exerce tal julgamento, por ser uma propriedade da classe social da qual ele faz parte. Para Bourdieu, o gosto é um perpetuador do domínio da elite dominante (PONTE e CAMPOS, 2018) que o faz para criar e reforçar fronteiras sociais. Essas distinções sociais são incorporadas como um “sistema de disposições duráveis” formando o *habitus*, que atua como um eixo norteador de percepções, apreciações e ações (WACQUANT, 2007). Contrariando em essência essa teoria, Hennion afirma que indivíduos têm consciência sobre a

influência social em suas preferências estéticas, e vai além propondo que possuímos agência sobre tais forças (POMIÈS e ARSEL, 2018). Com uma abordagem mais pragmática de gosto, Hennion confere destaque ao indivíduo, que através da experiência, refina suas preferências, sensibilidades, gestos e práticas (HENNION 2014, 2007 apud POMIÈS e ARSEL, 2018). Enquanto trabalhos inspirados em Bourdieu buscam compreender como gosto cria distinção entre grupos sociais, Hennion concentra atenção em dinâmicas de construção de gosto dentro dos grupos (DOLBEC e MACIEL, 2018).

No entanto, mesmo com certo grau de discrepância, os dois autores podem apresentar pontos de similaridade. Pomiès e Arsel (2018) realizam uma comparação das duas teorias e argumentam que tanto Bourdieu como Hennion analisam gosto com uma lente dinâmica. Seja partindo de estruturas sociais ou da agência dos indivíduos, a transformação, para ambos, é um aspecto inerente à constituição do gosto.

Sendo gosto algo dinâmico, torna-se pertinente seu estudo através dessa ótica, o que foi feito especificamente por diversos autores dentro de comportamento do consumidor nos últimos anos. A seguir trataremos dos principais trabalhos que investigaram o caráter dinâmico da transformação do gosto, dentro de diferentes contextos de consumo, ainda que todos estejam vinculados à mercados que passaram por dinâmicas de estetização (FEATHERSTONE, 2007 apud MACIEL e WALLENDORF, 2017).

Arsel e Bean (2013) a partir da análise do contexto de decoração de casa propõe um modelo que explica como o gosto é orquestrado institucionalmente através de discursos integrados em um Regime de Gosto. Quintão, Brito e Belk (2015) destacam o papel dos rituais transformadores de gosto através de uma etnografia do consumo de cafés especiais. Skandalis, Banister e Byron (2015) advogam a importância do espaço na transformação, e como o gosto pode ser formado e performado através de experiências estéticas em lugares de consumo diferentes. Por fim, Maciel e Wallendorf (2017) se debruçam sobre aficionados em cerveja artesanal e formulam o modelo estendido de constituição de competência cultural do consumidor, que envolve uma trajetória de aquisição de complexos sistemas de avaliação de gosto. Ponte e Campos (2018) defendem que existe oportunidade de pesquisa para transformação de gosto em situações de intensa mobilidade social, destacando contextos como o Brasileiro que presenciou, nos últimos anos, uma significativa instabilidade econômica, promovendo dinâmicas de ascensão e declínio para certas classes. Por fim, Dolbec e Maciel (2018), investigam como a relação entre consumidores podem afetar ativamente o surgimento de novos gostos, e para isso investigam um específico estilo chamado “ninja gótico”.

Outra importante lente teórica que permeia parte dos trabalhos citados é a Teoria da Prática. Tal associação elucida o entendimento de como a estrutura social e o gosto atuam na vida diária das pessoas, criando significados e organizando objetos e ações (PONTE e CAMPOS, 2018). Gosto como prática social organiza a orquestração de três importantes dimensões que interagem dinamicamente entre si: objetos, ações e significados (ARSEL e BEAN, 2013). Neste sentido, Arsel e Bean (2013) formulam o que chamam de regime de gosto, um sistema normativo que através de três práticas dispersas: problematização, ritualização e instrumentalização “modelam as preferências por objetos, as ações performadas com objetos e quais são os significados associados aos objetos” (ARSEL e BEAN, 2013, p. 1). O sistema que permeia determinado mercado é perpetuado por instituições de referência que oferecem o material discursivo necessário para que o consumidor transforme seu consumo diário e possa ser capaz sozinho de raciocinar de forma alinhada com o regime a que deseja aderir.

Maciel e Wallendorf (2017), expandem a literatura propondo o modelo estendido de constituição de competência cultural pelo consumidor. O modelo parte da ressonância entre a) a bagagem trazida pelo consumidor, representada pelo conceito de *habitus* (Bourdieu, 1984 apud MACIEL E WALLENDORF, 2017), com b) um mercado que possua seu regime de gosto pré-estabelecido (Arsel e Bean, 2013), onde o consumidor pretende se inserir. Partindo desse encontro até a transformação do gosto, referenciada pelo domínio da competência, o consumidor passa por um processo que os autores chamam de engenharia de gosto. Trata-se de um conjunto de prática dispersas no qual o indivíduo treina seu aparato sensorial com o objeto consumido de maneira sistemática, autônoma ou em contato com outros que dividem o mesmo interesse.

A transformação do gosto, como aqui apresentado, está sendo discutida de diferentes formas dentro de estudos da cultura do consumo. Mesmo com enfoques distintos, é possível notar o avanço coletivo para o entendimento de como o gosto de um indivíduo sofre alterações através de novos engajamentos, seja fruto da mobilidade social (PONTE e CAMPOS, 2018), do aprendizado de determinadas práticas (ARSEL e BEAN, 2013; MACIEL e WALLENDORF, 2017; DOLBEC e MACIEL, 2018) ou envolvimento com lugares de consumo (SKANDALIS; BANISTER; BYRON, 2015). Contudo, a maneira como o consumidor é tratado recai basicamente na dimensão cognitiva do ser humano. Com exceção do trabalho de Maciel e Wallendorf (2017), que destaca a importância do aparato sensorial, de forma geral, o gosto transita entre o que o indivíduo compreende e o que ele faz, sem passar pelo efeito de sua corporeidade na produção do gosto.

Esse silêncio sobre o lugar do corpo na produção e transformação do gosto abre espaço para novos trabalhos, o que inclusive foi apontado por Pomiès e Arsel (2018). As autoras, ao proporem temas de pesquisas futuras em gosto, ressaltam a possibilidade de dar “mais atenção para a modelação do corpo e gestos através de atividades de gosto, reconhecendo e refinando a noção de *hélix corpóreo*” (BOURDIEU, 1984 apud POMIÈS e ARSEL, 2018, p. 189). *Hélix* não foi um termo encontrado em nenhum dos artigos levantados, embora todos referenciem Bourdieu e a noção de *habitus* em algum momento¹. Peters (2009) comenta que esse esquecimento é frequente, mas que *habitus* e *hélix* são conceitos intrinsecamente ligados pois o segundo é um componente do primeiro.

Bourdieu divide o *habitus* em três dimensões que são distinguíveis apenas analiticamente, pois são indissociáveis na prática. São elas: *Eidos* (cognitiva), *Ethos* (normativa) e *Hélix* (Corpóreo-afetiva) (PETERS, 2009). *Eidos* trata do sistema de esquemas mentais que ordena e interpreta os fenômenos. *Ethos* simboliza a moral, isto é, um guia de ações e valores adquiridos com a experiência, que modula e orienta a conduta de um indivíduo. *Hélix*, por sua vez, é a incorporação propriamente dita, ou seja, formas internalizadas inconscientemente de se relacionar com o próprio corpo que se manifestam cotidianamente através da postura, da forma de se locomover e de se comunicar. São formas que “encarnam ou somatizam propriedades historicamente específicas de um contexto social, em particular a identidade societal que o indivíduo assume em função de seu posicionamento na estrutura do grupo” (PETERS, 2009, p.19). Além de centralizar o corpo e sua forma de agir, essa leitura mais minuciosa do *habitus* permite a possibilidade de recorte social para ser analisado não apenas um *habitus* de classe, mas também de outras dimensões sociais, como de gênero ou de um campo específico, pois ele pode ser construído a partir da “intersecção de modalidades socializativas diversas” (PETERS, 2009, p.23).

Como analisado anteriormente, a corporeidade do consumidor foi pouco explorada em estudos de comportamento do consumidor em geral e de gosto em particular, o que deixa espaço para novos entendimentos acerca da função do corpo nos processos de transformação do gosto. Contudo, é preciso antes refletir como o corpo foi abordado mais amplamente dentro do campo, para além do constructo de gosto. Será apresentada a seguir a revisão de corpo em CCT e posteriormente uma intersecção das duas revisões com o objetivo de salientar a lacuna teórica que este trabalho tem a pretensão de endereçar.

¹ Com exceção de Dolbec e Maciel (2018) que citam apenas o autor e não o conceito especificamente.

2.2 CORPO NOS ESTUDOS DE CONSUMO

Nesta etapa da revisão os artigos foram analisados e classificados de acordo com a metáfora de fundo (ALVESSON e SANDBERG, 2011) a fim de entender como o corpo foi tratado como objeto de pesquisa. Com isso foi possível perceber que o tema é entendido de dentro de duas vertentes principais. A primeira vertente, mais disseminada na literatura, refere-se ao grupo de trabalhos que tratam o corpo como objeto a ser mobilizado e investido de significado pelos indivíduos e pela sociedade. A segunda vertente, menos explorada, entende o corpo como agente, que produz, constrange, atua e interage com os sujeitos. Joy e Sherry (2003) esclarecem essa dicotomia através da análise do consumo de arte dentro de um museu com uma perspectiva multissensorial. Eles afirmam que existem dois níveis para o entender as contribuições do corpo: (1) o fenomenológico, no qual estamos cientes de nossos pensamentos e ações, e (2) o inconsciente cognitivo, onde o corpo influencia nossos pensamentos abstratos e raciocínio. Assim podemos entender, que a primeira vertente se alinha com o nível fenomenológico, centrado nas percepções e experiências do indivíduo, enquanto a segunda se alinha com o segundo nível de contribuição, menos consciente e de maior protagonismo do corpo no espaço da ação.

A seguir detalharemos ambas perspectivas para em seguida revisar as mais pertinentes contribuições dos artigos dentro do objetivo de pesquisa almejado.

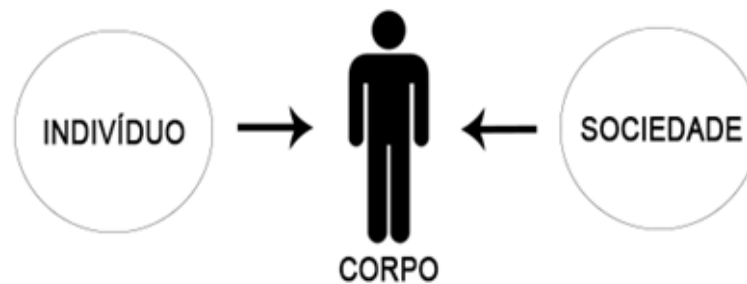
2.2.1 Corpo como objeto

Na perspectiva do corpo como objeto, ele e suas partes são percebidos como elementos passivos, submetidos às ações do sujeito e/ou da sociedade (figura 1). O principal paradigma dessa perspectiva é a dualidade corpo e mente, o que Thompson e Hirschman (1995) explicam como sendo inerente à sociedade ocidental. Orientados por uma visão pós-estruturalista, os autores apontam que as dicotomias ostentadas pela sociedade, como por exemplo racional/irracional, homem/mulher, corpo/mente são construções sociais que não necessariamente representam a realidade, porém influenciam a forma como esses temas são entendidos. No caso do corpo, ele é um envoltório material que contém uma mente que o controla. Essa mente representa a consciência do indivíduo, que irá perceber seu corpo de acordo com a sua socialização. Nessa relação dual entre mente e corpo, o primeiro observa, critica e age sobre o segundo para alcançar uma forma mais desejada. É possível observar que, a correlação das duas instâncias é predominantemente consciente e hierarquizada, um corpo subjugado à uma mente.

Dentro desta linha, temos, por exemplo, trabalhos que discutem como o corpo faz parte de uma noção de self, a partir de um sujeito que percebe e integra seu corpo em um projeto de identidade (BELK, 1988; TONINI e SAUERBRONN, 2013), como o consumo de tatuagem faz parte da construção de identidades (PATTERSON e SCHROEDER, 2010), e quais são as motivações e fatores por detrás da adoção de intervenções físicas (AVELAR e VEIGA, 2013; PONCHIO et al, 2013; HOLLIDAY e CAIRNIE, 2007).

Já na relação sociedade/corpo, autores investigaram os valores atribuídos aos corpos, e como eles são gerados e representados na sociedade em geral (MCCABE et. al, 2017; THOMPSON e ÜSTÜNER, 2015), através da publicidade (PATTERSON e ELLIOT 2002, SAUERBRONN et al. 2011, OSTBERG 2010, ROCHA e FRID 2016), programas de televisão (CAMPOS e CASOTTI 2016), espaços como o mundo da moda (VOLONTÉ, 2017) e em casos particulares como marca fitness (POWERS e GREENWELL, 2017).

Figura 1 – Corpo como objeto



Apoiados nessa premissa, eles analisam os discursos de consumidores em busca de entender como a socialização do corpo influencia a percepção pessoal do mesmo e conseqüentemente os comportamentos de consumo. Dentre os principais resultados, é apontado a forma como é internalizado um senso de dever e disciplina com o corpo, que resulta na incessante busca de controlar sua forma e minimizar ações naturais de envelhecimento que culminam em uma aparência distante dos padrões pré-estabelecidos. O mercado, além de reproduzir esses discursos, atende à demanda com produtos e serviços de saúde e beleza, como atividades físicas, cirurgias plásticas, alimentos dietéticos, entre outros.

Sendo a sociedade a principal fonte para entender como o corpo é tratado, torna-se pertinente o estudo de como especificamente ele é significado e de quais maneiras isso é internalizado pelos consumidores. Autores que se enquadram nesse eixo investigam os valores que são atribuídos ao corpo e suas partes, como essa simbologia é criada, circulada na sociedade

e de quais formas ela pode influenciar na percepção do corpo e a construção de identidade de indivíduos.

Na revisão conduzida, o recorte de gênero é notável entre os trabalhos, com maior destaque ao feminino. Artigos que investigaram especificamente homens foram apenas dois. Um analisa como a exposição de modelos em publicidade de revistas masculinas influencia a percepção dos homens de seus corpos, seus projetos de identidade e noção de masculinidade (PATTERSON e ELLIOT, 2010). O outro é centralizado no pênis e como a idealização de seu tamanho é praticada na mídia e cultura popular (OSTBERG, 2010).

Em relação ao corpo feminino, mais opções foram exploradas. Investigou-se quais significados são transferidos através de propagandas de suplementos alimentares (SAUERBRONN et al, 2011), revistas brasileiras voltadas para mulheres (ROCHA e FRID, 2016), programas de televisão (CAMPOS e CASOTTI, 2016), propagandas da indústria de cosméticos (MCCABE et al, 2017) e o ideal de magreza praticada no mundo da moda (VOLONTÉ, 2017).

Ainda envolvendo a imagem corporal feminina em propagandas, Smeesters e Mandel (2006) comparam a exposição de corpos, mas nesse caso variando de muito magro para muito gordo, e como vê-los pode influenciar a auto estima de uma mulher. Em linhas gerais, o corpo é contemplado em sua forma e imagem, tratando de tema beleza e padrões estabelecidos. Assim como as colocações de Thompson e Hirschman (1995), a relação do indivíduo com o seu corpo sofre influência do meio que ele se encontra.

Fora do espectro da imagem corporal, Brickell (2002) traz um outro importante aspecto, as opressões da sociedade. Examinando o discurso de mulheres em resposta a um estilo de roupas femininas propostas por Dior em 1947, o corpo da mulher é colocado como local que sofre opressões da sociedade e ao mesmo tempo demonstra resistência.

Thompson e Üstüner (2015) também contribuem para uma análise da relação da sociedade em geral com corpos femininos. Eles trazem o conceito de corpo de gênero, onde são inscritos valores, esperadas performances e estipulados taboos de acordo com os discursos socialmente construídos.

Seguindo a mesma linha, porém abordando com um viés completamente diferente, Powers e Greenwell (2017) analisa marcas relacionadas ao esporte com o objetivo de desenvolver uma teoria sobre branded fitness. Sua contribuição para o entendimento de corpo é a possibilidade de ele materializar uma marca, incluindo não apenas sua imagem, mas também suas capacidades físicas.

Reproduzindo padrões de beleza, sendo oprimido ou materializando uma marca, o corpo certamente se prova como algo não neutro através dos artigos aqui estudados. Mais uma vez vemos a ideia de objeto, que passivamente é significado e controlado pela sociedade e pelos indivíduos. Dentro de uma perspectiva similar, mas com maior enfoque na relação indivíduo/corpo, outros trabalhos trouxeram importantes análises.

O artigo seminal de Russel Belk (1988) contribui para o entendimento de como a mente perceberia sua instância material. Ao propor que as posses de um indivíduo fazem parte da sua identidade, o autor perpassa pela complexidade de determinar se o corpo pode ser interpretado como composição do *extended self*, e assim tratado como uma posse de um indivíduo, ou não. Em seu ponto de vista, até o uso da linguagem favorece a dupla interpretação. Em alguns momentos, ele expõe, nos referimos aos nossos corpos como “meu” e em outros como “eu”. Com objetivo de ver se as diferentes partes do corpo são percebidas da mesma maneira, ele cita uma pesquisa que conduziu anteriormente (BELK e AUSTIN 1986). Nela, as partes do corpo foram classificadas em uma escala de quatro pontos para determinar o quão são consideradas inerente a noção de eu. Partes como cabelo, olhos, coração, pele, foram pontuados com notas altas, enquanto órgãos não. A conclusão é que algumas partes podem ser mais indissociáveis do self do que outras, e que inclusive quando há intervenções físicas, como tatuagem ou cirurgia plástica, essa parte alterada tende a ser vista como mais parte do self do que antes.

Tonini e Sauerbronn (2013) também enfatizam o corpo como um objeto de consumo e o centralizam em sua pesquisa. A finalidade é identificar como mulheres cariocas compreendem o valor de consumo de seus corpos. Partindo desse pressuposto, eles aplicam a tipologia de Holbrook (1999), que propõe oito dimensões de valores de consumo (Eficiência, Excelência, Status, Estima, Jogo/Diversão, Estética, Espiritualidade e Ética), para encontrar ressonância nos discursos das entrevistadas. Os resultados apontam que, com exceção de ética, todos os valores foram encontrados, o que nos leva a conhecer diferentes possibilidades que um indivíduo pode significar o seu corpo. Por exemplo, enquanto uma mulher pode se referir ao seu corpo focando em seu funcionamento e as atividades que ele pode propiciar (Eficiência), outras enfatizam a importância do corpo que é exposto no meio em que circula (Status).

Mais trabalhos encontrados perpassam o corpo objetificado, mas para entender o consumo de específicos serviços que geram intervenções físicas e quais seriam as motivações ou fatores que propiciam a adoção. São contempladas cirurgias plásticas, tanto femininas (AVELAR e VEIGA, 2013; PONCHIO et al, 2013) quanto masculinas, (HOLLIDAY e CAIRNIE, 2007) e tatuagem (PATTERSON e SCHROEDER, 2010). Nesses trabalhos, os

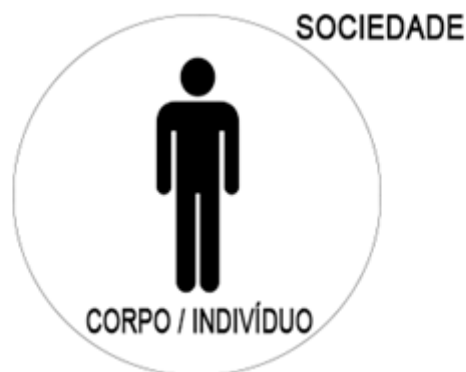
autores exploram a relação consciente entre indivíduos e seus corpos, explorando mais uma vez o corpo que é modelado e alterado intencionalmente.

Em resumo, o corpo para esta perspectiva, é um objeto maleável e revestido de símbolos culturais. Uma superfície que ecoa significados que são atribuídos pela sociedade e o indivíduo que o possui. Desta forma, dentro desta perspectiva, o corpo é uma matéria prima passiva, continuamente alterada, controlada, ressignificada em função das dinâmicas sociais, ideológicas e dos projetos de identidade dos indivíduos.

2.2.2 Corpo como agente

A segunda vertente de estudo, menos explorada, é a do corpo como agente, que informa, influencia e pauta a ação. Diferentemente da perspectiva anterior que reforçava a dicotomia corpo/mente (THOMPSON e HIRSCHMAN, 1995), fenomenologicamente centrada no indivíduo como matriz de percepção (JOY e SHERRY, 2003), essa outra linha aborda o indivíduo e seu corpo de maneira convergente, integrada, e, em alguns momentos, mesmo análoga, como ilustrado pela figura 2. Aqui, o corpo é um agente ativo nas relações de consumo e de percepção de mundo, tanto em um plano consciente quanto inconsciente (JOY e SHERRY, 2003). Em outras palavras, é com o corpo e através dele que um indivíduo se constrói como consumidor e interage com o mundo.

Figura 2 – Corpo como agente



Yakhlef (2015) clama que, em geral, pesquisadores de experiência do consumidor omitem o corpo e tratam o tema como uma atividade mental. A partir disso propõe uma abordagem corporal e espacial para a experiência do consumidor, entendendo que é através dele que sentimos e experimentamos o ambiente. Já Canniford et al (2017) instigam a importância do olfato que geralmente é negligenciado pelo marketing sensorial. Para eles o cheiro é tão

importante quanto estímulos visuais no espaço e é capaz de expressar significados para consumidores.

Demais artigos introduzem teorias de autores provenientes das ciências sociais com a intenção de expandir a ideia acerca do corpo dentro de estudos de consumo. É o que ocorre com Joy et al (2010) enquanto discutem o tema beleza e a noção que um indivíduo tem do outro. Para isso, trazem reflexões do filósofo Levinas, que descreve o corpo como a forma viva através da qual sentimos o mundo e nos entendemos como parte dele. Bradshaw e Chatzidakis (2016) também ressaltam o corpo como limite físico do ser humano, mas à luz do psicanalista Anzieu. Neste trabalho o foco da análise é a pele, onde encontram-se articulados aspectos psíquicos com corporais, e que vai muito além de uma simples tela a ser decorada pelo indivíduo. Para os autores, a pele é um ponto de interseção entre um corpo codificado, que está sujeito à captura simbólica, e um sujeito corporal, cuja representação sensorial ocorre a nível material. Bradshaw e Chatzidakis (2016) reconhecem a dimensão simbólica do corpo, porém atribuem mais protagonismo à dimensão física, onde tanto o espaço psíquico quanto o físico constroem em conjunto nosso envolvimento com o mundo externo.

Por fim, a Teoria da Prática vem se configurando como um fértil espaço de contribuição para pensar o corpo agente, ao encarar as ações estruturadas do indivíduo como competências desenvolvidas socialmente, que envolvem significados, objetos e ações (ARSEL e BEAN, 2013), ou seja, a articulação do mental, corporal e material.

Inspirado pela abordagem da teoria da prática temos também Canniford e Shankar (2013), que realizaram uma pesquisa etnográfica na cultura do surf para compreender como consumidores reúnem experiências românticas na natureza. Os autores mostram que o que realça a vivência do surfista para além dos processos sensoriais do corpo, como sentir o mar e o vento, são as técnicas desenvolvidas na prática do surfe, que resultam em uma experimentação única da materialidade da natureza, ocorrendo uma interpenetração do corpo do surfista com o ambiente. Em outras palavras, o corpo e a forma como ele é trabalhado são fatores centrais nessa relação de consumo.

Maciel e Wallendorf (2017) se enquadram nessa perspectiva evidenciando na prática do consumo de cerveja artesanal o treinamento do aparato sensorial. O desenvolvimento de competências nesse mercado envolve aprender a alinhar a dimensão discursiva com o que é percebido sensorialmente no ato do consumo. O corpo sensorial se torna um importante agente na articulação do tripé ações-objetos-significados.

O grupo de trabalhos desta perspectiva centraliza o objeto de estudo na construção de um indivíduo consumidor e suas relações com ambientes e produtos através do corpo. Além de

ecoar e gerar significados, ele é o caminho pelo qual construímos nossa noção de individualidade (BRADSHAW e CHATZIDAKIS, 2016; JOY et. al, 2010), que nos torna capazes de explorar: o espaço em que transitamos, os objetos com que nos relacionamos e as ações que praticamos (CANNIFORD et al, 2017; CANNIFORD E SHANKAR, 2013; JOY e SHERRY, 2003; MACIEL e WALLENDORF, 2017; YAKHLEF, 2015). Essas informações são comunicadas tanto a nível consciente quanto inconsciente, modulando as relações de consumo (JOY e SHERRY, 2003).

2.3 TRANSFORMAÇÃO DO GOSTO, CORPO E ESPAÇO DE CONTRIBUIÇÃO

Através da presente revisão foi possível constatar que a transformação de gosto, tema que tem avançado recentemente em estudos da cultura do consumo, possui um espaço a ser explorado no que diz respeito à corporeidade. A partir da literatura existente podemos compreender como o gosto de um indivíduo pode ser modelado através de um regime institucionalizado (ARSEL e BEAN, 2013) e o processo percorrido para desenvolver competências culturais requisitadas por um regime (MACIEL e WALLENDORF, 2017), contudo ainda não foi possível encontrar reflexões acerca das transformações que ocorrem no corpo desse consumidor. A própria concepção de corpo, de maneira geral, é restrita ao um olhar do corpo como objeto passivo e simbolizado. Retomando o trabalho de Pierre Bourdieu, Peters (2009) lembra que o próprio Bourdieu tecia críticas sobre o “esquecimento” do corpo, que se traduzia em retratos intelectualistas da relação de um indivíduo com o seu mundo.

Inspirado na visão do sociólogo de que corpo e a mente precisam ser tratados conjuntamente, esse artigo tem o objetivo de investigar como a transformação de gosto se reflete e interage com o corpo do consumidor, pois a partir do momento que é necessário o aprendizado, o desenvolvimento e incorporação de certas competências, as mesmas não se reduzem a nível cognitivo. Bourdieu (1990 *apud* PETERS 2009, p.20) defende que “o que é aprendido pelo corpo não é algo que alguém possui, mas algo que alguém é”. Assim, explorar a *hêxis*, a dimensão corpóreo-afetiva da prática (PETERS, 2009), abre um espaço de contribuição para a pesquisa em comportamento do consumidor, que situe o corpo do indivíduo como parte da prática do consumo, e como agente que favorece, constrange e produz realidades.

O modelo estendido de constituição de competência cultural do consumidor (Anexo 1) criado por Maciel e Wallendorf (2017) se apresenta como um ponto de partida, pois oferece uma abordagem sobre o processo de transformação de gosto que integra a visão da teoria da

prática e a perspectiva de Pierre Bourdieu, oferecendo um avanço no delineamento do papel do corpo neste processo ao discutir a articulação entre discursos e aparato sensorial.

A presente pesquisa buscou, portanto, investigar um contexto de pesquisa onde o corpo fosse particularmente central na atividade de consumo, tornando assim mais facilmente observável o seu papel na prática de consumo. Além disso, de forma similar a Maciel e Wallendorf (2017) buscamos explorar um contexto de consumo que passam por dinâmicas de estetização. A escolha recaiu sobre o espaço de consumo do carnaval carioca, onde o corpo do consumidor e seu aparato sensorial são fundamentais para conduzir e mesmo viabilizar as diversas experiências de consumo no carnaval. A seguir, apresentaremos o contexto de pesquisa e os procedimentos metodológicos adotados.

3 O SAMBA COMO CONTEXTO DE PESQUISA

O samba não é só música, é um complexo cultural, um meio de resistência vivo do brasileiro à colonização e desigualdade do país (DINIZ, 2018). Os versos de Caetano Veloso na canção *Desde Que o Samba É Samba* (1993) traduzem essa relação: “O samba é o pai do prazer. O samba é o filho da dor. O grande poder transformador.” Transformando a realidade de grupos sociais oprimidos, que através da música resgatam e afirmam a relevância da herança da diáspora africana. Mas, se outrora o gênero foi marginalizado, hoje consiste em patrimônio cultural imaterial brasileiro (IPHAN, 2007), e isso aconteceu principalmente pelo mais expressivo promotor do samba, o carnaval. Analisando a evolução do samba, Miranda (2015) afirma:

“[...] entendemos que muitos sambistas, profissionais e produtores do mundo do samba, por confundirem o fenômeno cultural “samba” com o seu principal evento no Rio de Janeiro “carnaval”, subutilizam as virtualidades e potencialidades, tanto de um – enquanto força motriz, manifestação cultural tradicional, evento comunitário e identitário da cidade e do Brasil -, como do outro – enquanto mega espetáculo, evento turístico e espetáculo midiático...” (p.77)

A junção dessas potencialidades através do tempo transformou uma manifestação essencialmente carioca em uma expressão reconhecida e reproduzida em diversos países. Miranda (2015) analisou uma rede internacional de samba e carnaval que denominou “Samba global”, nela foi possível identificar diversos grupos sociais, eventos acadêmicos e festivos, escolas e carnavais inspirados no expoente brasileiro, que incluíam tantos brasileiros residentes em outros países quanto estrangeiros.

Embora não haja um estudo que comprove o tamanho desse mercado global, os números dessa grande festa nacional e carioca já são expressivos por si só. Em 2018, por exemplo, a estimativa de movimentação financeira em atividades de turismo e lazer no estado do Rio de Janeiro durante o feriado de carnaval foi de R\$ 1,9 bilhões de reais. A maior previsão dentre os estados brasileiros². Também existe investimento do setor privado, segundo dados oficiais da prefeitura da cidade, o projeto carnaval 2018 arrecadou valores recordes de patrocínio de empresas. Foram 35 milhões de reais mobilizados para as festas de rua e desfiles de escolas de samba³. Quanto ao público, o Ministério do Turismo estimou 6,5 milhões de foliões, sendo 23% desse total composto por turistas.

² Disponível em: <<http://cnc.org.br/noticias/economia/carnaval-devera-movimentar-r-625-bilhoes>>. Acesso em 21 de maio, 2018

³ Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/riotur/exibeconteudo?id=7510332>>. Acesso em 21 de maio, 2018>

Os festejos em solo fluminense se dividem entre centenas de blocos e festas de rua, mas o auge do espetáculo acontece na Marquês de Sapucaí, o grande palco do carnaval. Na avenida do samba desfilam as mais tradicionais agremiações, disputando anualmente o prêmio de campeã do carnaval do Rio de Janeiro. Embora sua capacidade nas arquibancadas seja de 72,5 mil⁴, esse número se expande facilmente quando somado aos integrantes das escolas e outras pessoas credenciadas. Nos desfiles de 2016, 120 mil pessoas compareceram em cada noite do dia de desfile da série especial⁵.

Não nos resta dúvidas que o samba é campo fértil para inúmeras relações de consumo, englobando produtos e serviços que giram em torno da experiência com o gênero, mas agora iremos discutir de que forma o corpo pode ser articulado com esse contexto.

Em sua essência, o samba não se dissocia do uso do corpo. Sambar, cantar, tocar e até mesmo o bater de palmas são inerentes à sua experiência. Sodré (1998) é categórico sobre essa relação já no título de sua obra “Samba, o dono do corpo”. Dissertando sobre o tema, o autor nos traz reflexões a partir da origem do gênero. Na cultura africana, as expressões corporais e sonoras dialogam intensamente. Ambas são cocriadoras no espaço musical, que era vivido em atos religiosos e festivos. Nas suas palavras:

"[...] a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical." (SODRÉ, 1998, p.22)

Se vivenciar o samba inclui se envolver corporalmente desde sua origem, Sodré propõe outra explicação para justificar esse convite inevitável ao corpo. A musicalidade africana sofreu adaptações, incorporando elementos melódiosos e tomando novas formas, mas a importância do ritmo e da percussão foi mantida. A existência de uma estratégia rítmica chamada síncopa pode ser um dos fatores presentes no samba que contribuem para esse apelo participativo. Ela consiste na sequência de um toque de um tom forte seguido de um fraco. Esse recurso não é exclusivo do samba, e está presente em outras manifestações musicais, incluindo de heranças negras como o Jazz. Ele explica:

“De fato, tanto no jazz como no samba, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal. [...] Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se

⁴ Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2012/noticia/2012/02/escolas-aprovam-reforma-mas-fazem-criticas-acustica-e-luz-da-sapuca.html>> Acesso em 21 de maio, 2018.

⁵ Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/noticia/2016/02/sambodromo-do-rio-bate-recorde-de-publico-120-mil-pessoas-por-dia.html>> Acesso em 21 de maio, 2018.

completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço.” (SODRE, 1998, p.11)

Os curadores da exposição “O Rio do Samba - resistência e reinvenção”, também atribuem ao corpo um papel fundamental dentro do samba. Para eles ele é o primeiro instrumento desse gênero, mais precisamente a palma da mão e a sola do pé, que eram utilizados desde as rodas mais tradicionais no Rio de Janeiro por quem não tinha um instrumento, com o intuito de “alimentar o ritmo do batuque” (DINIZ, 2018).

Seja através da força magnética rítmica do samba ou do grande espetáculo que o carnaval proporciona, o samba se caracteriza como uma manifestação cultural repleta de significados, que nasce com o corpo e dele se faz para se reinventar e contagiar quem o experiencia. Baseado na sua natureza multifacetada, ele se torna um elemento complexo de ser encaixado na relação objeto de consumo e consumidor. Frente a essa dificuldade, utilizamos a noção de consumo trazida por Warde (2005), que reconhece o ato de consumir como “um processo pelo qual os agentes se envolvem em apropriação e apreciação, seja para propósitos utilitários, expressivos ou contemplativos, de bens, serviços, performances, informações ou ambientes, comprados ou não, sobre os quais o agente tem algum grau de discernimento” (WARDE, 2005, p.137). Com essa perspectiva, apreciar e se envolver em uma performance de samba, ocorrendo compra ou não de um ingresso dessa participação pode ser compreendido com uma maneira de consumi-lo, da mesma forma que podemos consumir arte frequentando museus e interagindo com instalações e não somente adquirindo peças artísticas.

Seguindo a perspectiva que o samba é um produto cultural que pode ser consumido através da apreciação ativa de sua manifestação, existe uma instituição que foi criada com o intuito de promover esse tipo de experiência, a Escola de Samba. As Escolas de Samba são a força motriz do carnaval carioca. O desfile no carnaval das escolas de samba constitui o megaevento citado anteriormente como o responsável pela popularização do samba no Brasil e no mundo. Ocorre a noite, com horário marcado para começar e incerto para terminar. A primeira agremiação rompe a avenida em torno de 21h, variando de acordo com o ano, e a última costuma terminar o espetáculo após o raiar do dia seguinte. Cada escola leva em média 1h30 para cruzar a avenida com 3.000 a 4.000 componentes a cada desfile.

As escolas de samba foram criadas de e para o carnaval e exploram financeiramente o samba de diversas formas⁶. Fora do desfile na Marquês de Sapucaí, suas principais atividades

⁶ As Escolas de Samba em questão são as de maior expressão no estado e participantes do Grupo Especial de desfiles, outras Escolas menores possuem realidades diversas. Para conhecer a lista do Grupo Especial acesse o site oficial da liga organizadora, disponível em: <<http://liesa.globo.com/>>

ocorrem em uma sede própria, popularmente conhecida como quadra. O local costuma ser localizado no bairro em que se originou a Escola e ao longo do ano são promovidos eventos abertos ao público, com comercialização de ingressos, bebidas e produtos institucionais como camisas e acessórios. Há inclusive, em uma agremiação carioca, o sistema de “sócio-torcedor”, que fideliza em forma de pagamentos mensais aqueles que acompanham e frequentam as quadras, oferecendo descontos especiais em produtos e serviços de empresas parceiras⁷.

Abordando especificamente o grande desfile que ocorre no carnaval, uma Escola de Samba arrecada dinheiro tanto de quem assiste, com as vendas de ingresso e direito de imagem, quanto de quem participa, com a comercialização de fantasias. Anualmente, para cada novo desfile, a Escola cria e fabrica centenas de fantasias para a disputa. Algumas são vendidas abertamente para qualquer pessoa que deseja experienciar o samba desfilando. No carnaval de 2018, os valores praticados no grupo especial variaram de R\$ 500 a R\$ 1.600⁸. Por outro lado, existem outras fantasias que são oferecidas de forma gratuita ou parcialmente financiadas pela agremiação de acordo com a competência cultural ou relevância do indivíduo dentro daquela instituição. São muitos os papéis que podem ser ocupados dentro de um desfile, mas para entendimento dessa pesquisa podemos citar o exemplo de algumas alas⁹. A ala da comunidade é uma seção destinada a moradores ou entusiastas de uma agremiação. Normalmente são coreografadas e é exigido do componente frequência nos ensaios ao longo do ano. Não é necessário saber sambar, mas reproduzir movimentos simples que acompanham a letra da música. Para essa categoria, a agremiação cobra valores baixos referente ao custo da confecção da fantasia. Em outras alas é possível desfilar desenvolvendo complexa competência cultural, como acontece com os passistas, aqueles que de fato sambam na avenida, e os ritmistas, componentes que tocam samba na bateria. Nesses casos, a fantasia usada no desfile é cedida gratuitamente pela agremiação, contudo, para fazer parte é preciso frequentar os ensaios e ter a habilidade avaliada e reconhecida pelos diretores encarregados do desempenho técnico.

Assim, podemos entender que o carnaval é composto por diferentes universos e práticas e mesmo organizado por regimes de gosto particulares e variados. Se por um lado, os blocos de rua são pautados pela recreação e lazer, pela liberdade e espontaneidade, por outro, as escolas de samba têm sua prática atravessada pela lógica da competição e a performance, onde muitas

⁷ O programa se chama “águia no coração” e é da agremiação da Portela. Disponível em: <<https://www.aguianocoracao.com.br/>>

⁸ Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2018/noticia/venda-de-fantasias-nas-escolas-de-samba-para-o-carnaval-do-rio-segue-em-ritmo-lento-por-conta-da-crise.ghtml>> Acesso em 26 de novembro de 2018

⁹ Ala é o nome usado para denominar um segmento dentro de uma Escola de Samba.

atividades contribuem para a competitividade daquela escola no desfile da Sapucaí. Assim, temos regimes de gostos específicos a cada universo, coexistindo no Brasil, durante ou mesmo fora do carnaval. A presente pesquisa concentrará sua atenção no contexto das escolas de samba e nas práticas de consumo a ele pertinentes.

Com o intuito de tornar mais objetivo a coleta de campo para essa pesquisa, o contexto do samba foi recortado em diferentes camadas. Primeiramente para o samba de competição do grupo especial do Rio de Janeiro, aquele que é praticado pelas Escolas de Samba que disputam o campeonato organizado pela liga local (LIESA - Liga de Escolas de Samba). O segundo recorte diz respeito às alas escolhidas, isto é, em qual tipo de componente se enquadra os entrevistados. Para isso foram escolhidos passistas e ritmistas, funções que exigem habilidade, respectivamente, de sambar e tocar samba no nível avançado.

O recorte do contexto foi fundamental para alcançar indivíduos que transitaram de um consumo do samba recreativo, que ocorre na informalidade dos encontros domésticos sem requisitar nenhuma competência, para um regime de gosto do samba de competição, que pauta e ocupa as atividades das escolas de samba, sobretudo quando se aproxima a temporada do carnaval. A seguir apresentaremos a metodologia e os procedimentos de coleta e análise de dados.

4 METODOLOGIA

A fim de pesquisar o papel do corpo no processo de transformação do gosto de consumidores de samba, foi adotado o método etnográfico (BELK; FISCHER; KOZINETS, 2013), que oferece a oportunidade de triangular métodos que investiguem os diferentes componentes da prática (objetos, ações e significados). A pesquisa foi realizada junto a

praticantes do samba membros de Escolas de Samba da cidade do Rio de Janeiro. No decorrer do ano de 2018, nos engajamos em diversas atividades carnavalescas que manifestavam o samba em suas diversas facetas, da prática descompromissada do carnaval de rua à discussão acadêmica do samba. Em paralelo à essa imersão, foram conduzidas entrevistas em profundidade com praticantes que emergiram do campo, assim como análises de materiais impressos e digitais como livros e vídeos que abordassem o tema em questão e por fim uma triangulação dos dados coletados. Como proposto por Mariampolski (2006 apud BELK; FISCHER; KOZINETS, 2013), as principais diretrizes dessa etnografia foram engajamento, contexto, foco no assunto, improvisação, flexibilidade, triangulação e uma perspectiva holística. Todos esses pontos foram necessários para um melhor aproveitamento das oportunidades que surgiram dentro do tempo de condução do trabalho. Apresentaremos a seguir todas as etapas em ordem cronológica a fim de mostrar sua evolução e as decisões que motivaram os principais recortes do contexto do samba.

Sendo o pesquisador o importante instrumento dos métodos qualitativos (BELK; FISCHER; KOZINETS, 2013), faz-se necessária uma prévia reflexão do envolvimento das duas autoras com o objeto pesquisado. Embora tenhamos nascido, vivido maior parte de nossas vidas na cidade do Rio de Janeiro e até mesmo frequentado Escolas de Samba e desfiles na Sapucaí, essa relação era de certa forma distanciada, resumida à posição de ‘visitante’ ou ‘espectadoras’. Não havia vínculo com uma agremiação, com as comunidades aos seus arredores e menos ainda proximidade com o tocar e dançar samba daquela forma. Esse distanciamento resumia em um conhecimento superficial das práticas e dos significados que circulam naquele espaço. Mesmo assim, é importante ressaltar a mais rica experiência prévia que contribuiu informalmente para pesquisa antes mesmo de sua concepção. Entre os anos de 2014 e 2017, conseguimos uma imersão nos desfiles de Escola de Samba do grupo especial através do trabalho da primeira autora para imprensa local. Direcionada especialmente para cobertura dos bastidores que aconteciam na área denominada concentração, foi possível interagir com diversos componentes e presenciar, com maior proximidade possível, a riqueza de detalhes das fantasias, a habilidade de cada indivíduo e ouvir em alto e bom som a bateria rompendo o silêncio com sua orquestra rítmica. Nessa primeira etapa, os dados eram coletados sem um propósito definido em forma de registros fotográficos.

No segundo momento, com a delimitação da pesquisa, buscamos um engajamento efetivo em uma série de atividades carnavalescas, sendo a primeira delas o bloco de carnaval exclusivamente feminino chamado Mulheres da Vila. A escolha do bloco se deu dentro da disponibilidade de contatos da primeira autora que conhecia uma das organizadoras. Embora

não fosse uma Escola de Samba, o bloco apresentava uma característica importante, ser de fácil acesso, diferentemente dos desfiles na Sapucaí que exigem um restrito credenciamento inacessível para autora como pesquisadora. Com essa facilidade foi possível presenciar o bloco em dois momentos, um dia de ensaio e o outro de desfile em si. Além da observação da prática em suas características naturais, tivemos a possibilidade de conversar e conhecer algumas ritmistas, assim como reunir os primeiros registros em formas de anotações, fotos e pequenos vídeos. Esse contato inicial, tanto na Sapucaí quanto no bloco Mulheres da Vila permitiram o entendimento mais aprofundado dos diferentes territórios simbólicos e de práticas no carnaval e assim ofereceram a base para a delimitação da pesquisa que a partir de então se concentrou no contexto das escolas de samba.

A experiência com o Mulheres da Vila favoreceu o contato com duas informantes que foram então entrevistadas em seus domicílios. A seleção das entrevistadas foi baseada em duas variáveis. A primeira delas era fazer parte de uma Escola de Samba do grupo especial do Rio de Janeiro, já que esse era o contexto delimitado na pesquisa, e ambas são componentes da Unidos de Vila Isabel. Apenas uma parte das integrantes do bloco satisfazia esse critério pois o grupo era heterogêneo, possuindo desde estrangeiras que tinham recém aprendido a tocar algum instrumento e estavam no carnaval do Brasil pela primeira vez até experientes mulheres que já fazem parte desse universo há anos. A segunda variável era ter desenvolvido aquela competência relacionada ao samba na vida adulta. Esse sensível ponto era importante porque foi percebido durante as conversas que aquelas que são envolvidas com Escola de Samba desde a infância possuíam dificuldades de analisar sua trajetória de aprendizado tal como sua relação com o samba antes e depois do engajamento com tais práticas. Elas apresentavam a relação com o samba como algo “natural”, que fazia parte da sua família e da sua história de vida.

A vivência com o bloco, assim como os dados coletados e as entrevistas que seriam conduzidas posteriormente, trouxeram importantes aprendizados, porém algumas limitações foram percebidas. O fato do Mulheres da Vila ser composto apenas por ritmistas femininas recortava o campo Escola de Samba para o ponto de vista de um gênero e uma forma particular de se envolver com o samba. Além disso, se inicialmente foi compreendido que o samba, como expressão musical, convida o corpo para ser seu primeiro instrumento na forma de tocar e dançar, era necessário incluir pessoas que dançavam samba. Decidimos então somar ao quadro de mulheres ritmistas a análise da trajetória de homens passistas, ou seja, aqueles que são os especialistas no samba no pé dentro das Escolas de Samba.

A partir dessa decisão estratégica recorreremos novamente a disponibilidades de contatos pessoais para alcançar um entrevistado que seguisse os mesmos critérios adotados para as

mulheres. Fruto da experiência prévia na Sapucaí da primeira autora, conseguimos um passista que por sua vez indicou um colega, ambos componentes da mesma agremiação (Portela). Fechado o quadro de entrevistados, conduzimos as quatro entrevistas em profundidade (MCCRACKEN, 1988) preferencialmente nas respectivas residências, com exceção de um, que por motivos pessoais apresentou completa indisponibilidade e preferiu o encontro na universidade em que estuda. As entrevistas tiveram duração entre hora e nove minutos e duas horas e trinta e sete minutos. Buscamos compreender a trajetória de cada informante com o samba, que partiu do consumo doméstico familiar para a participação habilidosa nas competições das Escolas de Samba. Também foi possível conhecer a coleção pessoal de objetos guardados ao longo de suas histórias, incluindo instrumentos, acessórios, fantasias, dentre outros. Nessa etapa as entrevistas registradas em forma de áudio, vídeo e fotos. Posteriormente, durante a fase de análise, cada entrevista foi assistida novamente e transcrita, foram criados segmentos significativos em forma de códigos (CRESSWELL, 2007 apud BELK; FISCHER; KOZINETS, 2013) e por fim a comparação entre os entrevistados.

Tabela 1 - Informações sobre os entrevistados

Nome	Idade	Localidade	Formação	Função no samba	Escola de Samba	Tempo de prática	Duração da entrevista
Andreza	27	Morro dos Macacos	Educação Física	Ritmista	Unidos de Vila Isabel	7 anos	2:37:41
Jairo	25	Ramos	Estudante de Ed. Física	Passista	Portela	4 anos	1:35:53
Juliana	24	Taquara	Publicitária	Ritmista	Unidos de Vila Isabel	6 anos	1:09:43
Rennan	28	Engenho Leal	Ensino Médio	Passista	Portela	4 anos	1:46:16

Embora a etapa de pesquisas tenha sido fundamental para compreender as especificidades do tocar e dançar samba, vimos a necessidade de buscar fontes complementares que elucidassem melhor as relações entre os objetos, ações e significados arquitetados nessa prática. A partir dessa demanda, encontramos vídeos disponibilizados na plataforma digital YouTube que foram criados por praticantes de diferentes Escolas de Samba com o intuito de

discutir e/ou ensinar essas competências. Analisamos dez vídeos (tabela 2), com eles foi possível comparar o discurso dos praticantes com o dos mestres e diretores responsáveis por transmitir esse conhecimento. Os vídeos foram uma importante fonte de composição de vocabulário técnico para entender os entrevistados e para formular novas perguntas sobre sua prática.

Tabela 2 – Informações sobre os vídeos analisados

Vídeo	Duração	Canal	Descrição
Bateria Vila Isabel - Características explicadas por mestre Chuvisco	17min 46seg	Site Apoteose	Mestre de bateria da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel em 2017 conta sua trajetória pessoal e características da bateria sobre sua regência
Bateria Vila Isabel - Características explicadas pelo mestre Macaco Branco	43min 17seg	Site Apoteose	Mestre de bateria da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel em 2018 conta sua trajetória pessoal e características da bateria sobre sua regência
Bateria Mangueira - Características explicadas pelo diretor Biraney Art	31min 29seg	Site Apoteose	Diretor de bateria da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira em 2017 contando história da bateria e explicando suas características
Bateria União da Ilha - Características explicadas pelos mestres Keko e Marcelo	33min	Site Apoteose	Mestres de bateria da Escola de Samba União da Ilha do Governador contam suas trajetórias no samba e características da bateria
Bateria Vila Isabel - Batidas de tarol e caixa explicada por mestre Chuvisco	4min 25seg	Site Apoteose	Mestre de bateria da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel em 2017 apresenta como se toca os instrumentos tarol e caixa
Entrevista com mestre Odilon	42min 25seg	Site Apoteose	Mestre Odilon conta a sua história e fala das baterias que trabalhou
Carnavália - Sambacon 2015: Bate Papo com Nilce Fran, Valci Pelé e Carlinhos Salgueiro	35min 52seg	SRZD	Diretores das alas de passistas das Escolas de Samba Portela e Salgueiro falando sobre como é o trabalho de treinamento dos passistas
SRZD: Nilce Fran e Valcir Pelé falam sobre o seu trabalho na Portela	2min 27seg	SRZD	Diretores da ala de passistas da Escola de Samba Portela falam sobre o trabalho com os passistas
Sinais - Tamborim na bateria	6min 59seg	Thalita Santos	A professora de Tamborim Thalita Santos explica os sinais específicos do instrumento dentro de uma bateria

Paralelamente a etapa das entrevistas, comparecemos em diferentes eventos relacionados ao tema ao longo do ano de 2018 para ter um panorama geral de como se estrutura o carnaval e o samba como mercado, elemento histórico da cultura carioca e objeto de discussão

acadêmica. Dentre os eventos estão incluídos: *Carnavália*, feira de negócios do carnaval (26 e 27 de junho de 2018); *Sambacon*, seminários e mesas de debate com grandes nomes que pensam e vivem nesse universo (26 e 27 de junho de 2018); a exposição *O Rio do Samba - resistência e reinvenção* promovida pelo Museu de Artes do Rio (Data 12 de maio e 29 de setembro de 2018) e o seminário *Carnaval em andamento* voltado para uma abordagem multidisciplinar do carnaval e samba como objeto de pesquisa acadêmica (22 de novembro de 2018). Essas experiências enriqueceram o conhecimento sobre o campo lançando luz sobre as suas diversas faces, trazendo o olhar de quem estuda, organiza ou explora o samba comercialmente. Complementando a relação individual trazida pelos entrevistados na outra etapa.

Seguindo a sequência temporal das etapas da pesquisa, a primeira autora, com o objetivo de vivenciar em primeira pessoa a trajetória de aprendizado da prática do samba, ingressou em uma escolinha de percussão promovida pela Escola de Samba União da Ilha do Governador. É interessante ressaltar que a escolha para aprender o tocar e não o sambar, ou os dois, aconteceu por predisposição pessoal à prática. Assim como os entrevistados, que optaram por um ao outro no início de suas trajetórias, foi feita uma reflexão do que era mais próximo das vivências corporais da autora, que por já saber tocar outros instrumentos optou pela bateria. O ingresso aconteceu em setembro de 2018, divididos em um encontro por semana e continua no decorrer da redação deste trabalho. Assim como disse Wacquant (2002), tornar-se parte do fenômeno a fim de analisá-lo foi uma etapa crucial deste trabalho etnográfico, que alterou a observação da prática do samba para de fato produzi-lo com seu próprio corpo. Vale ressaltar que embora essa decisão tenha sido tomada tardiamente no processo, o fato de ter sido o último movimento na cronologia consolidou insights trazidos pelo campo desde o início.

Resumindo a metodologia em números, esse trabalho coletou e produziu: 386 fotos, 84 páginas de análises, 430 minutos de entrevistas em 7 dias de eventos e 4 meses de oficina de percussão até dezembro de 2018.

5 RESULTADOS

A seguir apresentaremos os consumidores entrevistados e o seu contexto para em seguida analisar o papel do corpo no processo de transformação de gosto. Foram entrevistados quatro consumidores, que constituem quatro casos de estudo a exemplo de Fournier (1998) e Holt (2002). Além disso, os entrevistados foram observados performando nos espaços de carnaval e acompanhados em suas mídias sociais. Seus relatos pessoais foram triangulados com o trabalho de campo, reunindo observações dos eventos carnavalescos, análises de canais no YouTube e a participação na oficina de percussão da primeira autora.

5.1 AS RITMISTAS

Juliana (24) e Andreza (27) são ritmistas que competem atualmente pela mesma Escola de Samba, a Unidos de Vila Isabel, porém, suas trajetórias pessoais são distintas em muitos aspectos. Andreza reside no Morro dos Macacos, comunidade adjacente à Escola, e cresceu vendo a história da sua família se confundir com a história de Vila Isabel. Hoje, ela é formada em Educação Física e divide seu tempo entre atuar na sua profissão e se dedicar ao samba. Juliana, por sua vez, mora em um bairro distante em outra zona da cidade, iniciou tocando em Escolas de Samba de pequeno porte e embora goste muito de samba, não esconde o fato que seu gênero musical preferido é o rock'n'roll. Ela está finalizando um curso superior em publicidade por pressão familiar, mas o grande objetivo de sua vida é viver da música. Além da Escola de Samba, Juliana integra um grupo musical eclético com colegas de faculdade e gosta de se divertir tocando instrumentos diversos, do piano à guitarra.

A convergência de suas caminhadas aconteceu através de uma iniciativa da Andreza e outras colegas de bateria, que criaram o grupo de percussão exclusivamente feminino chamado Bela Batuçada. Com o objetivo de exaltar a mulher que toca samba, esse grupo se apresenta comercialmente em eventos particulares. Juliana então ingressa no grupo em 2015 a convite de uma amiga em comum, conhece Andreza e a partir dessa nova amizade encontra uma forma de satisfazer um sonho pessoal: integrar uma Escola de Samba do grupo especial.

Além de Vila Isabel e Bela Batuçada, ambas tocam no bloco de rua Mulheres da Vila, primeiro evento observado neste trabalho, e em Escolas de Samba de pequeno porte que procuram ritmistas “emprestados” para completar o número mínimo exigido pelas entidades organizadoras dos desfiles. A transição de espectadoras para integrantes do regime de samba de competição se iniciou entre cinco e sete anos atrás. Isso pode parecer um período longo, no entanto, as entrevistadas contam que para o universo do samba elas são entrantes recentes. Ao contrário de muitos colegas de escola, que começaram na infância a participar de escolinhas mirins, Juliana só o fez na fase adulta e por opção. Andreza teve sua participação barrada por sua família que via a bateria de Escola de Samba como um espaço destinado a homens. Ela só ingressou com 20 anos.

5.1.1 Infância e família

A paixão de Andreza pela Unidos de Vila Isabel é herdada de sua família. Seus tataravôs maternos, após se mudarem do Espírito Santo para o Rio de Janeiro, firmaram suas raízes na comunidade próxima à Escola, dando sequência a gerações que se envolveriam com o samba carioca. Sua avó, desde jovem, viveu intensamente as manifestações carnavalescas da cidade, deixando lembranças que Andreza recorda com carinho. Durante o carnaval, era de praxe

comprar fantasias infantis, brincadeiras como confetes e serpentinas e leva-la aos blocos de rua. Já na Escola de Samba, a avó era assídua nos ensaios e nos desfiles até os últimos anos de sua vida, quando passou a compor a ala das baianas, destinada normalmente a mulheres mais velhas. Explicar a ligação de sua família com Vila Isabel não é exatamente fácil para Andreza, pois ambas são tão ligadas que já é algo natural, como podemos ver em sua fala:

“Eu tinha 8 anos quando ela faleceu, mas ela deveria já estar há menos de 10 anos na ala das baianas. Minha mãe sempre frequentava a (ala da) comunidade, [...] e meu pai foi muito pela minha mãe também [...] e a família da minha mãe toda é, tipo minha avó, os irmãos dela, os filhos, os primos, os sobrinhos, todo mundo. [...] Atualmente eles são diretores, entrou uma nova galera na bateria, na direção. Pelo que lembro a minha avó era prima de primeiro grau do avô deles... ou era sobrinha, sei lá, mas até hoje todo mundo mora na mesma rua. A gente sabe que é da mesma família por que a gente é primo, [...] e todos são do Samba.” (Andreza, ritmista, 27 anos)

Ser do samba é um traço distintivo de sua família, desdobrado em diversos papéis que seus familiares desempenham na Escola. As mulheres normalmente desfilam na ala da comunidade e os homens são membros da bateria. Essa oposição acabou repercutindo na vida de Andreza, que desejava desde criança tocar como seu pai, mas teve a participação vetada pela mãe. Ela conta que chegou a pedir para ingressar na bateria mirim, que desfila apenas com objetivo recreativo, mas a mãe colocou uma imposição: ela só poderia fazer parte se fosse para aprender o chocalho, único instrumento que na época era comum de ver mulheres tocando. Andreza, no entanto, se espelhava em sua família e queria aprender os instrumentos que via em casa, como o repique, o tarol e a caixa. Esse impasse adiou o seu aprendizado formal de ritmista até sua maioridade. Até então manteve uma inserção mais recreativa no samba.

Juliana, por sua vez, também possui grande influência familiar não só no samba, mas também para música em geral. Mesmo não trocando experiência diretamente com toda sua família, Juliana cresceu cercada por música. Sua mãe ama música, festas e escuta incansavelmente CDs todos os dias. Os avós paternos trabalham com música gospel e são reconhecidos em seu segmento. Já seu pai foi de quem possivelmente herdou a paixão e habilidade musical. Quando adolescente, ele tocava violão, piano na igreja e gostava de compor. Chegou inclusive a compor profissionalmente, mas foi deixando de investir na música para cuidar do sustento da família. Quando Juliana era criança, pegava o violão do pai e brincava sem saber nenhum acorde. Ainda na infância ganhou um pianinho, seu primeiro instrumento, e na pré-adolescência começou a aprender a tocar formalmente. Fez três anos de curso de piano, e aprendia violão sozinha através de vídeos na internet.

Sua primeira memória de samba, especificamente, é a de seu pai ouvindo o sambista Jorge Aragão. Uma lembrança tão marcante que a faz mesmo chorar saudosa ao escutá-lo hoje

em dia. Os churrascos de família também foram emblemáticos, sempre acompanhados de samba. Parentes levavam pandeiros para tocar e Juliana brincava batucando na mesa com as mãos, possivelmente suas primeiras experimentações na percussão. Em relação ao samba de competição, a admiração começou com os desfiles na Sapucaí. Seus pais saíam para os blocos de rua, enquanto ela, os irmãos e primos ficavam juntos em casa assistindo pela televisão durante toda a noite. Nessa época, ela torcia pela Beija-Flor de Nilópolis, a terceira Escola mais premiada do grupo especial do Rio de Janeiro.

“Minha tia desfilava na Beija Flor. A lembrança que eu tenho da minha tia em relação à infância é ela indo para ensaio de desfile da beija flor. Aí uma vez eu estava na casa dela e ela ia desfilar. Ela estava se arrumando para desfilar e eu estava na casa dela e ia ver o desfile pela TV, aí me chamou atenção a bateria e ela me perguntou assim: “poxa, você não quer desfilar comigo não?” Eu falei: “Só se for na bateria.” (Juliana, ritmista, 24 anos)

Diferentemente de Andreza, Juliana não foi vetada pela família, mas sua tia desfilava em outra ala e não possuía conhecimento para encaminhá-la à bateria. Similar à história de sua colega, contudo, é o fato de que ambas dizem sempre ter aspirado uma participação específica nas baterias de Escolas de Samba, o que estimulou anos de observação interessada desta prática, fosse através da televisão ou pessoalmente.

5.1.2 Aprendizado do samba de competição

No início da fase adulta, os empecilhos que adiaram o aprendizado das entrevistadas foram superados, permitindo assim o ingresso no regime de samba de competição. Andreza, já com vinte anos, encontrou a sustentação que precisava quando soube de uma adolescente que ingressou na bateria da Vila Isabel. Argumentando que não seria mais a única mulher, conseguiu finalmente o aval de sua mãe. Mesmo assim seus familiares acreditavam que ela não suportaria o ambiente masculino, que era muitas vezes grosseiro com quem estava iniciando, mas isso não a desanimou. Seu tio, responsável por apresentá-la ao mestre da bateria, ainda deixou claro que não a favoreceria de maneira alguma e que se ela não aguentasse a pressão ele seria o primeiro a fingir que não a conhecia. Desta forma, Andreza seguiu os passos necessários para qualquer pessoa que deseja competir por uma Escola de Samba tocando na bateria.

O ponto de partida de Andreza foi o mesmo de Juliana: a oficina de percussão da Escola de Samba. Juliana, com 18 anos de idade, descobriu que perto de sua casa eram ofertadas aulas de percussão, vinculadas à Escola de Samba União de Jacarepaguá. No caso de Andreza, as primeiras aulas foram gratuitas, pois a Vila Isabel opta por esse modelo com o intuito de contemplar sua comunidade. A primeira autora deste trabalho também vivenciou uma dessas

oficinas gratuitas, na Escola de Samba de seu bairro, a União da Ilha do Governador. Com base nas três experiências, foi possível compreender como ocorre a trajetória de aprendizado daqueles que se engajam em desenvolver a prática de ritmista em samba de competição.

O primeiro passo são as oficinas. O aspirante escolhe um instrumento e segue com instrutores especialistas, que costumam ser ritmistas da própria Escola. Na bateria da Escola de Samba o nome usado para designar um grupo de instrumentos é *naipe*, e o responsável por cada *naipe* é intitulado diretor. Os diretores respondem ao grande maestro da orquestra do samba, conhecido por mestre de bateria ou diretor geral. O mestre é a figura máxima de responsabilidade, que irá reger cada *naipe* tendo em mente o samba enredo como um todo. Da figura de liderança é esperado um avançado conhecimento musical, mas o ritmista em si é treinado como uma engrenagem nessa grande máquina musical. Nas oficinas são ensinadas basicamente as técnicas e atribuições do instrumento específico de cada integrante, a fim de desfilar para aquela Escola. Ou seja, aprende-se a maneira daquela escola de tocar aquele *naipe*. A oficina não está estruturada para treinar um músico completo em percussão.

Assim, a partir da escolha do instrumento, o iniciante passa a atender a encontros regulares, mesclando momentos em que interage apenas com pessoas do mesmo *naipe* e outros onde os *naipes* se juntam. Primeiro são ensinadas as lições mais básicas, como manusear os objetos musicais, de qual forma ele deve ser posicionado no corpo, a postura adequada para extrair o som com eficiência, e por fim as notas que precisam ser reproduzidas. Como os próprios instrutores não possuem obrigatoriamente treinamento formal em música, muito é passado de forma simples e intuitiva. Uma estratégia comumente usada é a “partitura popular do ritmista”¹⁰, maneira informal encontrada para verbalizar o modo como um instrumento deve ser tocado e simplificar o aprendizado no contexto das Escolas de Samba. Enquanto estudos formais da música ensinam notas musicais e a leitura da partitura, instrutores das escolinhas de percussão se utilizam de pequenos sons para construir uma sequência verbalizada análoga ao que deve ser tocado. O renomado mestre de bateria Odilon, que dedicou décadas ao samba, relata uma conversa em que explicava seu método intuitivo para uma professora de piano:

“Eu criei essa musiquinha porque na comunidade, coitados, as crianças não têm muitas vezes nem um pão para comer, quanto mais vai pagar uma aula para aprender partitura, vai ser difícil. Então essa professora pediu para fazer de novo, e eu fiz: A mão direita é PA e a esquerda é CO (para quem é destro), PA-PA-CO-PA-PA-CO-PA-CO-PA-PA-CO, é a batida de caixa da União da Ilha, e ela falou assim: “não perde isso não, isso é melhor do que partitura”.” (Mestre Odilon, Site Apoteose, 2018)

¹⁰ Chamado assim pelo apresentador Vaguinho do Repique no vídeo “Entrevista com mestre Odilon”

Essa adaptação torna o aprendizado acessível e democrático para crianças ou adultos, com diversos níveis de educação, possuindo ou não contato prévio com a música. Por coincidência, a Escola de Samba cuja primeira autora vivenciou a escolinha de percussão é a mesma que formou mestre Odilon, e até hoje, anos após sua saída, a sequência é ensinada com os mesmos elementos para os iniciantes no instrumento caixa de guerra. Isso se provou útil em uma pequena turma heterogênea, incluindo uma estrangeira intercambista que nada falava de português, mas decorou e repetiu com facilidade o “PA-CO”.

O método de simplificação do aprendizado cria um dialeto intermediário, que serve para mediar o discursivo (PAPACO), sensorial (som) e as respostas motoras (mão esquerda / direita), permitindo dirigir seu corpo coordenadamente. Com o tempo de treinamento, o ritmista passa a distinguir as formas de tocar sem a necessidade das sequências silábicas, substituindo-as pela linguagem técnica do samba. No tamborim, uma popular sequência é o “TÁ-CÁ-TI-CA”, que depois é substituída pelo nome carreteiro. Encontramos no site pessoal de uma professora de tamborim uma camisa comercializada com a sequência do carreteiro na “partitura popular do ritmista” com os dizeres #CarreteiroLimpo (Figura 3). Limpo se refere a um som correto, idêntico ao esperado.

Figura 3 – Camisa “partitura popular do ritmista”



Fonte: <https://thalitasantos.com.br/produto/camisa-carreteirolimpo/>

Paralelo ao trabalho de aprimoramento individual, o aspirante a ritmista ensaia gradativamente com o grupo, quando é possível escutar cada naipe de instrumentos performando independente e coletivamente. Nas entrevistas de Juliana e Andreza e nas

observações de campo, esses diferentes momentos do ensaio ou de apresentações são percebidos como importantes oportunidades de desenvolvimento da competência do ritmista.

“O mestre da oficina junta ao final da aula todos os instrumentos para tocarem juntos. Mesmo ainda não conseguindo tocar direito, faço questão de participar do grupo, porque nesse momento consigo ouvir a bateria como um todo e cada parte. Em vários momentos o mestre pede para só um naipe tocar sozinho para poder corrigir os que estão errados. Aos poucos eu vou conseguindo notar o que é o som só daquele instrumento, o que eu não reparava no início das aulas, e quando alguém está tocando muito diferente do que é pedido” (Notas de campo – Observação Participante na Oficina de Percussão)

Para aprender a tocar um instrumento de Escola de Samba basta comparecer a algumas aulas, mas apenas fazê-lo não torna alguém ritmista integrante de uma bateria. Depois das etapas já citadas, o aspirante precisa saber performar dentro do conjunto, e isso significa tocar de forma idêntica aos seus colegas de naipe, e em harmonia com toda a bateria. Isso exige muito treinamento. Juliana, ao desfilar tocando Tarol pela Vila Isabel em 2018, performou ao lado de 64 ritmistas, tocando exatamente igual aos seus colegas de naipe. Juliana com seu Repique tocava com mais 31 pessoas. Juntos, todos os integrantes daquele ano somavam 279 ritmistas sob a regência de um mestre e 14 diretores. Esse exército tinha o papel de entregar o coração da avenida, a marcação de ritmo do desfile e a marca sonora da Escola, onde cada som deveria ser reproduzido de forma disciplinada, idêntica e esperada. O desfile não é um espaço de improviso para os ritmistas. Abaixo, temos a composição da bateria da Vila Isabel no desfile de 2018, quando Andreza e Juliana participaram como entrevistadas desta pesquisa (Figura 4).

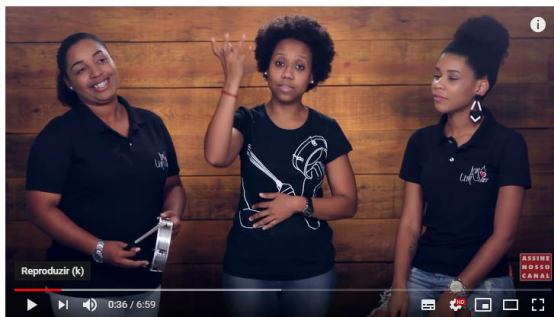
Figura 4 – Ficha técnica da bateria da Unidos de Vila Isabel para o desfile de 2018

Diretor Geral de Bateria Mestre Chuvisco				
Outros Diretores de Bateria Buçu, Buda, Jorge Pedro, Villa-Lobos, Mariozinho, Paulão, Pitel, Willian, Gaganja, Cristiano, Taiane, Luiz Paulo, Beto e Luiz.				
Total de Componentes da Bateria 279 (duzentos e setenta e nove) componentes				
NÚMERO DE COMPONENTES POR GRUPO DE INSTRUMENTOS				
1ª Marcação 12	2ª Marcação 12	3ª Marcação 14	Reco-Reco 0	Ganzá 0
Caixa 45	Tarol 65	Tamborim 36	Tan-Tan 0	Repinique 32
Prato 0	Agogô 14	Cuica 24	Pandeiro 01	Chocalho 24

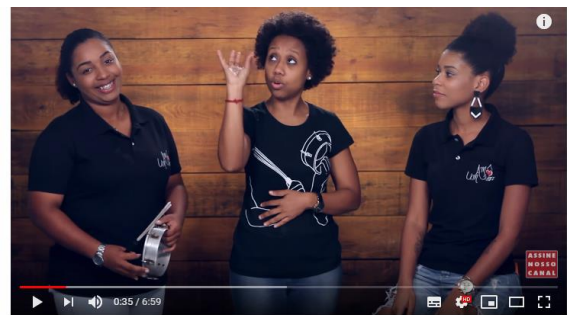
Fonte: Livro Abre Alas - desfiles de domingo, LIESA, 2018

Dado o grande número de pessoas em uma bateria de Escola de competição, a comunicação entre os ritmistas e seus diretores é fundamental para um bom desempenho, o que

exige do aspirante aprender a receber e traduzir as ordens. Enquanto um maestro de uma orquestra utiliza uma batuta para reger seus músicos através de sinais, um mestre de bateria de escola de samba faz uso de suas mãos livres para sinalizar direções. Os gestos são simples e muitas vezes é possível interpretá-los quase intuitivamente. Por exemplo, quando a música entra no refrão alguns instrumentos fazem um toque de transição, o que é chamado de “fazer uma virada”. O gesto para sua sinalização é rodar o pulso virando a palma da mão, ou seja, conhecendo o termo “virada”, facilmente um ritmista irá lembrar do comando ao ver seu diretor virando a palma da mão. Abaixo, temos a ilustração do gesto no canal de Thalita Santos no YouTube.



Sinais - Tamborim na bateria



Sinais - Tamborim na bateria

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=XTH25SCt90I>

Saber responder ao mestre com precisão exige incontáveis ensaios, o que acarreta em outra importante capacidade, a de resistir fisicamente ao esforço prolongado de tocar por 1 hora e 15 minutos na avenida. Para isso, todo aspirante é instruído a treinar repetidamente e não faltar nenhuma aula. No caso de instrumentos grandes que são propriedade da Escola de Samba, os instrutores sugerem o uso de outros objetos para simular o esforço no treino em casa, como explica Andreza:

“Tem que treinar isso sempre, eles sempre falam isso, tem que treinar usando o braço do sofá como referência. Claro, não adianta vir para cá só, tem que sentar no braço do sofá, acabar com o braço do seu sofá, enche o saco do seu vizinho mesmo. Não adianta você ficar só aqui, você tem que ser mais.”

Braço do sofá, mesa de jantar, chão da cozinha, qualquer superfície rígida que permita fazer som com as mãos ou com baquetas, caso o iniciante possa comprar ou pegar emprestado. Criar resistência, conhecido popularmente como “pegar braço”, é o último estágio de aprendizado que torna um aspirante apto a tentar uma vaga na bateria da Escola de Samba que frequenta. O que vai de fato inseri-lo no samba de competição, no entanto, é ser reconhecido

pelos seus diretores. O teste de admissão não é obrigatório ou formalizado em todas as Escolas, mas essa seleção sempre ocorre, e depende do olhar experiente do diretor ou do próprio mestre. Durante a observação participante na oficina de percussão, os instrutores fizeram uma pré-seleção de quem poderia passar para os ensaios da bateria oficial, sendo ainda necessário posteriormente uma nova avaliação para confirmar ou não a participação no desfile no próximo carnaval. Caso a pessoa não esteja conseguindo tocar o instrumento que escolheu, o diretor também pode redirecioná-la para outro naipe, identificando quais são suas dificuldades e potencialidades. Foi o que aconteceu com Andreza durante sua fase de oficina, primeiro ela escolheu o instrumento caixa, mas depois foi aconselhada a mudar para o repique:

“Daí fui, comecei a treinar. E o diretor da caixa depois de um dia me perguntou se eu já tinha tentado tocar repique. Eu falei que não [...] daí ele falou para eu tentar. [...] falou para eu pegar o repique, beleza. Peguei o repique, terminou o ensaio, e ele falou que meu instrumento era o repique, que era para eu ficar do repique.”

Após receber o convite para desfilar na competição das Escolas de Samba o ritmista se torna finalmente um componente oficial, mas naturalmente o aprendizado continua em forma de aperfeiçoamento. Algumas pessoas, como é o caso de Andreza e Juliana, passam novamente por essa trajetória inicial para aprender novos instrumentos. Elas conseguem aproveitar competências prévias, mas isso não garante o sucesso na nova empreitada. Juliana mesmo tendo desfilado com tarol e caixa, quando tentou aprender o tamborim viveu uma história diferente:

“Eu fui tentar aprender tamborim, e eu não consegui. É porque tem que ter uma dedicação extra com o tamborim. Um dos instrumentos mais difíceis da bateria para mim é ele. E eu não tenho tanta dedicação assim com nada. (risos)”

Já Andreza relata a dificuldade que está sentindo para tentar aprender a caixa novamente, após já ter desfilado tocando repique por alguns anos:

“No início eu aprendi primeiro o repique, fui tocando, daí depois meu primeiro contato com a caixa ‘vamos para avenida de caixa?’ ‘tá, bora, é isso, tranquilo’ não passei nem na curva da morte, ali na primeira parte estava cansada, por que a técnica que é diferente, você vai usar musculatura diferente, [...] é mais difícil. Então tecnicamente e fisicamente sim, dificuldade, sendo você muito bom ou você aprendendo, você vai sentir dificuldade sim. É a prática.”

As pessoas que são consideradas muito boas no meio da bateria de Escola de Samba não são só aquelas que tocam bem um instrumento durante o desfile, pois isso é pré-requisito para a pessoa fazer parte daquele grupo. Os que se destacam são aqueles que transitam com facilidade entre as diferentes formas de tocar e os diferentes instrumentos.

5.1.3 O consumo

5.1.3.1 Voltado para prática de tocar samba

Se formos analisar apenas a prática de tocar samba, pouco é exigido financeiramente do ritmista. Aqueles que optam por instrumentos de pequeno porte precisam investir primeiramente no seu próprio material antes mesmo de começar a aprender a tocar. No entanto, grande parte dos instrumentos é cedida pela Escola para uso nas oficinas e ensaios, sempre nas dependências da própria Escola. Esses objetos são comprados pela própria agremiação e personalizados com o apelido da bateria e em alguns casos de acordo com o enredo daquele ano (Figura 7).

Figura 7 – Repique da bateria da Vila Isabel com o apelido Swingueira de Noel

Depois do instrumento, outro quesito importante para a prática em si é o uniforme. Escolas de Samba exigem ritmistas vestidos padronizadamente em seus eventos e ensaios, com camisas fornecidas pela Escola aos integrantes da bateria. Normalmente, são camisas estampadas com o enredo do ano vigente, e muitas vezes trazem a foto da rainha de bateria¹¹ estampada. Na figura 8, podemos ver Juliana mostrando o uniforme de 2018 com a rainha Sabrina Sato ao lado do apelido da bateria. No entanto, segundo as entrevistadas, há espaço na Vila Isabel, por exemplo, para que os ritmistas se organizem para confeccionar peças de seu uniforme, idealizadas e pagas por eles, ainda que alinhadas com a identidade visual da Escola. É o que acontece com o boné da Swingueira de Noel, feito há três anos exclusivamente para o grupo. Na figura 10, dois bonés são usados como enfeite no quarto de Andreza.

Fonte: Fotos da autora

Figura 8 – Juliana com a camisa da bateria da Vila Isabel



Figura 9 – Andreza segura camisa da marca D'Samba



Figura 10 – Bonés da bateria enfeitam o quarto de Andreza



Fontes: Fotos da autora

Mesmo gostando de roupas e acessórios com a temática de Escolas de Samba, Juliana particularmente não costuma usar a camisa da bateria fora desse contexto por achar “extravagante”. Para usar no dia-a-dia, ambas compram roupas de marcas que exploram o mercado do samba, como é o caso da D’SAMBA. Na figura 9, Andreza mostra uma de suas camisas preferidas, que apresenta um visual mais discreto que o uniforme que está usando para a entrevista.

5.1.3.2 Consumo periférico à prática de tocar samba

Foram identificadas formas de consumo que não configuram a prática de tocar mas oferecem novas camadas para a experiência do samba. Bebidas alcoólicas, por exemplo, ganham grande relevância dentro do universo do samba. Isso pode ser percebido pelas empresas patrocinadoras das próprias Escolas de Samba, onde cervejarias possuem destaque nas quadras das agremiações visitadas. Entre os ritmistas da Vila Isabel, o consumo ainda é incentivado diretamente, pois além de água, cervejas são oferecidas gratuitamente aos ritmistas durante as apresentações. Para as entrevistadas, a interdependência do tocar com o beber é tão grande que normalmente elas não fazem um sem a presença do outro. Embora afirmem que é algo que consomem normalmente em suas vidas, é notável que na bateria a bebida alcoólica se faz ainda mais presente. Andreza é categórica ao afirmar a ligação entre o samba e seu consumo de álcool.

“Um sambista tende a beber e a fumar. Eu não fumo, mas sambista fuma e bebe muito. Aumentou particularmente no consumo de álcool por que é tudo pretexto para beber [...] você está tocando e te oferecem cerveja, você está parada ‘bebe um pouquinho aí’ o povo do samba é assim, não sei como eles conseguem. Consequentemente eu fui

aumentando esse nível de álcool, mas nada negativo. Obvio, consumo de álcool para o corpo é negativo de um modo geral, mas nada de dependência, essas coisas, mas aumentei sim, com certeza, por que tudo leva a isso.”

Juliana relata que bebe por todo período em que for tocar, antes e durante os ensaios, e mesmo após, quando se junta com os colegas ritmistas para conversar. No carnaval ainda faz uso de bebidas energéticas, que ajudam no desempenho e na energia para suportar a exposição prolongada à prática. Durante o trabalho de campo, todos os eventos tinham a presença ostensiva da cerveja, com exceção do seminário acadêmico. Até mesmo na feira de negócios do carnaval existia estandes de cervejaria, onde uma oferecia gratuitamente copos de chopp.

Outro segmento de consumo periférico é o que sustenta a aparência dos praticantes. Foi observada a preocupação com a beleza e aparência de forma geral. Para mulheres que se apresentam dançando essa preocupação é institucionalizada, ou seja, é cobrado pela Escola de Samba que elas utilizem maquiagem, serviços de cabelo e manicure para todas as suas aparições. No caso das ritmistas, não há nenhum requerimento oficial vindo dos diretores ou do mestre, deixando livre para a preferência de cada uma. Juliana e Andreza diferem bastante nesse quesito. A primeira afirma não ter “nenhum tipo de vaidade” e veste apenas a camisa uniformizada para tocar. Por outro lado, Andreza procura sempre produtos de beleza para se arrumar para um desfile ou apresentação. Ela justifica:

“Não é porque uma mulher está tocando um instrumento que ela vai se separar disso (da vaidade), pelo contrário, ela é o corpo dela, a personalidade e tudo mais, não vai separar absolutamente nada. Então se para sair eu gosto, por que não vou fazer o mesmo para tocar?”

Só que as exigências físicas do tocar em uma bateria de Escola de Samba exigiram de Andreza adaptações no que ela considera “se arrumar para sair”: o principal objeto retirado do seu visual foi o sapato alto.

“Pra mim é uma questão física mesmo, minha coluna dói se eu ficar muito tempo de salto, mas já toquei muito de salto no início. Daí fui ficando cansada, cansando muito mais rápido, daí prefiro algo muito mais confortável que vaidoso, mas pela minha mãe eu vou de salto.”

5.1.4 A prática do ritmista: a metáfora do corpo do soldado

A prática social, como visto no decorrer da revisão de literatura, é composta por três elementos que interagem dinamicamente entre si: objetos, ações e significados (ARSEL e BEAN, 2013). Analisando as características da prática ritmista no samba de competição, é possível aplicar esse tripé para compreendermos como seus corpos são recrutados nesse contexto e se assemelham do que chamaremos de metáfora do corpo do soldado.

O principal objeto para essa prática é o instrumento. Na maioria dos casos ele já é propriedade da bateria, personalizado com as cores e o apelido daquele grupo. O uniforme segue o mesmo padrão, não tendo nenhum tipo de individualização. As ações são principalmente as técnicas do ritmista, performadas com os objetos, precisam ser idênticas ao esperado, não há espaço para destaque pessoal ou criatividade. Por fim, os significados conferidos a esse encontro objeto-ação são os do ritmista eficiente, que precisa ser resistente e preciso. Esse conjunto objetos-ações-significados compõem uma prática específica que remete à figura do soldado, aquele que integra anonimamente um batalhão e responde às ordens de um capitão. Assim como a marcha em grupo, no qual cada soldado escuta DIREITA-ESQUERDA inúmeras vezes até sincronizar os passos de todos, o ritmista reproduz incansavelmente as sequências de seus instrumentos até seu naipe se unir como se fossem um instrumento só.

As exigências de um soldado resultam em um corpo eficiente e sem destaque próprio, o que explica a falta de exigência com a aparência e o contraste entre comportamentos de consumo de beleza dentro e fora do samba de competição. Por mais que exista uma preocupação individual nesse quesito, ela é sobreposta à busca da eficiência no desempenhar da função, dentro do chamado “conforto” do corpo, que apoia a ação de tocar.

5.2 OS PASSISTAS

Jairo (25) e Rennan (28) não só possuem perfis similares como são parecidos fisicamente. Atualmente são passistas da Portela, a Escola de Samba mais premiada no campeonato carioca¹². Além do samba são amigos e moradores de bairros relativamente próximos na zona norte do Rio de Janeiro. Jairo é estudante do primeiro período de Educação Física e trabalha só com samba, enquanto Rennan é auxiliar de transportes de uma rede de farmácia. Gostam de frequentar sambas, pagodes, bailes de charme e outras festas no subúrbio carioca. Praticam esportes, mas principalmente o futebol. Renan inclusive tem um time com colegas de trabalho e joga frequentemente. Jairo relata que sempre teve facilidade com esporte e já foi atleta de luta e futebol.

Como Rennan concilia o samba de competição com um vínculo de trabalho formal, ele concentra sua atuação basicamente na Portela, indo aos ensaios, se apresentando dentro da Escola e algumas vezes em eventos externos em que é convidado. Jairo, por sua vez, teve experiência em outras agremiações de pequeno porte, que assim como acontece com os

¹² Informações gerais sobre a Escola de Samba Portela retiradas do site oficial. Acesso em 29 de janeiro de 2019 <<http://www.gresportela.org.br/Escola>>

ritmistas, são convidados em cima da hora no carnaval para completar o número mínimo de componentes. Fora do calendário oficial, ele participa se apresentando comercialmente em pequenas empresas que oferecem shows de samba, e tem o sonho de um dia seguir carreira como instrutor de samba, juntando seus conhecimentos de educação física com a experiência dentro da avenida.

5.2.1 Infância e família

Diferente das ritmistas, nenhum dos passistas possuem familiares que fazem parte do samba de competição, e muito menos possuem a prática do samba como elemento central no convívio familiar. No entanto, ainda que não diretamente envolvidos com isso, eles relatam lembranças de um envolvimento recreativo com samba. Rennan lembra do pai, já falecido, frequentando rodas de sambas e torcendo para a Escola de Samba Mangueira. Ele o descreve sambando o “miudinho”, um sambar descompromissado com a técnica no qual os pés se movem pouco em relação ao samba de avenida. Em sua opinião, através desta observação pode ter surgido um interesse, ainda que não consciente, pelo sambar. Jairo, por outro lado, não cita um familiar específico que o influenciou, mas por residir na mesma rua da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, cresceu frequentando o local e participando de projetos sociais, mas nenhum vinculado a dança.

Durante o feriado do carnaval, suas famílias os levavam para as festas de ruas locais ou viajavam, mas o desfile de escola de samba sempre atraía seus olhares. Jairo conta que o que mais chamava sua atenção era a bateria, o mestre sala e a comissão de frente. Pela proximidade de sua casa, torcia pela Imperatriz Leopoldinense, e conta que o período que ela venceu três carnavais consecutivos (de 1999 a 2001) foi marcante na sua infância. Já Rennan descreveu seu fascínio com o desfile em geral e principalmente pela Portela, contrariando a preferência de seu pai por outra Escola. Assistir aos desfiles já despertava um interesse, como ele relata:

“Eu me imaginava desfilando, não importava aonde. Me imaginava desfilando na Portela, um dia, em algum lugar ali. Nem que fosse para puxar o carro ali, alguma coisa.”

Embora não tenham experiências prévias relevantes com o sambar das Escolas de Samba, Jairo e Rennan passaram a adolescência e o início da vida adulta experimentando outras atividades corporais. Como citado anteriormente, o esporte esteve sempre presente, e Rennan tem adicionalmente passagens por aulas de cavaquinho, instrumento marcante no samba, e dança de salão.

5.2.1 Aprendizado do samba de competição

A motivação de Rennan para procurar uma forma de ingressar no samba de competição veio após sua maioridade. Ele se dirigiu diretamente para a Escola de Samba que sempre torceu, mas descobriu que a aula de iniciação, equivalente à oficina de percussão, era ofertada apenas para jovens até 18 anos. Desanimado e sem perspectiva, decidiu entrar em um curso de dança de salão, só que dentre os colegas de turma havia uma passista, que descobriu a sua tentativa frustrada e indicou um projeto social que não tinha pré-requisitos. Esse projeto era conduzido no Parque de Madureira, próximo da Portela, e para sua felicidade tinha na época como instrutor ninguém menos que o próprio diretor de passistas da agremiação. Jairo também foi indiciado para começar as aulas de samba no pé já adulto no mesmo local, mas seu motivo foi completamente diferente. Ele não almejava uma posição no samba de competição, simplesmente queria aprender a não passar vergonha sambando. Alguns de seus amigos eram passistas e brincavam com sua falta de habilidade no samba, indicando-o para o projeto de iniciação em Madureira.

O fato do projeto não ser responsabilidade direta da própria Escola de Samba não o distância das oficinas de percussão, principalmente sendo o mesmo diretor oficial, pois ele acaba utilizando esse espaço como um trabalho de base para aproveitar futuros componentes. Rennan vislumbrava a vaga antes de começar, mas Jairo conta que se descobriu bom nessa prática na medida que foi aprendendo rápido.

“Eu peguei muito rápido. Tanto que quando ele me chamou para ser passista, perguntei se já estava no nível para ser passista. Eu via os caras sambando e eles dançam muito. Certamente eu não estava no mesmo nível do pessoal que já era passista, mas ele disse que eu poderia pegar tudo rápido se eu tivesse mais ensaios. E foi o que ele fez, me chamou para a ala, comecei a treinar mais em casa e peguei rapidinho.”

Na fala de Jairo podemos ver a evolução da trajetória. Os iniciantes que possuem potencial para compor a ala são convidados para participar dos ensaios oficiais, onde vão ser lapidados para se tornar passistas. De certa forma é similar aos ritmistas, pois a mudança de oficina para ensaio da bateria não define que eles estão aptos para desfilar, mas que possuem potencial para continuar treinando.

Ainda na fase das aulas no projeto, os entrevistados relatam quais são as estratégias usadas para que o iniciante se desenvolva na prática do samba de avenida. Similar ao dialeto intermediário que é a “partitura popular do ritmista”, o diretor destrinchou o movimento final de samba no pé em etapas evolutivas, no qual o aluno vai tomando consciência corporal gradativamente. Os primeiros passos são simples como as sílabas do “Pa-Co”, que servem para

estimular a ligação entre o que a pessoa escuta no samba e como ela responde com o seu corpo. Jairo explica como são os primeiros passos:

“[...] ele não te ensina a sambar inicialmente, ele te ensina primeiro a você ter controle de algumas partes do seu corpo. Tipo, o samba nada mais é do que uma marcação, você tem que saber que tem essa noção, eu não sabia fazer direito. [...] E a transferência de peso que ele ensinou, chamava de bicicleta, esse exercício da bicicleta que me ajudou a ter noção do tempo e não perder tempo sambando.”

A bicicleta consiste em mexer o joelho para transferir o peso da perna de um pé para o outro. Executar esse movimento simples repetidamente ao som do samba vai criando a noção que ele conta ser necessário para saber sambar. Só depois que o iniciante domina o seu corpo motoramente ele é instruído a sambar estilos menos complexos. Os três estilos graduais passados pelos entrevistados foi: O samba miudinho, normalmente praticado no samba recreativo. Os pés se movem pouco em relação ao corpo; O samba marcado, usado como modo intermediário de aprendizado, os pés se movem para frente e para trás no ritmo da música; O samba rasgado- Samba usado para competição, os pés se movem com mais complexidade indo para frente e sendo virado para os lados.

O samba rasgado constitui o básico do passista, que é reproduzido na maior parte da performance. Adicionalmente, eles aprendem uma série de “floreios”, movimentos especiais que exploram o corpo na sua totalidade com o objetivo de enriquecer a dança visualmente. Nas figuras 11 e 12, Jairo apresenta alguns exemplos de floreios. Na esquerda executa um salto enquanto na esquerda completa um giro. Podemos ver o cuidado que ele possui não apenas com os pés, mas com sua postura em geral e suas mãos. Cada detalhe foi aprendido através das inúmeras aulas e ensaios durante sua formação.

Figura 11 e 12 – Jairo apresentando floreios do passista



Fonte: Fotos da autora

Após aprender a dirigir seu corpo ao som do samba e acumular um repertório de floreios, de acordo com o nível técnico esperado pelo diretor, o aspirante a passista pode receber o convite para participar dos ensaios da Escola de Samba. Rennan reforça que essa primeira etapa não é fácil e que é necessária muita dedicação extra, e diferente dos ritmistas, não há outro caminho que possa ser explorado caso a pessoa não seja bem-sucedida. Contudo, eles reforçam que, com a metodologia de ensino gradual do diretor, é possível aprender a prática do samba de competição sem nenhuma experiência prévia na função.

Uma vez comparecendo aos ensaios oficiais e tendo domínio sobre seus movimentos no samba de competição, são incluídos novos elementos para serem incorporados pelo praticante.

Enquanto um ritmista performa dentro de um segmento composto por mais de duzentas pessoas, o passista desfila ao lado de poucas dezenas de colegas, e o mais importante é que eles fazem parte de uma ala que não é coreografada. Em outras palavras, os passistas não gravam uma sequência de passos para executar do início ao fim do desfile, eles precisam mostrar suas habilidades no sambar individualmente para o público presente combinando rasgados e floreios, com exceção de algumas inserções de pequenas sequências de movimentos em partes especiais da música. Desta forma, ele precisa se desenvolver como um corpo público, que performa para os olhos da plateia. Rennan conta que teve que superar a vergonha quando começou a sambar publicamente nos palcos da Portela, antes mesmo de chegar na avenida:

“Ah, com o público sim. Eu aprendi, na verdade a trabalhar essa parte do público, dançar para o público, não é muito fácil não. Uma coisa é você dançar, brincar, tipo em casa, em uma festinha, família. [...], mas depois que eu entrei para ala, se apresentar para o público ou subir no palco, o bicho pega. A gente aprende lá né.”

A fala de Jairo relata a mesma dificuldade inicial, mesmo quando ele já dominava o samba no pé e os paços adicionais ele não conseguia performar para o público da mesma forma. Para suprir isso ele lança mão de uma estratégia comum aos novos passistas:

“Eu aprendi rápido, mas a dificuldade que eu tive foi quando eu virei passista e tive que lidar com o ensaio na quadra. Porque uma coisa é eu aprender a sambar e sambar na aula, sambar no pagode, tipo um pagode toca samba mesmo. Mas outra coisa é chegar na quadra, com todo mundo te olhando e ter que sambar na quadra. É complicado para quem nunca passou por isso. Eu travei várias vezes.

E - Como que é quando você trava?

Vejo o cara que está na frente e tento copiar o que ele está fazendo. Eu sabia fazer várias coisas, mas eu não fazia nada do que eu sabia, eu preferia copiar o cara da frente por que não vinha nada na cabeça para fazer o movimento tal.”

Para minimizar o choque com a plateia, o diretor propõe marcações no palco para dar mais destaque para quem já desenvolveu o entrosamento necessário. Durante o desfile, as posições mais próximas das arquibancadas são destinadas a aqueles que se envolvem mais com o público, que tem mais “vivacidade nos pés”, nas palavras de Jairo. Os passistas considerados muito bons são os que transmitem emoção ao espectador quando sambam, aquele que possui a técnica aprendida durante os ensaios e a naturalidade ao lidar com a performance pública. Diferente dos ritmistas, o passista precisa ser autêntico em relação aos seus colegas.

5.2.3 Consumo

O principal instrumento dos passistas é o seu corpo, então não é necessário nenhum investimento específico para começar a aprender o samba de competição nos primeiros passos. Todavia, o panorama muda quando ele se torna componente de uma Escola de Samba, isso por que existe um consumo necessário para sustentar a prática. Quando se trata do dia da competição, tanto o ritmista quanto o passista usam uma fantasia inédita emprestada pela agremiação. Em todos os outros momentos de apresentações, enquanto a bateria ganha uma camisa de uniforme, muito mais é exigido do passista. Existe todo um conceito de indumentária por detrás da função, que irá variar de complexidade de acordo com o tipo de apresentação. Essas peças de vestuário são propriedade deles, e o próprio praticante que arca com pelo menos uma parte dos custos.

Na Portela, os passistas possuem um regime de gosto que segue a ideia de indumentária básica que é a do malandro carioca¹³. O conceito inclui uma série de objetos, cuja composição pode variar em detalhes de confecção para confecção.

Figura 13 – Jairo veste duas versões da indumentária do passista da Portela



¹³ Malã
conjunto de ima

inclui um

Fonte: Fotos da autora

Seguindo a numeração da figura 13, temos primeiro o chapéu modelo panamá, objeto mais característico do conceito do malandro e muito usado no universo do samba. O número 2 refere-se ao blazer. No 3 temos a camisa, item que varia em modelo, cor e material com bastante frequência. Na foto da esquerda, Jairo usa uma camisa de tricô confeccionada a mão, enquanto na foto da direita usa uma camisa social preta simples com uma gravata na cor principal da Escola. 4 é o cinto, mesmo quando não há o blazer ele é exigido para passar formalidade. No 5 há outra peça indispensável, a calça social. Por último, algo tão importante quanto o primeiro item, o sapato de bico. Como os pés representam a parte do corpo de maior destaque de um passista, seja feminino ou masculino, o sapato é fundamental para a prática, e atende exigências específicas dos praticantes.

Figura 15 – Exemplo de sapato de passistas femininas



Figura 16 – Exemplo de sapato de passistas masculinos



Fonte: Fotos da autora

No trabalho de campo, visitamos a feira de negócios do carnaval, onde foram expostas empresas especializadas que trabalhavam fornecendo sapatos para ambos os gêneros de passistas. É possível perceber um modelo básico de forma que é seguido, no caso do salto

encontramos sempre mais de uma tira para dar sustentação aos pés e tornozelos. Para os homens, o formato alongado valoriza o movimento do samba de avenida, no qual a ponta dos pés é mexida incansavelmente para fazer o que é chamado de “riscar” o chão. De acordo com os entrevistados, são poucos os fornecedores que exploram esse nicho. Normalmente pequenos produtores que vivem em torno do samba e trabalham com várias escolas são os principais responsáveis por atender a essa demanda. Jairo conta que os sapatos que comprou variaram entre 90 e 220 reais, e que atualmente ele deve ter em torno de 12 pares em casa. Para aumentar a durabilidade e segurança do produto, eles colocam no modelo novo uma borracha antiderrapante na sola e, ao longo da vida útil do sapato, contratam serviços de reparos como costuras e tinturas. Jairo inclusive guarda seu primeiro sapato como recordação do momento em que “virou passista”.

Anualmente são confeccionados cerca de dois novos conjuntos completos, que busca inovar na cor e nos pequenos detalhes. Pelo fato da Portela ser uma Escola tradicional do Rio de Janeiro com recursos financeiros, ela promove uma ajuda financeira de metade do valor de cada roupa. Para agremiações menores o passista deve arcar com todos os seus custos. Tirando o custo do sapato, o terno das fotos custou cerca de 400 reais com todos os itens incluídos, ou seja, Rennan e Jairo investiram cerca de 200 reais em cada um.

Diferente dos ritmistas, no entanto, os passistas possuem a vantagem de possuir os objetos necessários para prática do samba de competição, o que pode ser usado quando se apresentam em shows particulares.

5.2.4 Um samba para cada momento

Enquanto os ritmistas possuem mais linearidade em suas apresentações, buscando sempre o máximo de eficiência e unidade com a bateria, os passistas relataram perceber uma interdependência entre a sua prática e o momento que ela acontece. Combinações dos elementos citados anteriormente: indumentária, presença do público e técnicas corporais geram diferentes significados. O fato de estarem usando uma roupa como a representada na figura 13, por exemplo, já faz Jairo perceber sua atuação de uma outra forma:

“Eu adoro dançar de terno, eu não acho calor não, eu acho fica muito mais bonito. Óbvio que tem que usar com uma camisa branca, uma gravata bonita que fica muito mais bonita, até o movimento da dança [...]. Fica maravilhoso, todo mundo lá adora usar terno e quando é o dia fica todo mundo animado, não ninguém quer faltar, todo mundo comparece.” (Jairo, passista, 25 anos)

Baseado na experiência de Jairo e Rennan na Portela, existem cinco diferentes tipos de momentos vivenciados no decorrer do calendário dessa Escola de Samba. São eles:

- a) Ensaios comuns: Ocorrem semanalmente no projeto ou na quadra sem a presença do público. Os passistas usam suas roupas normais, e não se preocupam com a aparência. O objetivo é focar apenas na execução técnica dos movimentos.
- b) Ensaios de rua: Usa-se uma versão básica da indumentária, calça social, cinto, sapato, meia e chapéu. No lugar do blazer e da camisa social, apenas uma camisa nas cores da Escola. Jairo conta que usa os itens mais baratos, como o chapéu de 7 reais que comprou no camelô e o sapato mais antigo que está gasto. Por ser um ensaio gratuito e na rua, a audiência é muito maior do que ensaios dentro da quadra, o que ele afirma ser um dos mais emocionantes.
- c) Ensaio show, feijoada ou apresentações em outras escolas: Existe uma preocupação maior tanto com a roupa quanto com a aparência. Por serem os representantes da escola, o diretor exige um nível mínimo de cuidado. Cabelo cortado, barba feita, roupa bem cuidada. Alguns itens mais especiais são usados, como o chapéu com o nome da escola bordado, blazer e outros acessórios. Como esses lugares são frequentados normalmente pela comunidade do samba, Rennan conta que percebe do público um olhar mais crítico. São pessoas que estão acostumadas com aquele ambiente e vão apontar defeitos caso um passista não esteja dançando com qualidade. Para o entrevistado, a proximidade com o público exigente é capaz de intimidar mais do que um show em um palco.
- d) Apresentações externas comerciais: Neste caso, as exigências dependem diretamente do contratante, mas geralmente possuem um rigor muito mais alto da aparência do que nas apresentações dentro da escola. O samba no pé, em alguns momentos, fica até em segundo plano em relação à aparência do passista. A roupa fica por conta do passista, que aproveita as peças que tem no seu armário. O contato com o público toma também uma nova característica, a técnica é substituída pela empolgação. A interação direta é esperada, como convidar alguém para dançar, propor um trezinho, como relata Rennan. Ele afirma que se vê mais como um animador de festa nesses espaços.
- e) Avenida: Como dito anteriormente, a fantasia do desfile na avenida é única e cedida pela escola. São incluídos itens como esplendores, adornos de cabeça, dentre outras peças menos confortáveis. O contato com o público é um fator chave que motiva os entrevistados. Jairo conta que quando é posicionado nos cantos das alas fica mais próximo das arquibancadas, mudando completamente sua experiência. Ser visto e interagir com a audiência os estimula a performar melhor.

Em resumo, a vivência do sambar pode ganhar complexidade na medida em que o passista lida com as diversas combinações de materialidades, espaços e interações. Performar no chão da quadra, no palco, na avenida ou na rua. Dançar com a indumentária ou sem. Ter contato com o público ou não. São todas variáveis que permitem experimentações e experiências do sambar diferentes.

5.2.5 A prática do passista: a metáfora do corpo do artista

Analisando a realidade do passista de samba de competição, similarmente com o que foi conduzido com o ritmista, encontramos uma prática distinta em operação. Os objetos são usados para compor a indumentária, valorizando o movimento do corpo e destacando os pés. Embora todos na ala de passistas vistam a mesma roupa, elas foram confeccionadas para cada um deles, podendo ser usadas em outras situações de apresentação. As técnicas corporais (ações) são ensinadas da mesma maneira, mas é esperada uma performance individual na hora de se apresentar. Tão importante quanto o “samba no pé”, a interação com o público vai diferenciar o passista iniciante do passista apto ao samba de competição. Os significados encontrados nessa dinâmica são bem diferentes dos ritmistas: fala-se de emoção, vivacidade, autenticidade. A prática do passista remete a de um artista, aquele que parte para uma jornada de aprendizado voltada para diferenciação e prepara um corpo para ser visto.

Enquanto o soldado performa diluído em seu batalhão, o artista performa individualmente para o seu público, buscando destacar-se. Essas características resultam em um corpo que se preocupa com a sua individualidade. Ainda que ele performe ao lado dos seus colegas, não precisa deles para se apresentar. As características das apresentações, isto é, o local, público e suas expectativas influenciam muito mais sua prática do que a do soldado, pois suas falhas ou acertos ficam em evidência, enquanto o outro é de certa forma protegido e encoberto pelo todo. A aparência física também toma importante destaque, o que faz o artista aderir aos padrões de beleza vigentes.

6 DISCUSSÃO

A fim de discutir as particularidades do processo de transformação de gosto no contexto pesquisado, optamos por adotar o modelo de Maciel e Wallendorf (2017) como ponto de partida e referência. O modelo estendido de constituição de competência cultural do consumidor oferece uma abordagem sobre o processo de transformação de gosto que integra a visão da teoria da prática e a perspectiva de Pierre Bourdieu, oferecendo um avanço no delineamento do papel do corpo neste processo ao discutir a articulação entre discursos, aparato sensorial e motor. Então buscamos aplicar sistematicamente este modelo aos dados coletados a fim de identificar potenciais espaços de contribuição ou complementação ao modelo oriundos deste projeto de pesquisa, explorando o papel do corpo, de sua composição e motricidade no consumo (Figura 16).

Os resultados apresentados anteriormente serão retomados de forma articulada ao modelo, adotando os conceitos propostos pelos autores como chave de leitura para o contexto de samba de competição, mas também dando visibilidade aos espaços de contribuição que a pesquisa nesse contexto particular pode aportar. Apresentaremos o processo de transformação de gosto de ritmistas e passistas de forma agregada pois observamos, empiricamente, mais convergência que dissonância no processo de aprendizado e adequação a regimes de gosto do carnaval de competição.

6.1 A RESSONÂNCIA ENTRE O *HABITUS* E O REGIME DE GOSTO

A primeira parte do modelo diz respeito ao encontro entre o consumidor e a competência almejada. Sua bagagem pessoal é explorada através do conceito de *habitus* de Bourdieu (apud MACIEL e WALLENDORF, 2017), enquanto a competência se encontra inserida em um regime de gosto como foi cunhado por Arsel e Bean (2013). Explorar a articulação entre esses

elementos nos ajuda a explicar o que leva um consumidor a formular o objetivo de se inserir em dado contexto e como suas experiências o ajudam nessa trajetória. Aplicados ao contexto do samba de competição, vemos em um lado o regime de gosto das Escolas de Samba e no outro o *habitus* do carioca suburbano.

O *habitus* contempla a maneira através da qual a sociedade é incorporada nos indivíduos como um “sistema de disposições duráveis”, atuando como um eixo que norteia percepções, apreciações e ações (BOURDIEU, 2002 apud WACQUANT, 2007). Ele pode facilitar o acesso à uma cultura pela familiaridade e sensibilidade adquiridas por aqueles que possuam certo conjunto de capitais, e, por outro lado, dificultar para os que estão socialmente distanciados e despreparados internamente pela ausência dele (SILVA, 1995). Trata-se de uma competência prática, obtida através da ação e para a ação, mas é uma aptidão social e não natural (WACQUANT, 2007).

Como o recorte social desta pesquisa recai sobre a cidade do Rio de Janeiro, torna-se condizente analisar o *habitus* regional dos entrevistados, que diz respeito à localidade na qual nasceram e foram criados e como isso irá futuramente se articular com o regime do samba. Contudo, formular o que seria um *habitus* do carioca sem maiores distinções de classe seria insuficiente, visto que o samba é originário das camadas populares. Para isso, é importante analisar o *habitus* do carioca adicionando mais uma distinção: morador do subúrbio da cidade. Embora o termo subúrbio em sua essência designe uma área cuja infraestrutura esteja entre o urbano e o rural (sub-urbano), no Rio de Janeiro o termo foi ressignificado através dos anos para retratar bairros habitados pelas classes populares, transcendendo uma questão geográfica para contemplar uma divisão social, econômica e cultural (MAIA e CHAO, 2016). A partir dessa visão, encontramos um ponto que conecta o início da trajetória dos entrevistados, pois mesmo não apresentando perfis idênticos nos quesitos gênero e bairro de origem, todos vivem em regiões consideradas pertencentes ao subúrbio carioca.

O *habitus* do carioca suburbano encontra ressonância com o regime de gosto da Escola de Samba e ajuda a compreender os pontos propostos no modelo estendido de constituição de competência cultural do consumidor, pois ele irá basear as experiências culturais que incluem esporte, lazer e claro, samba.

Em relação à formulação do objetivo, a acessibilidade à prática do samba tanto na dimensão financeira quanto na geográfica ajuda a elucidar o motivo que leva esses jovens a optarem ingressar em uma Escola de Samba e não na Orquestra Sinfônica Brasileira, por exemplo. O samba é algo extremamente familiar ao carioca suburbano por ter se desenvolvido nessas localidades. Os sambistas entrevistados citaram pelo menos uma Escola que ficasse

próxima de suas casas, mas isso não é incomum, afinal a maior parte das agremiações se situam nas zonas norte e oeste do Rio de Janeiro. Das 13 Escolas do grupo especial, 10 são localizadas no subúrbio¹⁴. E se o *habitus* primário, formado durante a infância, tem influência durante toda a vida de uma pessoa (PETERS, 2009), foi desde esse período que eles afirmam se interessar pelas Escolas de Samba, principalmente no seio familiar.

A familiaridade com a prática do samba soma-se à acessibilidade financeira para encontrar ressonância com o *habitus* dos entrevistados. Desde suas origens, as Escolas de Samba são compostas em sua maioria por pessoas de classes financeiras menos favorecidas economicamente. Por esse motivo, o regime apresenta características que contemplam aqueles que não possuem recursos financeiros expressivos. Na bateria, a maior parte dos instrumentos são cedidos pela Escola no ato do uso. Com isso, fica a critério do aspirante optar por fazer um investimento inicial na compra do material. Para os passistas, a variação dos objetos usados é bem maior, visto que as vestimentas são trocadas periodicamente. Mesmo assim, os passistas entrevistados afirmam que existem estratégias para mitigar os custos. A Escola financia parte da roupa quando possível, e eles se organizam para arcar com o restante.

Referente aos passistas, há ainda um ponto extra que diz respeito à imagem de masculinidade atrelada à dança que se situa no *habitus* de homem heterossexual dos entrevistados. Em geral, na cultura ocidental, a dança performática é percebida como expressão corporal feminina (SANTOS, 2009). O samba de competição se difere do senso comum ao se inspirar na imagem da figura masculina do malandro carioca, galanteador, do homem que se movimenta “exaltando a mulher, dançando junto com a mulher” (Rennan passista, 28 anos).

Partindo para o regime de gosto, encontramos nas Escolas de Samba a figura institucional que irá orquestrar a prática e estabelecer a relação entre objetos, ações e significados. A partir da integração de três práticas dispersas: problematização, ritualização e instrumentalização, o regime de gosto irá modelar a performance do praticante, assim como sua preferência por certos objetos e o entendimento dos significados a eles atrelados (ARSEL e BEAN, 2013).

Além disso, dentro do regime de gosto do samba de competição, pudemos perceber que cada Escola de Samba opera dentro de um regime de gosto próprio, que confere identidade à agremiação, e é incorporado e transmitido pelos seus integrantes. A principal via de transmissão do regime para novos adeptos são os mestres e diretores responsáveis pelas oficinas de iniciação e pelo desempenho técnico de componentes oficiais.

¹⁴ Ver o apêndice B – Geografia do samba

A figura experiente do mestre ou diretor, existentes tanto na ala de passistas como de ritmistas, será responsável por liderar a reprodução dos três elementos do regime de gosto. A problematização age delimitando o que é apropriado ou não, em termos de objetos e comportamentos, dentro de determinada Escola. Para os ritmistas, uma importante questão problematizada envolve os instrumentos e a forma como são usados. A distinção sonora que cada bateria é capaz de produzir, mesclando o aparato material e as técnicas usadas, são pivôs na criação de identidade para a escola, conferindo-lhe valor e autenticidade no desfile. Tratam, por exemplo, de como o instrumento deve ser posicionado no corpo, afinação, quantidade de notas usadas, número de músicos em cada categoria de instrumento, sequências especiais, ou seja, uma série de variáveis que são potenciais objetos de problematização para marcar as fronteiras do regime de gosto em que opera cada escola.

No caso dos passistas, a problematização entrelaça a função com questões de gênero, estabelecendo uma divisão clara entre a técnica de sambar e a indumentária masculina e feminina. Como apontado por Thompson e Üstuner (2015), esses discursos inscrevem corpos em uma rede de normas de gênero, classificações sociais, expectativas sociais e tabus.

Sequenciando com a segunda prática que configura o regime de gosto, a ritualização se constitui na prescrição de um conjunto de ações em objetos e fornecendo scripts que guiam como os indivíduos usam a materialidade (ARSEL e BEAN, 2013). As oficinas ou escolinhas agem estritamente conduzindo o aprendiz através das aulas, formas de rituais que repete ao longo do tempo uma sequência de comportamentos. Inicialmente os aprendizes são instruídos em relação aos objetos e seu próprio corpo, como a postura esperada e o domínio dos materiais, sejam os instrumentos para ritmistas ou o sapato e a roupa para os passistas. Em conjunto com o movimento do corpo trata-se a música, sonoridade que irá dialogar com a prática. Posteriormente são cobertos elementos mais amplos da competência como a performance em grupo e as apresentações públicas.

Por fim, a instrumentalização conecta objetos com ações para realização de significados (ARSEL e BEAN 2013). O regime de gosto sugere nessa etapa recursos e maneiras pelas quais o indivíduo possa criar a ponte entre essas três dimensões. Em se tratando do samba, tornar-se componente oficial é a maneira que torna possível ser, de fato, um dos agentes desse regime. O componente irá reproduzir o regime constantemente nas atividades propostas pela Escola de Samba, seja em ensaios ou no desfile de competição propriamente dito. Resgatando os significados apresentados na seção de resultados, um passista sambando com o seu sapato encontra a “vivacidade nos pés” que aprendeu com o seu diretor. O ritmista se torna um

componente eficiente e preciso quando é capaz de executar a sequência ensaiada no seu instrumento.

6.2 ENGENHARIA DE GOSTO

Após a ressonância entre o *habitus* e um regime de gosto, o consumidor se engaja para desenvolver competências culturais que são padronizadas institucionalmente. A engenharia de gosto consiste na estratégia de ação para cumprir essa trajetória de aprendizado em um domínio de consumo, e é dividida em três práticas dispersas: *Benchmarking institucional*, *Auto didática* e *Scaffolding Cooperativo* (MACIEL e WALLENDORF, 2017).

O *Benchmarking institucional* foi desenvolvido originalmente para denominar como o consumidor compara as suas percepções do objeto consumido com as descrições promovidas por instituições. Diferentemente do contexto do samba, o aficionado em cerveja não passa por uma escolinha de formação, o que explica a necessidade de praticar sozinho pautado por materiais institucionais como revistas e sites. No caso das Escolas de Samba, a tutela próxima do mestre ou diretor estabelece passos bem definidos, como as rotinas de ensaios periódicos citados anteriormente. Pautado nessas diferenças, entenderemos a categoria benchmarking institucional como práticas mediadas institucionalmente, realizadas pelas Escolas de Samba tendo em vista o aprendizado da competência cultural. A ideia principal é mantida, no que diz respeito ao aprendizado que acontece através da comparação entre a prática individual e o que é fornecido institucionalmente, alterando o local e aproximando a figura de quem transfere esse conhecimento.

As oficinas são responsáveis por oferecer os recursos para o aprendizado. Como a preocupação com a facilitação de novos entrantes no regime é institucionalizada, encontramos uma didática criada para guiar os primeiros passos na formulação da competência. Métodos como a partitura popular do ritmista e exercícios iniciais do passista conectam a dimensão discursiva, sensorial e a motora pela primeira vez para o indivíduo dentro daquela prática. Ao invés de tentar alcançar a versão final da competência, o aspirante percorre um caminho gradual.

Embora essa etapa seja fundamental, sozinha não é suficiente para atingir o estágio idealizado pelas Escolas de Samba. Isso acontece principalmente porque o tempo de treinamento, dentro da instituição, é curto. Frequentar oficinas uma vez na semana é pouco, tanto na palavra dos instrutores quanto dos iniciantes. Adicionalmente, não há um período de formação pré-estabelecido, ou seja, um ritmista ou um passista não adquire a competência após

um número exato de meses na oficina, ele depende exclusivamente da sua capacidade e dedicação pessoal de se adequar ao regime.

Para completar o trabalho anterior, praticantes do samba procuram maneiras de expandir a competência sozinhos, fora do espaço da oficina. Na engenharia de gosto, uma estratégia que compensa os encontros escassos é a *auto didática*. Nela os aspirantes treinam sem seguir materiais institucionais, criando métodos próprios. No contexto do carnaval, no entanto, a tutela dos instrutores se faz presente mesmo nesses momentos, através recomendações e exercícios guiados, que os aprendizes devem reproduzir privadamente. O que permanece similar é a existência do treinamento solitário, no qual o praticante precisa desenvolver a noção de avaliar se o que ele está performando está de acordo ou não com o esperado, substituindo o olhar experiente do seu instrutor. Tocar samba no braço do sofá e dançar na frente do espelho foram citados como recorrentes trabalhos feitos em casa para complementar as aulas da oficina. É uma forma de dever de casa. Embora o exercício tenha sido passado por um instrutor, o praticante precisava se orientar sozinho, aprendendo a avaliar sua prática e prescrevendo o quanto mais seria necessário para alcançar a competência desejada.

A terceira e última estratégia da engenharia de gosto é o *Scaffolding cooperativo*. O termo *Scaffolding* se refere à gradual expansão da competência que ocorre na medida em que aprendizes interagem com interlocutores qualificados (LIGHTBOWN e SPADA 2006; VYGOTSKY 1978 apud MACIEL e WALLENDORF, 2017). O *Scaffolding cooperativo*, portanto, diz respeito às práticas dispersas que envolvem o contato com outros praticantes habilidosos, contribuindo para o aprendizado do samba.

Na Escola de Samba, o contato com outros praticantes mais habilidosos acontece primeiramente dentro da própria quadra, visto que a ala é formada por um número grande e heterogêneo de componentes. Para além das figuras de mestre e diretor, os iniciantes interagem com seus colegas de ensaio, recebendo auxílios em diversos momentos. A interação pode ser direta, através de trocas de dicas, ou indireta, como é o caso quando o praticante copia alguém mais experiente para suprir suas inseguranças e dúvidas. O senso de coletividade gerado pelo pertencimento a uma Escola de Samba parece fomentar o auxílio mútuo entre seus integrantes, visto que todos almejam ter o melhor desempenho em conjunto nos desfiles. Os próprios entrevistados contam momentos que foram ajudados e que ajudaram iniciantes mais novos que eles. Saindo das dependências da Escola, os sambistas circulam por outras agremiações e eventos de samba, e com essa prática eles são expostos a novos praticantes que servem como inspiração.

6.3 CONTRIBUIÇÕES PARA O MODELO DE MACIEL E WALLENDORF (2017)

A análise do processo de transformação de gosto no contexto do samba de competição permitiu identificar oportunidades de contribuição ao modelo estendido do consumidor de constituição de competência cultural (MACIEL e WALLENDORF, 2017). O fato da prática estudada ser essencialmente baseada na competição, como objetivo final, e no uso do corpo permitiu identificarmos pontos de reflexão a acrescentar. Apresentaremos a seguir as contribuições ao modelo de Maciel e Wallendorf (2017) e por fim a representação do modelo com as adaptações.

O primeiro ponto acrescenta uma camada de análise ao *habitus* do consumidor. Inicialmente, a bagagem cultural dos indivíduos ajuda a explicar como ele formula o objetivo de desenvolver a competência. Todavia, trazendo contribuições de outras áreas, podemos nos debruçar sobre as vivências corporais anteriores para compreender como elas formam um corpo habilidoso que encontra ressonância com o regime de gosto almejado.

Tratando-se de uma prática que se baseia no uso ativo do corpo, podemos buscar em experiências prévias o desenvolvimento de habilidades motoras que são de certa forma similares com as contidas na competência desejada. As habilidades motoras são tarefas ou ações de movimento voluntárias, aprendidas e orientadas para um objetivo, que usam uma ou mais partes do corpo (GALLAHUE, et al 2013). Dominamos uma série de habilidade motoras ao longo da vida, algumas que são usadas diariamente como caminhar e outras mais específicas como dirigir ou tocar piano. Dentro dessas habilidades performamos uma série de movimentos, determinada como “característica do comportamento de um membro específico ou combinação de membros” (MAGILL, 2000, p. 7).

As habilidades motoras são segmentadas de diferentes formas na literatura, mas para fins de ilustração explicaremos um tipo de classificação, a que recai sobre o grupo muscular utilizado. Algumas habilidades motoras recrutam grandes musculaturas, como é o caso das pernas em uma corrida, enquanto outras se utilizam de músculos menores, como o controle dos dedos no tocar piano. O primeiro grupo é denominado habilidade motora grossa, enquanto o segundo, habilidade motora fina (MAGILL, 2000). Se um indivíduo domina uma habilidade dessa segunda ordem, como por exemplo desenhar, ele terá maior controle da sua musculatura fina do que um outro indivíduo que não tenha aprendido nada semelhante. A nível intelectual isso se torna mais claro. Se dois alunos exemplares do ensino médio, um que apresenta suas melhores notas em ciências exatas e outro com melhor desempenho em ciências humanas, ingressarem em uma faculdade de engenharia mecânica, provavelmente o primeiro terá mais

facilidade na graduação que o segundo. Como resultado entendemos que, por mais que o indivíduo não domine as técnicas da prática que almeja, ele pode dominar um repertório de habilidades corporais prévias, inscritas em seu *habitus*, que irão auxiliar nesse novo aprendizado.

Unindo a noção de habilidades motoras com o conceito de *habitus*, e como consequência partindo de uma perspectiva social, podemos observar vivências comuns aos cariocas suburbanos que propiciam uma experimentação motora que encontrará paridade com a prática do samba. Algumas são bem próximas, como brincar o carnaval de rua, escutar outros subgêneros do samba e experimentar dançar e tocar sem exigências técnicas. Enquanto um carioca suburbano batuca na mesa ao som de um samba com a sua família, ele pode não estar tendo contato com o instrumento do samba de competição, mas se familiariza sensorialmente escutando as músicas e motoramente desenvolvendo uma habilidade motora fina, usando as mãos e os pulsos para extrair som.

Em outros casos, a prática não precisa ser intimamente ligada ao samba para contar como vivência, gêneros musicais populares no Rio de Janeiro cumprem essa função ao estimular a formação de um repertório motor atrelado a dança. O funk, o hip hop e o forró são exemplos que envolvem ritmo e possibilitam ações que mobilizam o corpo em geral, desenvolvendo a coordenação motora grossa. O esporte também promove uma ampla vivência corporal que auxilia no desenvolvimento do repertório de habilidades motoras. O futebol, praticado em larga escala em solo brasileiro, recruta grandes musculaturas corporais e confere aos pés o mesmo protagonismo do samba.

Um indivíduo que tenha vivenciado essas experiências e tenha desenvolvido habilidades motoras diversas pode ser considerado de certa forma um corpo habilidoso, o que resulta em um encontro facilitado com o regime da Escola de Samba. Mesmo em domínios de consumo que a coordenação de movimentos corporais não seja o principal, a ideia central nesse ponto é buscar experiências que contribuam para a formação de habilidades gerais de um indivíduo. É uma bagagem originada através da prática que soma todas as vivências anteriores.

O segundo ponto de contribuição diz respeito às estratégias da engenharia de gosto. As três práticas propostas - *Benchmarking institucional*, *Auto didática* e *Scaffolding Cooperativo* - são respaldadas visualmente por uma série de tijolos, representando a ideia de que empregadas juntas constroem a competência cultural. Contudo, vimos que o contexto de competição exige inúmeros ensaios e apresentações, que entendemos poder ser a quarta prática, agindo como o cimento desta construção. Ensaiar ou se apresentar é simular a integração das três estratégias e realizar a conexão entre os objetos, ações e significados. Nas três primeiras práticas, o aprendiz

sempre se posiciona no lugar daquele a quem falta competência e expertise. Ele olha para instâncias institucionais e consumidores habilidosos como pontos de chegada ideias, que deve dedicar-se a atingir. A partir do ensaio, o consumidor assume pela primeira vez o lugar de expert ou de consumidor habilidoso, olhando a distância o aprendiz. Nesse momento, ele percebe com mais clareza as lacunas no estado atual de sua competência e projeta planos para melhorar. Por essa razão, essa prática fecha o ciclo e acimenta as demais, colocando o consumidor no ponto de chegada do processo de aprendizado. Propomos chamar essa prática de simulação da expertise.

A terceira contribuição se refere à função de *gatekeepers* que normatizam, conduzem e controlam o processo de aprendizado. No caso do carnaval, os mestres e diretores são agentes transmissores e reguladores do que deve ser performado, de quem se adequa ou não, que instrumento ou passo deve ser escolhido; separando, muitas vezes, quem ainda está na fase de aprendiz daqueles que já alcançaram o domínio. Ao identificar a função do gatekeeper, percebemos que o processo do samba de competição sofre uma condução institucional mais coercitiva que o contexto da cerveja artesanal, onde os agentes têm mais protagonismo em seu processo de aprendizado. Espaços recreativos do samba serão mais pautados pelos indivíduos, que consultam instâncias institucionais, mas conduzem o próprio aprendizado. Possivelmente, pesquisar contextos competitivos em cerveja revelariam essa função, que conduz os componentes da prática para o que a competição demanda.

Após cruzar a fronteira da aquisição da competência, o consumidor atinge o objetivo final, encerrando sua trajetória de transformação de gosto. O último ponto de contribuição reflete sobre o estado final desse indivíduo, e quais são as implicações dessa transformação. Retomando o conceito de *héxis* (PETERS, 2009) e do aprendizado com o corpo, ingressar em um regime de gosto resulta em uma incorporação e não simplesmente uma aquisição. O sambista é mais do que um corpo que pratica o samba, ele é a manifestação das técnicas do samba com o uso de determinados objetos que estão inseridos em uma rede de significados. Ele é um corpo que sensorialmente englobou a materialidade usada (WARNIER, 2001) e que anatomicamente gerou adaptações para aquela prática (CUNHA, 2016).

Warnier (2001) nos ajuda a explicar como o indivíduo engloba a materialidade em sua motricidade unindo conceitos de autores diversos que se debruçaram sobre temáticas correlatas. Ele afirma que há uma “síntese dinâmica da motricidade sensorial em uma determinada materialidade” (p.7). Com isso as fronteiras do corpo se tornam flexíveis e podem ser “estendidas para incluir uma série de objetos, cuja dinâmica é sucessivamente incorporada na síntese” (p.7). Inserindo em nosso contexto, entendemos que o sapato do passista, por exemplo,

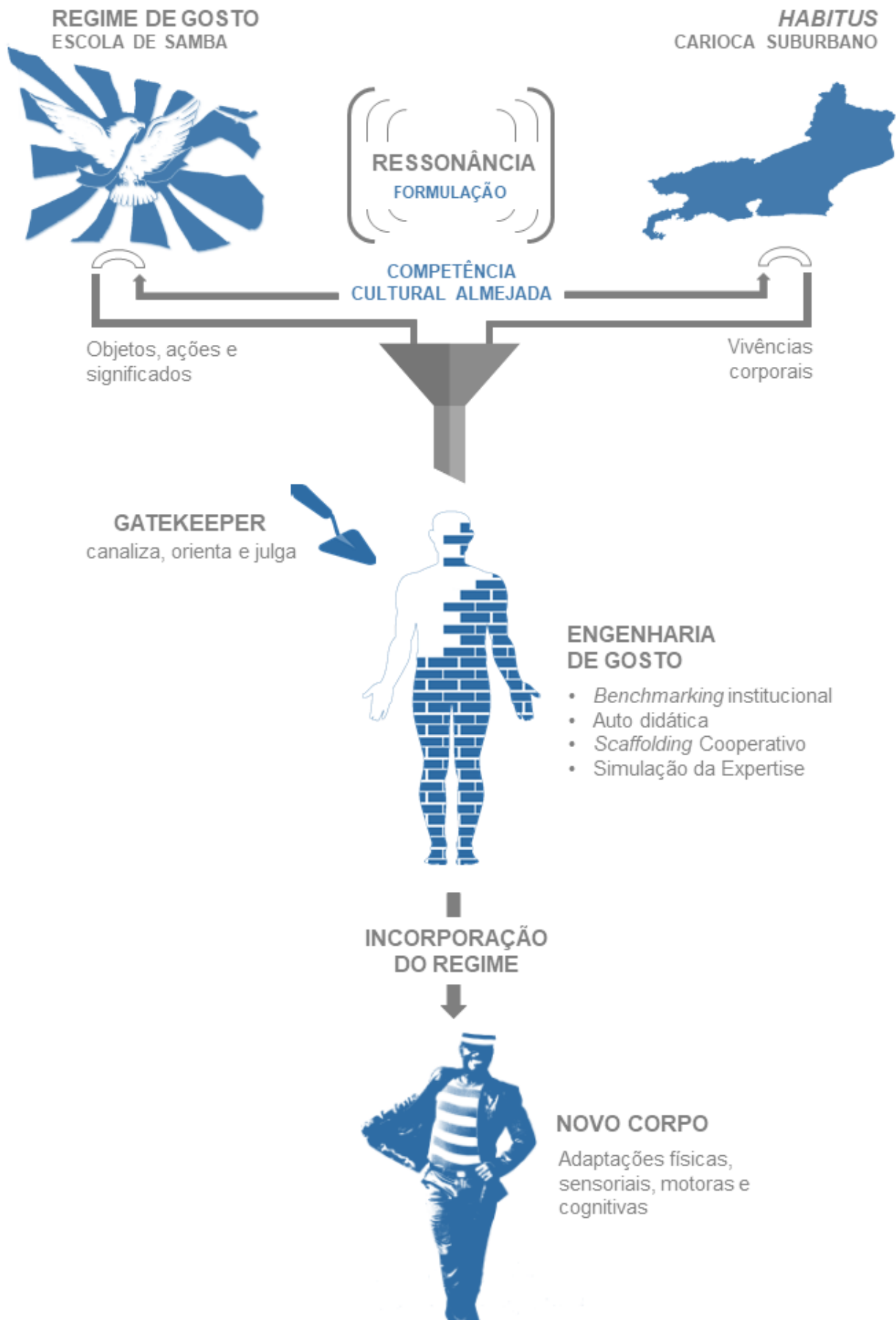
é mais do que um adereço, ele passa a ser a extensão do próprio pé. Seus órgãos sensoriais aprendem a agir sobre o solado e o formato do sapato para enviar as respostas motoras adequadas. Da mesma forma que um tenista alcança a bola porque o seu cérebro entende que o limite da sua envergadura é a raquete e não a sua mão. Se alterarmos as dimensões da raquete drasticamente ou mudarmos o sapato do passista para um sapato alto, por exemplo, a ação não será a mesma.

O corpo do sambista então inclui a materialidade com a qual trabalha. No caso dos passistas a indumentária e dos ritmistas os instrumentos, mas existe outra mudança que ocorre através do aprendizado que se mantém mesmo quando o indivíduo não está junto dos seus objetos. A capacidade do organismo de se adaptar aos estímulos externos e internos é apontada na área esportiva como um importante princípio da fisiologia humana. Assim, através de uma ação prolongada de estímulos sobre o organismo, o mesmo cria uma adaptação crônica, que pode resultar em transformações estruturais e funcionais (CUNHA, 2016). Isso é visível quando nos empenhamos em fazer uma tarefa com a qual não estamos familiarizados. Se uma pessoa sedentária se propõe a correr, sentirá, por exemplo, um cansaço extenuante e dores musculares. Caso tome a decisão de treinar corrida periodicamente, seu corpo se adaptará a esses estímulos, reforçando articulações, músculos e outros órgãos.

O mesmo ocorre com o corpo dos sambistas, seja passista ou ritmista de qualquer naipe. Para o iniciante aprender a dominar um instrumento extraindo o som no momento rítmico correto não é uma tarefa tão trabalhosa, mas fazê-lo por 75 minutos, o tempo do desfile na Sapucaí, é preciso fazer com que seu corpo se adapte à repetição. O tornozelo do passista, o ombro do tocador de chocalho, os dedos do tocador de cavaquinho não são os mesmos de não praticantes. A prática faz um outro corpo, de soldado, de artista. O objetivo não é fazer uma análise fisiológica dos indivíduos, mas de propor esse princípio para aprofundar no campo de consumo as noções de que a incorporação acontece além da dimensão discursiva, gerando alterações no organismo dos praticantes.

Em resumo, a transformação de gosto através da incorporação de um novo regime transforma também o corpo do praticante e aporta novos esquemas ao seu *habitus*. Além de incrementar cognitivamente, essa trajetória de aprendizado permite outras formas de trabalhar o aparato sensório-motor, que podem ser aplicadas futuramente em domínios de consumo e regimes de gosto diferentes.

Figura 16 - aplicação do modelo de Maciel e Wallendorf (2017) no samba de competição



7 CONCLUSÃO

Este trabalho teve por objetivo aprofundar a discussão acerca da transformação do gosto investigando o papel do corpo, como matriz cognitivo-sensório-motora que atua sobre e sofre os efeitos do processo de aprendizado de um novo regime de gosto.

Através de pesquisa etnográfica, realizada durante o ano de 2018 na cidade do Rio de Janeiro, foi possível fazer uma imersão no universo das Escolas de Samba, e compreender como a prática do samba se estrutura em um regime de gosto padronizado institucionalmente, que chamamos de samba de competição. O regime de gosto, tal como definem Arsel e Bean (2013) normatiza a dinâmica entre ações, objetos e significados, produzindo corpos distintos de acordo com a função dentro da escola (dançar ou tocar samba).

Como contribuição, propomos uma ampliação do modelo estendido de aquisição de competência cultural do consumidor (MACIEL e WALLENDORF, 2017). Primeiramente, apontamos a necessidade de considerar o corpo dos consumidores antes e após o processo de transformação de gosto. No início do seu engajamento com o novo regime, o indivíduo se utiliza de esquemas inscritos em seu *habitus*, mas eles não incluem apenas disposições em um patamar cognitivo, e sim vivências corporais que resultaram no desenvolvimento de habilidades motoras, e que podem ser replicadas nessa nova prática almejada. Após atingir o domínio da competência, o consumidor incorpora o regime, passando a unir materialidade, ações e significados de tal maneira que gera adaptações no corpo fisiológico, sensorial e motor. Essa transformação aporta novos esquemas ao seu *habitus*, que por sua vez atuarão como uma matriz corporal de percepção para vivências futuras.

Assim, a entrada em certos regimes pode ser favorecida pela produção de um corpo, forjado por seu *habitus* para desenvolver competências motoras ou sensoriais específicas. O expert de cerveja artesanal pode usar suas habilidades de olfato e paladar refinados para ingressar com maior facilidade no ramo de cafés especiais. Da mesma maneira, uma mão com muita destreza reproduzirá com mais facilidade os gestos exigidos nas técnicas de maquiagem ou de culinária, que pedem motricidade fina afiada para tarefas precisas e minuciosas. Gerações mais jovens desenvolvem motricidade fina através do uso de aparelhos eletrônicos, seja digitando em um teclado ou usando touchscreen. Uma prática que exija precisão nos dedos

talvez seja melhor performada por um jovem do que por gerações que não tenham a mesma experiência. Reconhecer essas interseções pode ser útil para empresas e mercados que visam a disseminação de uma prática, criando um encontro entre as vivências corporais de seu público alvo com as competências necessárias a um certo tipo de consumo.

A presente pesquisa permitiu identificar dois elementos adicionais, identificados no samba de competição, que podem complementar o modelo de engenharia de gosto (MACIEL e WALLENDORF, 2017). O primeiro consiste em uma quarta prática dispersa, que chamamos de simulação da expertise. Trata-se do momento em que o aprendiz ocupa o lugar do expert e reconhece o que ainda falta em sua aprendizagem. O segundo elemento é a figura do *gatekeeper*, responsável por transmitir o regime, orientar e julgar a performance e o processo de aprendizado dos engajados na aquisição de novo regime de gosto.

A identificação de ambos elementos possivelmente resulta do fato de que o contexto pesquisado se encontra em um nível distinto de estruturação da prática se comparado com o contexto da cerveja artesanal. Segundo as hierarquias de legitimação de Bourdieu (1990), existem três estágios de estruturação de um mercado centrado no gosto. O mais alto nível consiste em mercados que tornaram a sua cultura legítima, e possuem instituições como universidades e academias para padronizar universalmente aquele gosto com rigor acadêmico e criar metodologias de ensino. A música erudita, a escultura e a literatura se alinham à essa categoria. O nível intermediário engloba mercados que ainda estão buscando se legitimar, mas que apresentam apenas iniciativas dispersas como críticos e clubes que tentam julgar e criar padrões. O último nível encontra mercados no qual a prática do gosto é arbitrária, ou seja, cada um se baseia na sua própria experiência sem sofrer muitas influências institucionais.

O samba de competição se equipara ao nível intermediário por apresentar, por um lado, características que visam a legitimação tais como a existência de uma metodologia de ensino. Por outro lado, no entanto, a informalidade ainda é um traço marcante, dado que cada Escola de Samba cria suas próprias iniciativas e não há uma instituição transversal normatizando a prática do samba de competição. Segundo Maciel e Wallendorf (2017), o mercado de cerveja artesanal se equipara ao nível intermediário e arbitrário, pois ainda não possui uma trajetória de aprendizado bem definida, abrindo espaço para que os consumidores atuem por conta própria para se desenvolver.

Os dois contextos parecem estar caminhando na direção da legitimação, mesmo estando em estágios diferenciados. Com isso, a figura do *gatekeeper* e a simulação da expertise podem ser elementos sinalizadores da estruturação de um mercado, assim como o surgimento de críticos e de clubes de apreciação exemplificados por Bourdieu (1990). Essa comparação

contribui para mapearmos práticas de gosto com mais critérios, facilitando a identificação de mercados similares e a análise mais matizada do processo de transformação de gosto.

7.1 LIMITAÇÕES E PESQUISAS FUTURAS

O contexto do samba de competição é extremamente amplo e inclui dezenas de Escolas de Samba, não só no Rio de Janeiro, mas espalhadas por diversas cidades brasileiras. Os recortes realizados foram fundamentais para direcionar o trabalho, mas, por outro lado, consistem também oferecem uma limitação à análise do fenômeno como um todo. Mesmo dentro de uma agremiação, existem outros regimes em operação que seriam potencialmente enriquecedores para esse debate como o do casal do mestre sala e porta bandeira, a ala das baianas, velha guarda, comissão de frente. Cada ala tem seu próprio regime e um esquema corporal específico. As funções que realizam o pré-carnaval também se configuram como fértil terreno para análises de competências e práticas, incluindo costureiros, ferreiros, pintores e o próprio carnavalesco, figura máxima que idealiza o desfile desde a concepção da ideia.

Pela necessidade de centralizar nos principais assuntos deste trabalho, gênero e sexualidade não foram amplamente discutidos, mas o samba apresenta diversas tensões nesses tópicos que poderiam ser aprofundadas em pesquisas futuras, e que estão fortemente relacionadas à questão do corpo. Durante as observações de campo, um assunto que emergiu em forma de discussão recorrentemente foi o questionamento do espaço do LGBTQI+ que é impossibilitado de exercer papéis que não se adequem ao seu gênero de nascimento.

Por último, seria interessante contrastar praticantes do samba de competição cujo *habitus* primário se difere drasticamente do carioca suburbano, como estrangeiros, brasileiros de outros estados ou cariocas da zona sul do Rio de Janeiro. De acordo com a experiência relatada pelos entrevistados, existem inúmeros estrangeiros que aprendem a prática do samba em oficinas fora do Brasil, e viajam para o Rio de Janeiro regularmente para desfilar durante o carnaval por uma Escola de Samba da cidade. Foram citados europeus, sul americanos e até asiáticos. Como essas pessoas formulam o objetivo de se tornar praticantes de samba, quais são os pontos de convergência entre seus *habitus* e o regime e quais são as diferenças entre um praticante nativo e estrangeiro são questionamentos que certamente fortaleceriam a discussão.

REFERÊNCIAS

- ARSEL, Z.; BEAN, J. Taste Regimes and Market-Mediated Practice. **Journal of Consumer Research**, v. 39, n. 5, p. 899–917, 2013.
- AVELAR, C. F. P.; VEIGA, R. T. Como entender a vaidade feminina utilizando a autoestima e a personalidade. **Revista de Administração de Empresas**, v.53, n.4, p.338-349, 2013.
- BELK, R. W. Possessions and the Extended Self. **Journal of Consumer Research**, v. 15, n. 2, p. 139–168, 1988.
- BELK, R. W.; FISHER, E.; KOZINETS, R. V. Depth Interviews. In: Qualitative Consumer and Marketing Research. **SAGE Publications**, 2013.
- BOURDIEU, P. Photography: a middle-brow art. **Stanford University Press**, 1990.
- BRADSHAW, A.; CHATZIDAKIS, A. The skins we live in. **Marketing Theory**, v. 16, n. 3, p. 347 - 360, 2016.
- BRICKELL, C. Through the (New) Looking Glass: Gendered bodies, fashion and resistance in postwar New Zealand. **Journal of Consumer Culture**, v. 2, n. 2, p. 241 - 269, 2002.
- CAMPOS, R. D.; CASOTTI, L. M. Bela na Tela da TV: Padrões de Beleza e Imaginário nos Textos Culturais Televisivos. **Revista Interdisciplinar de Marketing**, v.6, n.1, p. 26-39, 2016.
- CANNIFORD, R.; RIACH, K.; HILL, T. Nosenography: How smell constitutes meaning, identity and temporal experience in spatial assemblages. **Marketing Theory**, out., 2017
- CANNIFORD, R; SHANKAR, A. Purifying Practices: How Consumers Assemble Romantic Experiences of Nature. **Journal of Consumer Research**, v. 39, n. 5, p. 1051-1069, 2013.
- CONFEDERAÇÃO NACIONAL DO COMÉRCIO DE BENS, SERVIÇOS E TURISMO. Carnaval deverá movimentar R\$ 6,25 bilhões. **CNC**, 2018. Disponível em: <<http://cnc.org.br/noticias/economia/carnaval-devera-movimentar-r-625-bilhoes>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.
- CUNHA, P. Plano nacional de formação de treinadores, **Instituto Português Do Desporto E Juventude**, I.P, Lisboa, 2016.
- DINIZ, C. (curadora). O Rio do Samba - resistência e reinvenção. **Museu de Artes do Rio**, Rio de Janeiro, 2018.
- DOLBEC, P.; MACIEL, A. In or out? How consumer performances lead to the emergence of new tastes. In: ARSEL, Z.; BEAN, J. (Org.) **Taste, Consumption and Markets - An Interdisciplinary Volume**. Routledge, ed. 1, 2018
- FOURNIER, S. Consumers and Their Brands: Developing Relationship Theory in Consumer Research. **The Journal of Consumer Research**, v. 24, n. 4, p. 343-373, 1998.

G1 RIO. Sambódromo do Rio bate recorde de público: 120 mil pessoas por dia. **G1 RIO**, 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/noticia/2016/02/sambodromo-do-rio-bate-recorde-de-publico-120-mil-pessoas-por-dia.html>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

GALLAHUE, D. L.; OZMUN, J. C.; GOODWAY, J. D. Compreendendo o desenvolvimento motor: bebês, crianças, adolescentes e adultos. **AMGH editora**, ed. 7, 2013.

GOSTO. In: FERREIRA, A. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. Nova Fronteira, ed. 3, 1999.

HOLLIDAY, R.; CAIRNIE, A. Man Made Plastic. **Journal of Consumer Culture**, v. 7, n. 1, p. 57-78, 2007.

HOLT, D. Why do brands cause trouble? A dialectical theory of consumer culture and branding. **The Journal of Consumer Research**, v. 29, n. 1, p. 70-90, 2002.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Samba do rio de janeiro é patrimônio cultural do brasil. **IPHAN**, 2007. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1941/samba-do-rio-de-janeiro-e-patrimonio-cultural-do-brasil>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2019.

JOY, A.; SHERRY JR, J. F. Speaking of Art as Embodied Imagination: A Multisensory Approach to Understanding Aesthetic Experience. **Journal of Consumer Research**, v. 30, n. 2, p. 259–282, 2003.

JOY, A.; SHERRY JR, J. F.; TROILO, G.; DESCHENES, J. Re-thinking the relationship between self and other: Levinas and narratives of beautifying the body. **Journal of Consumer Culture**, v. 10, n. 3, p. 333 - 361, 2010.

LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA. Abre alas 2018 domingo, **LIESA**, 2018. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/material/carnaval18/abrealas/Abre-Alas%20-%20Domingo%20-%20Carnaval%202018%20-%20Atual.pdf>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

MACIEL, A.F.; WALLENDORF, M. Taste Engineering: An Extended Consumer Model of Cultural Competence Constitution. **Journal of Consumer Research**, v. 43, n. 5, p. 726–746, 2017.

MAGILL, R. Aprendizagem motora: conceitos e aplicações. **Edgard Blucher**, ed. 5, 2000.
MAIA, J; CHAO, A. Subúrbio carioca: conceitos, transformações e fluxos comunicacionais da cidade. **Comunicação e Cultura**, v. 15, n. 29, p. 147-165, 2016.

MCCABE, M.; MALEFYT, T. W.; FABRI, A. Women, makeup, and authenticity: Negotiating embodiment and discourses of beauty. **Journal of Consumer Culture**, out. 2017.

MCCRACKEN, G. The Long Interview. **SAGE Publications**, ed. 1, 1988.

McQUARRIE, E; Miller, J; Phillips, B. The Megaphone Effect: Taste and Audience in Fashion Blogging. **Journal of Consumer Research**, v. 40, n. 1, p. 136–158, 2013.

MENDONÇA, A. Venda de fantasias nas escolas de samba para o carnaval do Rio segue em ritmo lento por conta da crise. **G1 Rio**, 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2018/noticia/venda-de-fantasias-nas-escolas-de-samba-para-o-carnaval-do-rio-segue-em-ritmo-lento-por-counta-da-crise.ghtml>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

MIRANDA, J. Samba global: o devir-mundo do samba e a potência do carnaval do Rio de Janeiro - análise das redes e conexões do samba no mundo, a partir do método da cartografia e da produção rizomática do conhecimento. Rio de Janeiro, 2015, disponível em: <<http://sambaglobal.net/web-tese/>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019

OSTBERG, J. Thou shalt sport a banana in thy pocket: gendered body size ideals in advertising and popular culture. **Marketing theory**, V. 10, n. 1 p. 45-73, 2010.

PATTERSON, M.; SCHROEDER, J. Borderlines: Skin, tattoos and consumer culture theory. **Marketing Theory**, v. 10, n. 3, 253-267, 2010.

PATTERSON, M; ELLIOTT, R. Negotiating Masculinities: Advertising and the Inversion of the Male Gaze. **Consumption Markets & Culture**, v. 5, n. 3, p. 231-249, 2002.

PETERS, G. Configurações e reconfigurações na teoria do habitus: um percurso. **XIV Congresso Brasileiro de Sociologia**, Rio de Janeiro, 2009.

POMIÈS, A; ARSEL, Z. Retracing the History of the Concept of Taste. In: ARSEL, Z.; BEAN, J. (Org.) **Taste, Consumption and Markets - An Interdisciplinary Volume**. Routledge, ed. 1, 2018

PONCHIO, M. C.; MARTINS, C. G.; VIEIRA, C. B. M.; MENEZES, D. Fatores determinantes da propensão ao consumo de cirurgias plásticas estéticas. **Revista Brasileira de Marketing**, v. 12, n. 4, p. 44-63, 2013.

PONTE, L; CAMPOS, R. Taste Transformation in the Context of Social Mobility. **Brazilian Administration Review**, v. 15, n. 2, art. 2, 2018.

POWERS, D.; GREENWELL, D. M. Branded fitness: Exercise and promotional culture. **Journal of Consumer Culture**, V. 17, I. 3, p. 523 - 541, 2017.

QUINTÃO, R.; BRITO, E.; BELK, R. The taste transformation ritual and connoisseurship consumption. **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração**, São Paulo, 2015.

RIOTUR. Recorde de investimento para o Projeto Carnaval do Rio. **Prefeitura do Rio de Janeiro**, 2017. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/riotur/exibeconteudo?id=7510332>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

ROCHA, E; FRID, M. Classified beauty: Goods and bodies in Brazilian women's magazines. **Journal of Consumer Culture**. V. 18, n. 1, p. 83 - 102, 2016.

ROCHA, G. "Navalha não corta seda": estética e performance no vestuário do malandro. **Tempo**, Niterói, v. 10, n. 20, p. 121-142, 2006. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=167013396007>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

SANTOS, T. Entre pedaços de algodão e bailarinas de porcelana: a performance artística do balé clássico como performance de gênero. Dissertação (Mestrado em educação) **Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, 2009.

SANTOS, T. Sinais - Tamborim na bateria. **Thalita Santos**, 2017. (6min 59seg). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XTH25Sct90I> >. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

SAUERBRONN, J. F. R.; TONINI, K. A. D.; LODI, M. D. F. Um estudo sobre os significados de consumo associados ao corpo feminino em peças publicitárias de suplementos alimentares. **Revista eletrônica de administração**, v. 17, n. 1, p. 01-25, 2011.

SILVA, G. Capital Cultural, Classe e Gênero em Bourdieu. **Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação**, v. 1, n.2, p. 24-36, 1995.

SITE APOTEOSE. Bateria Vila Isabel - Características explicadas por mestre Chuisco. **Site apoteose**, 2018. (17min 46seg). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DQo613jnbx0>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

SKANDALIS, A.; BANISTER, A.; BYRON, J. Toward a spatial theory of taste formation. **Advances in Consumer Research**, v. 43, p. 404-408, 2015.

_____, Bateria Mangueira - Características explicadas pelo diretor Biraney Art. **Site apoteose**, 2017. (31min 29seg). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=TaIO3dw75nk&t=190s> >. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

_____, Bateria União da Ilha - Características explicadas pelos mestres Keko e Marcelo. **Site apoteose**, 2018. (33min). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=7CIYjXvBVtI&t=7s>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

_____, Bateria Vila Isabel - Batidas de tarol e caixa explicada por mestre Chuisco. **Site apoteose**, 2018. (4min 25seg). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=cddzmvyf0ak&t=1s>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

_____, Bateria Vila Isabel - Características explicadas pelo mestre Macaco Branco. **Site apoteose**, 2018. (43min 17seg). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=3ND5HCZAEto&t=2016s> >. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

_____, Entrevista com mestre Odilon. **Site apoteose**, 2018. (42min 25seg). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=hFU4YEtO6Ys&t=38s> >. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

ALVESSON, M.; SANDBERG, J. Generating research question through problematization. **Academy of Management Review**, v. 36, n. 2, p. 247-271, 2011.

SMEESTERS, D.; MANDEL, N. Positive and Negative Media Image Effects on the Self. **Journal of Consumer Research**, v. 32, n. 4, p. 576-582, 2006.

SODRE, M. Samba, o dono do corpo. **Mauad**, ed. 2, 1998.

SRZD. Carnavália - Sambacon 2015: Bate Papo com Nilce Fran, Valci Pelé e Carlinhos Salgueiro. **SRZD**, 2015. (35min 52seg). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=xUIe1sZKVnA38s>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

SRZD. Nilce Fran e Valcir Pelé falam sobre o seu trabalho na Portela. **SRZD**, 2013. (2min 27seg). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=MGpIIf0z3tA> >. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

THOMPSON, C. J.; HIRSCHMAN, E. C. Understanding the socialized body: A poststructuralist analysis of consumers' self-conceptions, body images, and self-care practices. **Journal of Consumer Research**, v. 22, p. 139-153, 1995.

THOMPSON, C; ÜSTÜNER, T. Women Skating on the Edge: Marketplace Performances as Ideological Edgework. **Journal of Consumer Research**, v. 42, n. 2, p. 235–265, 2015.

TONINI, K. A. D.; SAUERBRONN, J. F. R. Mulheres cariocas e seus corpos: uma investigação a respeito do valor de consumo do corpo feminino. **Revista Brasileira de Marketing**, v. 12, n. 3, p. 77-101, 2013.

VIANNA, R. Escolas aprovam reforma, mas fazem ressalvas à acústica e luz da Sapucaí. **G1 RIO**, 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2012/noticia/2012/02/escolas-aprovam-reforma-mas-fazem-criticas-acustica-e-luz-da-sapuca.html>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

VOLONTÉ, P. The thin ideal and the practice of fashion. **Journal of Consumer Culture**, jun., 2017.

WACQUANT, L. O Legado Sociológico De Pierre Bourdieu: Duas Dimensões E Uma Nota Pessoal. **Revista de Sociologia e Política**, v. 19, p. 95-110, 2002.

_____, Esclarecer o *Habitus*. **Educação e Linguagem**, v. 10, n.16, p. 63-71, 2007.

WARDE, A. Consumption and Theories of Practice. **Journal of Consumer Culture**, v. 5, n. 2, p.131–153, 2005.

WARNIER, J. A praxeological approach to subjectivation in a material world. **Journal of Material Culture**, v. 6, n. 1, p. 5–24, 2001.

YAKHLEF, A. Customer experience within retail environments: An embodied, spatial approach. **Marketing Theory**, v. 15, n. 4, 545 - 564, jan., 2015.

APÊNDICES

APÊNDICE B – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS

INTRODUÇÃO

Bom dia / tarde / noite. Eu sou estudante de mestrado do COPPEAD / UFRJ e estou realizando uma pesquisa sobre samba e consumo. O que vamos fazer é um bate papo informal sobre a sua vivência dentro do samba. Meu principal interesse aqui é a sua experiência pessoal. Não existem respostas certas nem erradas, o que importa é o que você pensa e a sua história.

AUTORIZAÇÃO PARA GRAVAÇÃO

Nossa conversa será gravada em vídeo e fotografada em alguns momentos. O objetivo desses registros é não perder nenhum detalhe relevante e também termos materiais visuais para ilustrar o trabalho posteriormente. Caso seja de sua preferência, os trechos utilizados poderão manter sua identidade anônima.

A entrevista deve ser feita na casa da entrevistada.

A entrevista está dividida por temas. Esse roteiro traz um conjunto de questões, que o entrevistador deverá conduzir em função da dinâmica da conversa.

CONTEXTO DE VIDA E AQUECIMENTO

Objetivos: Obter um perfil geral do entrevistado, prepará-lo para o tema.

PERFIL

Antes de começarmos a falar do tema da nossa pesquisa, gostaria de lhe pedir que falasse um pouco de você. Você poderia se apresentar?

- Nome
- Idade
- Estado civil
- Formação
- Profissão
- Com que pessoas vive em casa
- Como é sua rotina normalmente?

TRAJETÓRIA NO SAMBA

Queria conhecer um pouco mais da sua trajetória dentro do samba, desde como tudo começou até seus planos para o futuro.

PASSADO

Objetivos: Entender o papel da família na construção dessa relação, ou de onde veio a influência.

- Qual é a sua primeira memória em relação ao samba?
- Qual é a relação da sua família com o samba? (pais, avós, etc)
- Quais eram as suas maiores influências dentro e fora de casa?
- Você assistia aos desfiles? O que mais gostava?
- Como era o período do carnaval para você e sua família?
- Qual momento mais marcante/feliz que tem dessa época?
- Alguém em especial te incentivava?

PRESENTE

Objetivos: Relação atual, nível de envolvimento.

- Em quais lugares você toca hoje em dia?
- Por onde já passou?
- Qual é a sua relação com outros subgêneros do samba?
- Quais são suas influências hoje em dia?
- Sua família participa com você?
- Como é a sua rotina durante o carnaval?
- Quem são as pessoas que você se relaciona por causa do carnaval? Elas fazem parte da sua vida no resto do ano?
- O samba para você é um hobby ou sustento?
- Você ganha algum dinheiro com o que faz?
- Você se vê como uma referência para alguém?

FUTURO

Objetivos: Aspirações.

- Quais são os seus planos para o futuro dentro do samba?
- Você se vê desfilando por muitos anos?
- Você pretende ensinar em alguma escolinha?

CONSUMO RELACIONADO

Objetivos: Consumo direto e indireto, investimento feito.

PARA TOCAR/SAMBAR

- O que é preciso para tocar/sambar na escola que desfila?
- Você frequentou uma escolinha? Era paga?
- A escola fornece alguma coisa?
- O que você já precisou comprar?
- Quais são as marcas referência nesse tipo de produto? (Instrumento, sapato, roupa, etc.)
- Você investe na sua aparência para desfilar? (Serviços de beleza incluindo cabelo, maquiagem, atividade física, etc.)

EM GERAL

- Fora da escola, você frequenta lugares relacionados ao samba? Quais? Com quem vai? O que fazem?
- Já foi em alguma outra experiência cultural relacionado ao samba? (Exposição, viagem, cinema)
- Como você consome música? Escuta subgêneros do samba normalmente?
- Você já comprou acessórios relacionados? (Boné, camisa, objetos de decoração, etc)
- A sua relação com o samba influenciou seu consumo de álcool?

CORPO E PRÁTICA

Objetivos: Reconhecer as habilidades exigidas para performar essa função e compreender os estereótipos existentes.

DESENVOLVIMENTO

- Como foi o seu aprendizado?
- Com o que teve mais dificuldade e facilidade?
- Toca algum outro instrumento/dança outro gênero?
- Acredita que alguma experiência prévia tenha te ajudado?
- Caso diga que sim, o que é parecido no samba com o que você fazia?
- Você se considera uma pessoa boa no que faz? porque?

- O que um ritmista/passista precisa ter para se destacar?
- Você acredita que existem pessoas que já nascem com alguma espécie de talento para isso? O que seria?
- O brasileiro (ou carioca) em geral possui alguma vantagem? Se sim, qual seria?

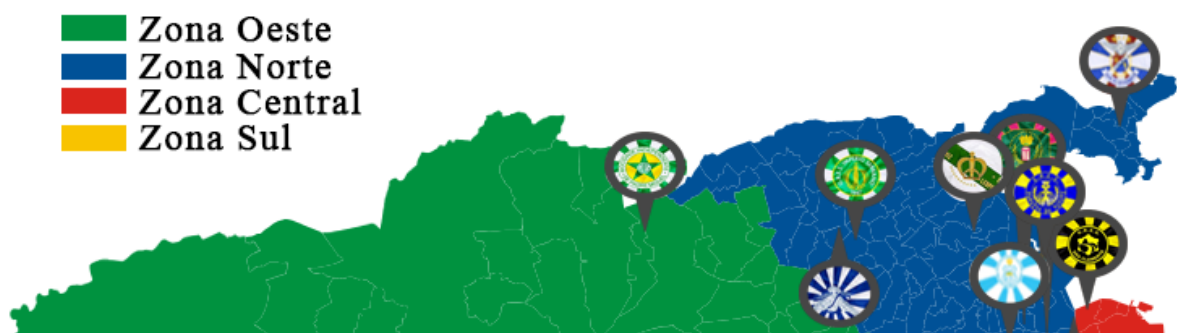
PRÁTICA

- Me fala mais sobre o tocar/sambar (como faz). Que parte do corpo usa? Qual é a parte mais simples de usar? E a mais difícil?
- O sambar/tocar na escola é o mesmo em lugares diferentes? Quais são essas diferenças? (tipos de toque, de passada, etc.)
- Existe diferença de gênero no tocar/sambar?

CORPO

- Existe alguma exigência de corpo deve ser o seu corpo para fazer parte da escola de samba?
- Caso exista, essa exigência é a mesma para o gênero oposto?
- Quando você entra em uma escola de samba, consegue reconhecer quem faz parte de qual ala? Caso responda que sim, o que seria esse diferença? Está na aparência? Atitude?

APÊNDICE B – A GEOGRAFIA DO SAMBA



Fonte: <http://liesa.globo.com/>

ANEXOS

ANEXO 1 – MODELO ESTENDIDO DE CONSTITUIÇÃO DE COMPETÊNCIA CULTURAL DO CONSUMIDOR



