

Educação profissional a partir da experiência nos barracões das escolas de samba do Rio de Janeiro

Professional education from the experience in the barracões of the samba schools of Rio de Janeiro

Júlio Penna FEDRE¹

Artur José Renda VITORINO²

Resumo

As escolas de samba do Rio de Janeiro apresentam todos os anos o desfile no sambódromo. Para que essa festa se materialize, grande quantidade de artesãos trabalha o ano todo na confecção dos objetos cênicos dentro dos barracões das agremiações. O objetivo deste artigo é saber como ocorreram os processos de ensino e de aprendizagem dos ofícios que fazem parte do cotidiano desses barracões. Foi realizada uma pesquisa empírica junto às fontes primárias, secundárias e bibliográficas, buscando-se contribuir para a compreensão do processo educacional existente, cujo fim é o de fomentar a discussão em torno da educação profissional não formal.

Palavras-chave: Educação Profissional. Educação não Formal. Cultura Educacional. Escolas de Samba.

Abstract

The samba schools of Rio de Janeiro have every year the parade at the Sambódromo. For this party to materialize, lots of artisans working all year on making the props inside the barracões of the samba schools. The purpose of this article is how the processes of teaching and learning crafts that are part of the daily life of these sheds occurred. An empirical study was conducted with the primary, secondary and bibliographic sources, we sought to contribute to the understanding of the existing educational process whose purpose is to promote the discussion of non-formal vocational education.

Keywords: Professional Education. Non-Formal Education. Educational Culture. Samba Schools.

1 Mestre em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Brasil (2014). Professor do Centro de Educação Profissional de Campinas, Brasil. Linha de Pesquisa em Políticas Públicas e Educação. Av. 20 de Novembro, 145, Campinas –SP. CEP.: 13082-140. Tel.: (19) 3232-1341. Email: <julio.penna@yahoo.com.br>.

2 Doutor em Educação. Atua no Centro de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da PUC-Campinas e professor nos cursos de Graduação de Pedagogia e História. Endereço profissional: Rodovia Dom Pedro I, Km 136 - Parque das Universidades, Campinas–SP. CEP.: 13086-900. Tel.: (19) 3342-7000. Email: <mailarturvitorino@uol.com.br>.

Introdução

Para Bash (2012, p. 660), o ensino profissionalizante pode ser definido como

[...] todas as atividades mais ou menos organizadas ou estruturadas que visam proporcionar às pessoas as habilidades, as competências e os conhecimentos necessários para a execução de uma tarefa ou um conjunto de tarefas, que conduzam ou não a uma qualificação formal.

De uma perspectiva legal, a denominação educação profissional foi introduzida no Brasil pela LDB (Lei nº 9.394/96, Cap. III, art. 39), na qual se lê: “A educação profissional, integrada às diferentes formas de educação, ao trabalho, à ciência e à tecnologia, conduz ao permanente desenvolvimento de aptidões para a vida produtiva.” Essa lei também considera que os locais de trabalho são espaços para a educação profissional, onde o trabalhador/educando aprende as práticas profissionais no exercício diário (BRASIL, 1996).

Logo, ao ser comparada a outros temas da educação, como o ensino fundamental, o ensino infantil, o ensino superior ou a educação física, a educação profissional destaca-se na bibliografia mais pelo desinteresse do que pelo conhecimento produzido a seu respeito (CUNHA, 2005). E, na medida em que investigamos a educação profissional não formal, os estudos, pesquisas e bibliografia são emblematicamente escassos.

À luz desse viés, e visando contribuir para dar mais amplitude às discussões e investigações relativas a essa modalidade de ensino, a educação profissional no Brasil, este texto toma como objeto de estudo as escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro, que produzem e apresentam um dos maiores espetáculos audiovisuais do planeta: o desfile de seus componentes durante os festejos de carnaval. “Tal manifestação cultural, produto do encontro entre *morro e asfalto*, acompanhou o crescimento e as transformações da cidade do Rio de Janeiro durante o século XX” (CAVALCANTI, 1999, p. 7, grifos do autor). A nós, cabe analisar o rico tempo que precede o desfile, em busca dos saberes pertinentes às profissões ligadas à confecção dos objetos cênicos que são apresentados durante o desfile. Um trabalho, aliás, realizado por centenas de artesãos dentro dos barracões³ dessas agremiações, num intricado universo

3 Barracão é o termo criado por sambistas para designar o galpão onde são confeccionados as alegorias, os adereços e as fantasias que serão apresentados durante o desfile.

cujas engrenagens movimentam-se o ano todo, com o intuito de escrutinara transmissão dos conhecimentos e técnicas que compõem o *fazer* do espetáculo, frutos que são do complexo *mundo do samba*, definido por Leopoldi,

[...] como a expressão corrente que circunscreve um conjunto de manifestações sociais e culturais que emergem nos contextos em que o samba predomina como forma de expressão musical, rítmica e coreográfica. (LEOPOLDI, 1978, p. 34).

Nesse caso, a palavra *samba* engloba mais alguns significados, delimitados por Cascudo (1972, p. 781) “[...] como não só aquele referente à composição musical com um ritmo específico”. O termo também diz respeito à reunião de sambistas que executam aquele tipo de música, assim como determina todo o universo do entorno das escolas de samba e as comunidades que compõem seu mundo e são o seu *élan*.

Portanto, a manifestação cultural *escola de samba* tem suas raízes na cultura afro-brasileira e nos ex-escravos que perambulavam pelas ruas do Rio de Janeiro no final do século XIX, subindo os morros ao serem expulsos das zonas centrais da cidade (CABRAL, 2011). Para Goldwasser (1975), esses morros se tornariam os berços das agremiações carnavalescas que surgiram na cidade do Rio de Janeiro no começo da década de 1930, originadas nos estratos sociais mais baixos da população fluminense, “[...] num tecido urbano formado por cortiços super povoados que tinham na Praça Onze sua referência.” (LESSA; AGUINAGA, 2002, p. 144). Dessa forma, no decorrer das décadas de 1930 até os dias atuais, para Lessa e Aguinaga (2002, p. 147, grifo dos autores) “[...] a profissionalização do desfile impôs a organização de uma ‘fábrica’ [...]. Dentro dela, sob o comando de um profissional especial – o carnavalesco – se produz a materialidade utilizada no espetáculo.”

Este texto é fruto de pesquisas bibliográficas e documentais, cujo intento é contribuir para o entendimento do aprendizado de profissões relacionadas ao fazer do carnaval. A maioria dessas profissões é aplicada não somente dentro dos barracões das escolas de samba (mas, também, em serralherias, confecções, marcenarias, etc.), dentro dos quais se estendem, durante todo o ano, os preparativos do desfile. Pretendemos compreender como se dá o aprendizado das profissões por meio da prática e das experiências acumuladas tanto nos desfiles como em sua produção, desde os primórdios das escolas de samba, ao final da década de 1920, considerando que o primeiro desfile oficial das escolas de samba do Rio de Janeiro aconteceu no ano de 1933.

Trataremos, assim, da educação profissional não formal, que é definida pelo Ministério da Educação como “[...] um processo de apreensão de saberes, aptidões, destrezas e habilidades, adquiridos em situações de iniciativas planejadas de formação, realizadas fora do sistema de ensino.” (Art. 2º da Portaria Interministerial nº 1.082, de 20 de novembro de 2009). À luz dessa legislação, concluímos que o Governo Federal reconhece os saberes e o conhecimento adquiridos na prática do trabalho, visto que ele próprio criou políticas, como a Rede Certific⁴, para o reconhecimento e certificação de saberes constituídos na prática cotidiana do trabalho.

Raízes do preconceito contra o ensino profissionalizante

O preconceito contra o ensino profissionalizante é herança dos séculos de escravidão que acometeram o Brasil. Ao longo das centúrias, coube aos africanos e aos seus descendentes; o exercício de todos os trabalhos manuais e braçais praticados na colônia e, depois, no império. Dessa forma, desde o início da colonização, observou-se um afastamento da força de trabalho livre da manufatura e do artesanato, em virtude do emprego de escravos (no início, indígenas, e, mais tarde, os negros) como os executores desses ofícios (CUNHA, 2005a). Por conseguinte, em uma “[...] sociedade em que o trabalho manual era destinado aos escravos, essa característica contaminava todas as atividades que lhes eram destinadas, as que exigiam esforço físico ou a utilização das mãos” (CUNHA, 2005a, p. 16). O problema não era a atividade em si, mas quem as realizava, ou seja, os negros. Assim, “[...] o trabalho que era exercido por um negro tornava-se *denegrado*, e o ofício, infame, vil” (CUNHA, 2005a, p. 16). Essa essência preconceituosa contra o trabalho manual acabou por macular, por extensão, o ensino desses ofícios.

Tal modalidade de ensino passou, então, a ser destinada àqueles considerados pela sociedade como desgraçados, sem sorte, ou seja, filhos de mãe solteira, deficientes físicos e mentais, negros, mulatos, imigrantes e membros dos estratos mais baixos da sociedade. Como ilustração dessa

4 De acordo com a Portaria Interministerial nº 1.082, de 20 de novembro de 2009, A Rede CERTIFIC constituiu-se como uma Política Pública de Educação Profissional e Tecnológica voltada para o atendimento de trabalhadores, jovens e adultos que buscam o reconhecimento e certificação de saberes adquiridos em processos formais e não formais de ensino-aprendizagem e formação inicial e continuada a serem obtidos por intermédio de Programas Institucionais de Certificação Profissional e Formação Inicial Continuada – Programas CERTIFIC.

afirmativa, temos o Asilo dos Meninos Desvalidos, no Rio de Janeiro (1875), que era destinado a meninos com “[...] idade entre seis e doze anos, que fossem encontrados em tal estado de pobreza que, além da falta de roupa adequada para frequentar escolas comuns, vivessem na mendicância” (CUNHA, 2005b, p. 4). Assim, era de responsabilidade das “[...] instituições criadas, mantidas e administradas pelo Estado, à formação compulsória da força de trabalho manufatureira utilizando-se dos miseráveis” (CUNHA, 2005b, p. 4). Logo, tendo em vista o histórico supracitado, no Brasil, tanto as profissões manuais quanto o seu ensino, foram desde o nascimento da nação; depreciadas, dentre as modalidades de ensino vigentes outrora e atualmente.

Coexistindo com essa forma de preconceito às atividades manuais, há também o fato do desenvolvimento econômico do Brasil ter sido tocado por uma mão de obra oriunda de territórios estrangeiros. Nas palavras de Alencastro (1972, p. 75), a nossa formação ocorreu por meio de um “[...] mercado de trabalho desterritorializado”. Ou seja, de 1550 a 1920, a massa de pessoas que puseram em movimento a economia mais dinâmica aqui instalada era, em quase sua totalidade, africana até 1850 e, desse ano até 1920, constituída por europeus, asiáticos e levantinos. Foi somente com a “[...] territorialização do mercado de trabalho” (ALENCASTRO, p. 75), sobretudo após os anos 1930, que o país passou a contar com mão de obra originada dentro de suas próprias fronteiras. Além disso, o Brasil somente veio a ter a sua capacidade de empregar maciçamente mão de obra técnica com a instalação do seu parque produtivo industrial, com o advento propriamente da industrialização (e não somente com a instalação de fábricas), na década de 1950. Com efeito, historicamente, aqui foram gerados conflitos étnicos entre os próprios trabalhadores, resultando em estereótipos negativos quanto às diversas modalidades de trabalho, tendo em vista que o mercado interno era incipiente para absorver tamanha força de trabalho disponível no mercado.

Para além dessa constatação histórica, há ainda, que se perscrutar se, de fato, o trabalho manual é percebido como um ato que não traria orgulho ao próprio trabalhador/ artesão considerando-se, especialmente, a crítica hodierna ao trabalho técnico. Em outras palavras: essa percepção talvez esteja mais presente no imaginário e no discurso dos intelectuais da academia; do que, propriamente, na cabeça dos jovens que pretendem ou já estão no mercado de trabalho. Contudo, se nota, ao analisar a bibliografia (BRASIL, 2009; BRASIL, 2004) uma preocupação cada vez maior das três esferas públicas (Federal, Estadual e Municipal), com a ampliação da educação profissional (mesmo que, *a priori*, de maneira quantitativa) e sua importância para a alocação ou realocação de jovens e trabalhadores adultos no mercado de trabalho.

Aqui se aprende samba!

A mesma população que servia como mão de obra escrava e que fora injustamente responsabilizada pelo aviltamento das profissões manuais e do ensino destas foi a que criou um dos maiores espetáculos artísticos a céu aberto do planeta, sendo também responsável por uma das mais representativas festas da cultura popular brasileira: as escolas de samba (CABRAL, 2011; ARAÚJO, 2002).

À luz dos esclarecimentos iniciais, assinalamos, após revisão bibliográfica, que não foi de chofre que o carnaval carioca, e mais especificamente o desfile das doze escolas de samba que compõem o Grupo Especial⁵, atingiu esse elevadíssimo nível que mescla arte e técnica. Essa narrativa remonta à década de 1930, marcando o surgimento das primeiras agremiações na cidade do Rio de Janeiro, que tiveram o bairro do Estácio como berço dessa manifestação, e ao final da década de 1920 quando surge a primeira escola de samba, *Deixa Falar* (ARAÚJO, 2003; CABRAL, 2011; QUEIROZ, 1992).

Aos pioneiros, afligia uma preocupação: mudar a imagem marginal das manifestações afro-brasileiras perante a sociedade e a polícia que os perseguia e inibia as rodas de samba e os cultos religiosos (CABRAL, 2011; FERREIRA, 2004). Em nota transcrita das páginas policiais do jornal *O Paiz*, de 18 de maio de 1893, se lê:

Havia samba ontem à noite n'um sobrado na travessa do Costa Velho. Tiritava a rabeca, gorjeava o clarinete, roncava um trombone, esticavam-se alguns pares de túbias dos dois sexo se faziam grande algazarra. A patrulha de cavalaria que por ali passava deteve-se ao pensar no que poderia resultar do samba. Aquela música, aqueles pares dançantes de cores feéricas, de largos gestos e de feios esgarres, lembravam assim como que uma dança macabra. (REGISTRO DA MORTE. **O Paiz**, ano IX, n. 4028, p. 2, Rio de Janeiro, 18 de mai. de 1893).

Nota-se o tom preconceituoso presente nas palavras que se referem aos sambistas, à dança e à música, além da perseguição policial às manifestações

5 O carnaval carioca tem como uma de suas principais atrações o concurso das escolas de samba do Rio de Janeiro, que reúne ao todo 67 agremiações divididas em cinco grupos hierárquicos. As escolas que vencem o desfile do seu grupo conseguem o direito de desfilar no próximo ano em um grupo superior, enquanto que o inverso também procede, ou seja, a última colocada desfila no próximo ano em um grupo imediatamente inferior ao seu. O principal grupo é o Especial, que reúne 12 escolas de samba.

protagonizadas pelos negros. Era preciso conseguir espaço no mapa dos festejos carnavalescos cariocas e procurar uma forma de se destacar em meio às quase centenárias Grandes Sociedades, pertencentes ao chamado Grande Carnaval, ou seja, aquele confeccionado e produzido pelas camadas mais altas da população. Para Queiroz (1992), as sociedades carnavalescas, também chamadas de clubes e que tinham à frente a elite carioca da época, organizavam desfiles suntuosos de carros alegóricos às terças-feiras de carnaval e, de acordo com Goldwasser (1978, p. 19), “[...] com a participação de conhecidos escritores e comerciantes”. Dessa forma, se existia o Grande Carnaval, também se brincava nas ruas do Rio de Janeiro o Pequeno Carnaval, que se delineava assim por:

Negros e mulatos [que] haviam adotado os mesmos dias e festejos dos brancos e praticamente as mesmas maneiras de se divertir. Todavia distinguiam-se nitidamente da maneira de brincar dos brancos, uma vez que danças e músicas faziam parte de sua herança cultural africana. Estes elementos constituíam as bases do Pequeno Carnaval. (QUEIROZ, 1992, p. 56).

Uma das manifestações carnavalescas que, *a priori*, faziam parte do Pequeno Carnaval eram os Ranchos Carnavalescos, denominação dada às manifestações artísticas com origem nos préstitos religiosos e apresentações de cunho religioso de origem portuguesa, em especial, os Ranchos de Reis (GOLDWASSER, 1975). Eles se caracterizavam por ser um grupo de pessoas, em sua maioria, negros e mulatos, que desfilavam pelas ruas durante o carnaval de forma organizada, cantando e dançando. Aos poucos, essa manifestação foi ganhando destaque por sua beleza e forma ordeira de apresentar-se, e passou a desfilar na passarela principal da cidade, ao lado das Grandes Sociedades, atingindo seu ápice nas décadas de 1920 e 1930 (FERREIRA, 2004).

Diante desse panorama de sucesso e reconhecimento dos Ranchos Carnavalescos organizados por negros, os sambistas decidiram criar uma entidade organizada como os Ranchos, fosse respeitada como eles. Surgiam, assim, as escolas de samba. No ano de 1928, um grupo de sambistas do bairro Estácio de Sá resolveu se unir para mudar o cenário de discriminação que prevalecia. Foi nesse bairro da zona central carioca, que o termo escola de samba foi pronunciado pela primeira vez por um grupo de jovens, o qual,

[...] composto de bambas como Ismael Silva, Nilton Bastos, Baiaco, Mano Edgar, Mano Rubem, Osvaldo ‘Papoula’, Aurélio, Francelino, Juvenal Lopes entre outros, resolveu

imitar a turma dos ranchos, formando uma agremiação capaz de impor respeito e admiração. A primeira providência foi bolar outra designação para o conjunto. Como se reuniam nas proximidades de uma escola normal, na esquina da Rua Joaquim Palhares com Machado Coelho, raciocinaram: ‘Se quem ensina às crianças são chamados professores, nós que sabemos tudo de samba também somos mestres e formamos uma escola, escola de samba. Ismael Silva reivindica para si a autoria do termo: ‘Quem inventou a expressão escola de samba fui eu.’ ‘O nome da agremiação surgiu também do mesmo raciocínio’: ‘Deixa Falar, é aqui que saem os professores’, finaliza Ismael. (ARAÚJO, 2002, p. 219, grifos do autor).

O excerto destacado frisa a intenção de reconhecimento e a busca por espaço, já mencionado neste texto, os quais, aos poucos, foram sendo alcançados pelos negros e sambistas por meio da comunidade que, em geral, é concebida como um grupo constituído por vários indivíduos que possuem algo em comum, uma linguagem, uma estrutura, normas próprias, um gesticular, podendo, dessa forma, reunidos, construir uma cidade, uma nação ou uma instituição (LINGIS, 1994). Sendo assim, ganhavam força as comunidades⁶. Conforme as escolas de samba iam nascendo nos morros e nos bairros da periferia da chamada Zona da Leopoldina, também iam se consolidando a transmissão dos saberes e das tradições do mundo do samba de geração para geração, remontando à tradição e à cultura oral africanas (BÂ, 2011; FREYRE, 2001; VANSINA, 2011).

Na década de 1930, o termo escola de samba começou a ser utilizado pela imprensa do Rio de Janeiro para designar essa nova manifestação carnavalesca, como observamos no encarte *A Noite Ilustrada*, do periódico carioca *A Noite*, de 2 de março de 1932, que trazia uma matéria intitulada *Escolas do Samba: os conservatórios musicas dos morros onde não se ensina fuga e contraponto mas nascem melodias*. A reportagem ainda se referia aos morros como conservatórios do samba e destacava o caráter de escola e lugar para se aprender o samba. Com o tempo, esse universo das agremiações carnavalescas foi se avolumando e ganhando novos contornos para, então, passar a ser denominado *mundo do samba* (LEOPOLDI, 1978).

6 Comumente, a comunidade de uma escola de samba se concentra, no que diz respeito ao aspecto geográfico, no entorno da quadra de ensaios, que se localiza impreterivelmente no bairro de fundação da agremiação e é composta, em grande parte, por moradores do bairro e vizinhança.

Avulta-se aqui, o fato do samba e do seu mundo particular ganhar cada vez mais espaço no cenário musical e cultural brasileiro (CABRAL, 2011), e não somente aquele vão delimitado dentro das festas carnavalescas do país, o que se deve, principalmente com à expansão do samba como música genuinamente brasileira e à ascensão das agremiações carnavalescas nas décadas de 1940, 1950 e 1960. Para Queiroz (1992, p. 93, grifo da autora), “[...] um nacionalismo exacerbado existia por essa época, tudo que era classificado como ‘brasileiro’ obtinha a aprovação das camadas superiores.” As escolas de samba deixavam as sombras da marginalidade para ocupar espaço no carnaval legal, assim denominado por Queiroz (1992). Essa mesma autora afirma que seu exotismo era rotulado de *nacional* pela imprensa carioca.

Ortiz (1994) destaca que à época, o Estado Vanguardista empenhava-se em *re-descobrir o Brasil* e forjar a identidade nacional. Adiante, as escolas de samba extrapolam as fronteiras do Rio de Janeiro e alcançam todos os estados, as capitais e as mais diversas cidades do Brasil, chegando a outros países, como o Japão, a Argentina ou a Alemanha, que também possuem escolas de samba e desfiles.

No final da década de 1950, surge a figura do carnavalesco dentro das agremiações, o indivíduo “[...] responsável pela preparação dos elementos cenográficos e indumentários em obediência ao eixo temático dramaturgico – o ‘enredo’” (FARIAS, 2013, p. 159, grifo do autor). Muitos desses artistas, com formação acadêmica nas escolas de Belas-Artes, trazem para o carnaval elementos eruditos ao fazer o desfile que, até então, estava nas mãos dos sambistas, os quais tinham sob sua responsabilidade desde a idealização dos enredos até a produção dos elementos visuais. Reconfiguram-se, assim, os modos de fazer carnaval, transformando as escolas de samba em grandes espetáculos, não apenas no que tange ao canto e à dança, mas, também, sob o aspecto visual. A esse respeito, Farias salienta que:

[...] a canalização, para as cadeias produtivas da apresentação das escolas de samba, das ideias e técnicas portadas por facções de artistas plásticos e visuais, com forte ênfase modernista, também esteve em consonância, com vistas a assegurar uma visibilidade digna a grupos emergentes na estratificação social, em meio aos deslocamentos nos coeficientes de poder entre os segmentos e grupos que conquistavam posições na grande vitrine da folia no Rio de Janeiro. (FARIAS, 2013, p. 170).

Nesse escopo, o aprimoramento técnico e inovativo, assim como o conhecimento acumulado no fazer carnaval, se aguçavam e tornavam-se cada vez mais importantes à produção dos desfiles. Com o passar das décadas,

esse espetáculo foi se modelando por meio da transmissão dos *conhecimentos carnavalescos* de componente para componente, dentro e entre as escolas de samba, ressaltando que

[...] a aprendizagem é um dos fenômenos centrais na vida do ser humano. Não se trata de pensar apenas o ato de aprender mecanicamente [...] o debate atual sobre aprendizagem situa-se num plano de horizontes e perspectivas envolvendo, necessariamente, a questão da educação, da cultura e formação dos indivíduos. (GOHN, 2013, p. 21).

Contudo, num primeiro momento, esses conhecimentos empíricos permaneciam restritos ao transmitir e aprender o samba como dança e ritmo musical. Hiran Araújo, reproduzindo a fala do mestre Ismael Silva, um dos fundadores da primeira escola de samba, a Deixa Falar, destaca:

Quando comecei o samba, na época, não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Eu comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: *tantan tantan tantan*. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí a gente começou um samba assim: *bum bum paticumbum prugurundum*⁷. Estava descoberta a fórmula. (ARAÚJO, 2003, p. 220).

A fala faz referência à onomatopeia que forma o som característico das batucadas do samba, que era e é transmitido de geração para geração. Essa característica da transmissão dos *saberes do samba* mantém-se presente e pode ser frisada até hoje pelo fato da maioria das agremiações cariocas possuir escolas de samba mirins⁸, compostas exclusivamente por crianças que assumem todos os postos dentro de um desfile, ou seja, são mestres-salas e porta-bandeiras, fazem parte da comissão de frente, formam a ala das baianas e, interpretam o samba enredo na avenida, e, em alguns casos, ajudam a confeccionar as fantasias que vão desfilar, em oficinas oferecidas pelas escolas de samba, durante as férias escolares das crianças e adolescentes.

7 Em 1982, a escola de samba Império Serrano levou para a avenida Marquês de Sapucaí, o enredo *Bum bum paticumbum prugurundum* e sagrou-se campeã. Esse samba enredo cantado pela agremiação de Madureira é de autoria de Beto sem Braço e Aluísio Machado, sendo considerado um dos maiores clássicos dentre os sambas de enredo.

8 No carnaval de 2014, desfilaram no sambódromo 17 escolas de samba mirins.

A importância da manutenção da tradição e dos conhecimentos das escolas de samba transmitidos de forma oral, que remontam à ancestralidade africana (BÂ, 2011; VANSINA, 2011) dos componentes das escolas de samba, também pode ser salientada pelo fato das agremiações mirins desfilarem na Avenida Marquês de Sapucaí, o sambódromo do Rio de Janeiro e principal palco de desfiles de carnaval do país. Outro dado que destacamos é a presença das alas de crianças em todas as escolas de samba, compostas por filhos dos sambistas, parentes dos trabalhadores dos barracões e moradores das comunidades nas quais as escolas de samba têm suas sedes, destacando-se o respeito e o reconhecimento aos mais velhos dentro das instituições carnavalescas. Essa dileção pode ser comprovada pelo tratamento reservado à Ala das Baianas, formada por senhoras idosas da comunidade, e a Ala da Velha-Guarda, composta pelos baluartes, membros fundadores e sambistas mais antigos, componentes que assumem posição de destaque dentro dos desfiles, nas quadras das escolas de samba durante eventos e ensaios, sendo comumente reverenciados pelos integrantes mais jovens.

O fazer carnaval: tradição oral, experiência, prática, aprendizagem e paixão

O desfile das escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro atrai turistas de todo o país e do mundo e movimentou cifras e números muito altos. No carnaval de 2013, de acordo com o jornal O Estado de São Paulo, de 15 de fevereiro de 2013, citando o Ministério do Desenvolvimento e a Associação da Indústria de Hotéis do Rio de Janeiro, a cidade do Rio de Janeiro recebeu 900 mil turistas estrangeiros (50.000 a mais que em 2012), que deixaram na cidade 1,3 bilhões de reais. Desse aporte à economia, 18% foram gastos com fantasias. Com a construção do sambódromo no Rio de Janeiro, em 1983, especialmente para abrigar o desfile das escolas de samba, e a instalação da Cidade do Samba no bairro da Gamboa, destinada a reunir os barracões das escolas de samba do Grupo especial num mesmo ambiente, em 2006, as escolas de samba passaram definitivamente para a era da organização empresarial, não sendo mais permitidos o improvisado e a desorganização na produção dos desfiles. No ano de 2011, começou a reforma para que o sambódromo assumisse o traçado original de autoria do arquiteto Oscar Niemayer, após 28 anos de sua inauguração, em 1984. Em 2012, a passarela do samba, já reformada, teve sua capacidade de espectadores ampliada de 60.000 para 72.500 lugares.

As fantasias, adquiridas por turistas, estão entre os objetos cênicos que ajudam a contar a história do enredo produzido pela agremiação durante o desfile, como os carros alegóricos e adereços, que garantem a primazia visual dos desfiles

(MORAIS, 1983). Elas são, em sua maioria, produzidas nos barracões das escolas situados na Cidade do Samba, estruturada para oferecer facilidades e recursos para a produção da cenografia dos desfiles, além de manter-se aberta à visitação pública e ser usada como espaço para shows e eventos (ALBIN et al., 2006).

Todas as fantasias, alegorias e adereços apresentados na avenida pelos sambistas são produzidos de forma artesanal por centenas de funcionários dos barracões, num trabalho minucioso. Ao longo dos anos, esse saber fazer acumulou cada vez mais conhecimento específico, que foi transmitido oralmente através dos decênios. A motivação o presente manuscrito é destacar o aprendizado por meio da prática educacional e da experiência no fazer carnaval que diz respeito à concepção, produção e montagem de todos os elementos visuais que compõem o momento máximo de uma escola de samba, já que

[...] com a consolidação do desfile no contexto urbano, correspondeu ao desenvolvimento de sua forma ritual competitiva e à elaboração de uma forma artística e popular altamente complexa. Com ele, as escolas competem anualmente entre si por meio de uma forma ritual expressiva, estruturada e densa, que integra em sua encenação música, canto, dança e artes plásticas. (CAVALCANTI, 2008, p. 34).

O texto ora transcrito nos possibilita destacar dois aspectos dos desfiles de carnaval que envolvem o *fazer carnaval* de forma direta: o primeiro, diz respeito à competitividade entre as agremiações, e o segundo, à densidade e à diversidade dos elementos que envolvem o desfile, com destaque para a confecção de fantasias, carros alegóricos e adereços.

A intrincada gama de técnicas, competências e contextos que compõem os barracões das agremiações foi se acumulando ao longo das décadas, com a evolução da festa, e transformando-se em um *know-how* único, que passou a ser exportado para as demais escolas de samba do país e do mundo (CAVALCANTI, 2008), que copiam as novidades e os padrões criados e desenvolvidos pelas pioneiras escolas de samba cariocas.

Salienta-se que o trabalho em um barracão é realizado por diversos especialistas: carpinteiros, sapateiros, escultores, costureiros, peruqueiros, etc. numa grande rede de atividades artesanais que, somadas, produzem os carros alegóricos, fantasias e adereços. De acordo com Feijó e Nazareth (2011, p. 13), esse trabalho pode ser dividido nas seguintes categorias: a primeira, de base, integra esses profissionais: o diretor de carnaval, carnavalesco, pesquisador, projetista, maquetista, figurinista, desenhista e adrecista; a segunda, denominada de categoria de construção, integra: o ferreiro, o carpinteiro, o escultor em isopor,

o escultor em espuma, o escultor em metal, o escultor de formas em movimento, o laminador, o batedor de placas de acetato, o aramista e o vimeiro; da terceira categoria, intitulada de ornamento, fazem parte: o pintor de arte, o espelhador, a bordadeira, o chefe de costura, o chapeleiro, o peruqueiro, o sapateiro, o tingidor de plumas e o estampador de *silkscreen*. A última categoria é a de finalização, da qual fazem parte o iluminador, o técnico de efeitos especiais, o coreógrafo e o maquiador. “Distribuídas dessa forma, as fantasias e alegorias são produzidas em inúmeros ateliês dentro de cada barracão, os quais são liderados por mestres e apoiados pelos demais artesãos” (FERREIRA, 2006, p. 108).

O trabalho nas escolas de samba está diretamente ligado à formação constante de novas gerações atraídas pela possibilidade de viverem dos ofícios que fazem parte do barracão, onde se dá a passagem do saber dos mestres para seus discípulos e as aptidões naturais dos novatos se transformam em grandes talentos. (FEIJÓ; NAZARETH, 2011, p. 37).

Nota-se, dessa forma, que a produção do desfile tem caráter coletivo e é fruto da fusão entre o erudito (comumente acrescido pelos carnavalescos, que, em grande parte, possuem formação acadêmica) e o popular (a grande maioria dos profissionais do barracão, que aprenderam suas profissões ali, na prática) (CAVALCANTI, 2008). “O desfile das escolas começou a ser criado como uma produção artística de duas culturas” (PAMPLONA, 1984, p. 47), por meio das quais se destaca o caráter artístico das profissões carnavalescas, ou seja, o carpinteiro não está fazendo uma cama ou um armário, a ele cabe dar forma a um palácio ou a uma caverna, bem como o serralheiro, que não está produzindo um portão ou um corrimão de escada, e sim uma estrutura metálica que mais adiante tornar-se-á um dragão que cospe fumaça ou um templo asteca, cabendo o mesmo aos costureiros, que não estão fazendo uma *simples* calça *jeans*, e sim as vestes de Luís XIV. Essas primícias também valem aos sapateiros, que não estão confeccionando uma bota e sim o sapato de um gênio da lâmpada ou de um mandarim chinês, e assim sucessivamente, em todos os ateliês dentro do barracão. Portanto, os saberes profissionais ganham um caráter específico na produção dos elementos cênicos e dos objetos visuais que são apresentados em um desfile de escola de samba. Mas isso não impede que o profissional desempenhe seu ofício além dos limites dos muros da Cidade do Samba; pelo contrário, muitas vezes, é lá que o trabalhador encontra sua chance de ter o primeiro emprego. Como enfatiza Araújo (2002, p. 186), “[...] não é necessário nenhum conhecimento prévio para se trabalhar no barracão, pois o aprendizado se dá a partir da reprodução de tarefas.” O aprendiz

vai, por meio da prática e do aperfeiçoamento de suas aptidões, adquirindo conhecimento tácito para o exercício do ofício, situação muitas vezes oposta a do mercado de trabalho convencional, cuja experiência tem de ser comprovada com a Carteira de Trabalho e um vasto currículo.

Todos esses profissionais trabalham com elementos que advêm de fora do seu contexto diário, desenvolvendo habilidades para executar procedimentos de forma mais rápida e que aproveitem, da melhor maneira possível, os insumos para reproduzir os croquis concebidos pelo carnavalesco. Nesta ocasião, destacamos o fato de que uma escola de samba veste, em média, 4.000 componentes e que todos os figurinos são feitos um a um. Dessa forma, um objeto cênico carnavalesco só existe depois da calça feita pela costureira, a cabeça feita pelo chapeleiro e o costeiro produzido pelo aderecista, os quais, somados, constroem a fantasia toda. Ressaltamos, ainda, que os artesãos sabem o tempo todo o que estão produzindo e em que contexto a peça que está sendo confeccionada será inserida no desfile, depois de reuniões com os mestres de cada ateliê, com os carnavalescos e com o diretor de carnaval, que expõem e explicam aos artesãos o significado do que está sendo produzido por eles e apresentado na avenida. Muitos deles também desfilam utilizando as fantasias feitas por suas próprias mãos (CAVALCANTI, 1999).

Outro detalhe é o fato de que, pelo regulamento dos desfiles, uma fantasia jamais é aproveitada no ano seguinte. Ou seja, uma agremiação não pode repetir o figurino ou a alegoria já utilizada em um desfile. Além disso, os enredos mudam a cada ano e, portanto, é necessário adaptar o conhecimento e a experiência adquiridos para a confecção de outras fantasias e alegorias inéditas adequadas ao novo enredo. Em 2001, a escola de samba Imperatriz Leopoldinense levou à avenida o enredo *Cana-caiana, Cana-rosa, Cana Fita, Cana Preta, Amarela Pernambuco... quero vê desce o suco, na pancada do ganzá*, que tratava do cultivo da cana-de-açúcar no Brasil, desde sua propagação pelos árabes e cruzados, até a produção da aguardente no Brasil. No ano posterior, em 2002, essa mesma escola apresentou no sambódromo o enredo *Goytacazes...tupy or not tupy, in South America Way*, o qual referia-se ao modernismo e à busca dos artistas brasileiros por uma arte genuinamente nacional, ambos desfiles concebidos pela carnavalesca Rosa Magalhães. Nesse exemplo, é perceptível a mudança radical da temática abordada pelos enredos, o que leva a novas fantasias e alegorias, ou seja, não existe uma linearidade visual e nem produtiva, não existe repetição, o que demanda desses profissionais ainda mais pesquisa, especialização e conhecimento, e resulta em um novo aprendizado para todos, do carnavalesco ao artesão de cada ateliê.

É o conhecimento acumulado de cada um desses indivíduos que produz as fantasias e alegorias que são vistas na avenida. Cavalcanti (2008) salienta que diante da importância de seu trabalho no conjunto do processo de confecção de

um carro alegórico, por exemplo, trabalhadores do barracão, como o ferreiro e o carpinteiro, enfatizam sempre sua competência específica. Esses conhecimentos e competências enraizados têm caráter tácito e são transmitidos por meio da fala, imitação, da observação de maquetes ou croquis de figurinos, por exemplo. Mas tudo entrelaçado pelo diálogo e a conversa entre os profissionais que compõem cada ateliê dentro do barracão, demonstrando, assim, que as escolas de samba possuem uma grande “[...] capacidade de absorção de elementos e inovação” (ARAÚJO, 2002, p. 168).

A tônica de todo o saber produzido dentro dos barracões das agremiações e que remonta à tradição africana da oralidade herdada dos descendentes de escravos (FREYRE, 2001) pode ser afirmada pelas palavras de Vansina (2011, p. 139): “[...] a tradição oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais.” Da mesma forma que a oralidade, a tradição pode “[...] ser definida como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra” (VANSINA, 2011, p. 140), com destaque, mais uma vez, para a importância dos mais velhos e dos mestres dentro dos barracões na transmissão de seus conhecimentos.

O conhecimento tácito dos artesãos está enraizado e é transmitido dentro dos barracões das escolas de samba por meio da prática diária e das experiências vividas no dia a dia e em novos desfiles, que vão formando os propósitos dos trabalhadores do barracão, ao longo de cada ano. De acordo com Dewey (1959, p. 67), a formação de propósitos envolve:

1. Observação das condições e circunstâncias ambientes; 2. Conhecimento do que aconteceu em situações similares no passado, conhecimento obtido, em parte, pela lembrança e, em parte pela informação, conselho, aviso de cuidado dos outros que tiveram maiores e mais amplas experiências; e 3. Julgamento ou juízo, ou seja, a operação pela qual juntamos o que observamos e o que recordamos e concluímos sobre o que significa toda a situação, para podermos tomar, então, o propósito de ação.

A partir desses três propósitos é possível delimitar como eles estão presentes no dia a dia dos barracões em todo o processo de fazer o desfile, somados às experiências vividas na prática, ou seja, com o desfile sendo confeccionado e com a escola de samba desfilando.

Tais experiências também são absorvidas no trabalho e aprendizado diário dos funcionários dos barracões por meio da captação dos sentidos, especialmente a fala e a audição, aqui destacados. Para Dewey (1959, p. 289), “[...] o resultado

do trabalho dos sentidos, conservado na memória e na imaginação e empregado com a habilidade conferida pelo hábito, é o que constitui a experiência”. A definição do filósofo de experiência é muito pertinente ao nosso objeto de estudo, já que a vivência acumula o conhecimento e leva ao aprendizado o funcionário do barracão. Dessa forma, Cavalcanti explicita que:

Os trabalhos do barracão vão assim da concepção do carnaval pelo carnavalesco, que ‘sonha noites e noites com a escola desfilando’, à sua realização pelo trabalho do ferreiro, carpinteiro e escultor, culminando no trabalho do decorador, que é ‘dar vida, dar cor, transformar a realidade de madeira e ferragens em sonho’. Nessa sequência, que vai de um sonho imaterial e individual (que só existe na mente do carnavalesco) a um sonho palpável e coletivo na sua fruição e realização, explode a dimensão simbólica do carnaval. (CAVALCANTI, 1999, p. 19, grifos do autor).

Então, tudo o que foi imaginado pelo carnavalesco, as fantasias, alegorias e adereços, é transmitido aos demais artesãos (por meio de croquis, reuniões, maquetes, palestras, vídeos de desfiles anteriores, etc.). Nesse caso, os artesãos colocam todo o seu conhecimento e experiência acumulados para materializar o enredo concebido pelo carnavalesco. Como destacamos anteriormente, o trabalho em um barracão é manual, portanto, a experiência é que propicia que essas profissões sejam ensinadas, suas técnicas e habilidades aprendidas e assimiladas pelos profissionais das agremiações. A título de ilustração, Dewey (1959, p. 290) norteia que

O melhor da experiência é, por esta forma, representado pelos vários trabalhos manuais [...] Quer isto dizer que os órgãos do corpo, especialmente os dos sentidos, tiveram repetidos contatos causais, e que o resultado desses contatos foi conservado e consolidado até se conseguir a aptidão [...] e habilidade prática.

É, portanto, por meio da prática, que erros são evitados, como no caso de carros alegóricos que quebram na área de armação dos desfiles e ficam impossibilitados de desfilar, tirando, assim, preciosos pontos da escola, ou, ainda, das diversas soluções visuais adotadas ao longo dos anos. Dessa forma, Santos (2006, p. 58) postula que são “[...] práticas e saberes especializados que se aprendem ou podem ser mais bem desenvolvidos no interior dos barracões das escolas de samba.” Aqui, retomamos propósitos de Dewey (1959). Outro detalhe importante que ajuda no desenvolvimento de *know-how* e aprendizado dos componentes das escolas de samba

é a análise e julgamento feitos após o desfile por meio da lembrança de uma situação que funcionou ou não durante a apresentação da escola. Por exemplo, desfilar com chuva ou arriscar-se com o comprimento de um carro alegórico, que terminou por comprometer sua entrada no desfile, atrasando toda a escola. Essas situações são acumuladas às leituras e reuniões para análise das justificativas dos jurados, que são entregues junto às notas, além dos vídeos gravados dos desfiles, que são assistidos. Somados às experiências vividas anteriormente e ao exercício e transmissão dos ofícios no barracão, acabam conduzindo a um aprendizado. Isso é frisado por Cavalcanti (2008, p. 165), ao citar o depoimento de seu Reginaldo, que, em 1992, era o chefe da equipe de escultura da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, que via o barracão como uma escola: “[...] aqui se forma o profissional”.

O referido aprendizado só foi possível porque foi vivido, foi experimentado, seus prós e contras foram separados, analisados e passaram, então, a nortear as medidas e as soluções para que erros não se repetissem. Todo esse conhecimento adquirido se deve, também, ao meio social no qual os componentes e trabalhadores das escolas de samba estão inseridos, o *mundo do samba* do qual fazem parte. Esse meio social é caracterizado por Dewey (1959, p. 18) como sendo o local que “[...] cria as atitudes mental e emocional dos indivíduos, fazendo-os entregar-se às atividades que despertam e vigorizam determinados impulsos, que têm determinados objetivos e acarretam determinadas consequências.”

O sucesso da transmissão dessas experiências também pode ser destacado pelo fato de que “[...] vivemos do nascimento até a morte em um mundo de pessoas e coisas que, em larga medida, é o que é devido ao que se fez e ao que nos foi transmitido de atividades humanas anteriores.” (DEWEY, 1959, p. 31). Fato esse constatado pela importância atribuída às crianças e ao seu aprendizado nas agremiações, como já destacado.

A acumulação de experiências ao longo do tempo que cria conhecimento remete ao princípio educacional do *Continuum* experiencial, presente na obra de Dewey (1959), cujas experiências primeiras devem influir de forma frutífera e criadora nas experiências subsequentes. O conhecimento técnico transmitido às pessoas que estão aprendendo determinada profissão em um barracão é feito por quem viveu determinado tipo de experiência e dela colheu e acumulou conhecimento, como o exemplo dos casos mencionados da quebra de algum carro alegórico ou da chuva durante a apresentação.

Tal conhecimento também advém do fato de que, muitas vezes, é preciso substituir determinado material que seria utilizado em alguma escultura ou adereço. Esse fator pode estar ligado à falta do insumo no mercado ou ao seu elevado valor na época da compra, de modo que se torna necessário criar outra solução ou buscar outro material que consiga o efeito desejado e que caiba no

orçamento ou, ainda, que não esteja em falta no mercado. Essa busca resultou e resulta em novas soluções plástico-visuais que, na maioria das vezes, surtem efeito e são assimiladas pelas demais escolas de samba, como no caso de copos plásticos ou pratos de festa, empregados na confecção e decoração de adereços, fantasias e carros alegóricos, das máquinas de chuva de papel picado ou, ainda, dos elevadores hidráulicos, que se elevam de dentro do carro alegórico carregado de esculturas ou destaques de luxo no início do desfile, aumentando a sua altura.

Considerações finais

Os saberes mencionados neste artigo, acumulados ao longo dos anos, só foram possíveis por meio de experiências vividas, tanto aquelas bem sucedidas quanto as malogradas. Todo o saber experimentado, acumulado e ensinado pelos e para os indivíduos, é conquistado por meio da aprendizagem na prática. Portanto, se existe assimilação do conhecimento tácito e transmissão oral, existem práticas educacionais que, mesmo não formalizadas, resultam na aprendizagem, podendo ser destacadas como um conjunto de experiências boas que, segundo John Dewey (1959), são aquelas que justamente levam ao aprendizado. Nesse caso, o aprendizado de uma profissão e de um saber fazer pode evitar erros e levar ao êxito, despertando a autoconfiança do funcionário do barracão, que doa seu conhecimento e força de trabalho para a escola e que se orgulha ao vê-la sagrar-se campeã do concorrido carnaval das grandes agremiações cariocas. Os artesãos estão todos movidos por condições objetivas (DEWEY, 1959) que, coordenadas pelos mestres de ateliês, pelo diretor de barracão e pelo carnavalesco, levam à produção do desfile e, por consequência, ao aprendizado de todos os profissionais envolvidos na produção do espetáculo, numa troca de saberes horizontalizada, mesmo dentro do barracão, existindo hierarquia profissional. Profissões que, como destacado por Cunha (2005a, 2005b), são marcadas pelo preconceito ainda em nossos dias, justamente por serem praticadas manualmente e pela tardia industrialização do país, mas que, neste contexto, pelo menos entre os artesãos do carnaval, são valorizadas.

A tudo isso se soma o empirismo que define a tônica da educação não formal realizada dentro dos barracões das agremiações carnavalescas, e as experiências ampliam a magnitude do aprendizado na prática, sendo essas, como considera John Dewey, boas, pois levam justamente ao aprendizado permeado, neste caso, de lágrimas, suor, alegria e muito samba, reforçando o caráter de oralidade pertinente às tradições africanas e seus descendentes (BÂ, 2011; FREYRE, 2001; VANSINA, 2011), que são, em grande maioria, salvo indicação contrária, os funcionários e os componentes das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Referências

- ALBIN, R. C. et al. **Guia das escolas de samba do Rio de Janeiro: carnaval 2006**. Rio de Janeiro: Arco Arquitetura e Produções, 2006. 120 p.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe. Continuidade Histórica do Luso-Brasileirismo, **Novos Estudos, CEBRAP**, São Paulo, n. 32, p. 72-84, mar. 1992.
- _____. Proletários e Escravos: imigrantes portugueses e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1872, **Novos Estudos, CEBRAP**, São Paulo, n. 21, p. 30-56, julho de 1988.
- ARAÚJO, H. **Carnaval: seis milênios de história**. 2 ed. Rio de Janeiro, Griphus, 2003. 600 p.
- ARAÚJO, P. Q. de. Escolas de samba e relações de trabalho: entre a passarela e o barracão. In: EARP, F. S. (Org.). **Pão e Circo: fronteiras e perspectivas da economia do entretenimento**. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 2002. 208 p.
- BÂ, A. H. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Ed.). **Metodologia e pré-história da África**. 3. ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2011. p. 167 – 212. (Coleção História Geral da África; v. 1).
- BASH, L. Educação, emprego e treinamento profissionalizante. In: COWEN, R.; KAZAMINAS, A. M.; ULTERHALTER, E. (Org.). **Educação comparada: panorama internacional e perspectivas**. v. 1. Brasília, DF: UNESCO, CAPES, 2012. p. 659-672.
- BRASIL. **Lei de diretrizes e bases da educação nacional. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm>. Acesso em: 12 abr. 2013.
- _____. Ministério da Educação. **Políticas públicas para a educação profissional tecnológica: proposta em discussão**. Brasília, DF: MEC/SETEC, abr. 2004, 71 p. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf/p_publicas.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2012.
- _____. Portaria Interministerial nº 1.082, de 20 de novembro de 2009. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 23 nov. 2009. Disponível em: <http://www.adurrj.org.br/4poli/gruposadur/gtpe/portaria_interministerial_1082_20_11_09.htm>. Acesso em: 20 jul. 2012.
- CABRAL, S. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lazuli / Companhia Nacional, 2011. 495 p.

CASCUDO, L. da C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1972. 660 p.

CAVALCANTI, M. L. V. de C. **O rito e o tempo: ensaios sobre carnaval**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. 116 p.

CUNHA, L. A. **O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata**. 2. ed. São Paulo: Unesp; Brasília, DF: Flasco, 2005a. 190 p.

_____. **O ensino de ofícios nos primórdios da industrialização**. 2. ed. São Paulo: Unesp; Brasília, DF: Flasco, 2005b. 243 p.

_____. A. O ensino industrial-manufatureiro no Brasil. **Revista brasileira de educação**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 89 – 107, mai./jun./jul./ago. 2000.

DEWEY, J. **Democracia e educação: introdução à filosofia da educação**. 3. ed. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1959. 416 p.

_____. **Experiência e educação**. 2. ed. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1976. 97 p.

ESCOLAS DO SAMBA: os conservatórios musicais dos morros onde não se ensina fuga ou contraponto, mas nascem melodias. **A Noite**, Rio de Janeiro, n. 100, 2 mar. 1932.

FARIAS, E. S. A afirmação de uma situação sócio comunicativa: desfile de carnaval e tramas da cultura popular urbana carioca. **Caderno CRH**, Salvador, v. 26, n. 67, p. 157-178, jan./abr. 2013.

FEIJÓ, C.; NAZARETH, A. **Artesãos da Sapucaí**. São Paulo: Olhares, 2011. 111 p.

FERREIRA, F. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 421 p.

_____. Traduzindo o enredo: o processo de produção das escolas de samba. In: KAMEL, José Augusto Nogueira. **Engenharia do entretenimento: meu vício, minha virtude**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2006. p. 99-111.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala**. 45. ed. Rio De Janeiro: Record, 2001. 668 p.

GAIER, R. V. Carnaval do Rio atrai 900 mil turistas e cogita mudanças. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 15 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,carnaval-do-rio-atrai-900-mil-turistas-e-cogita-mudancas,997400,0.htm>>. Acesso em: 26 abr. 2013.

GOHN, M. da G.. Educação não formal e aprendizagens. In: SOUZA, Eduardo Conegundes de. **De experiências e aprendizagens: educação não formal, música e cultura popular**. São Carlos: EdUFSCar, 2013. p. 20 – 28.

GOHN, M. da G.; SINSON, O. R. de M. **Não-fronteiras: o universo da educação não-formal**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. 96 p.

GOLDWASSER, M. J. **O Palácio do Samba: estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira**. Rio de Janeiro: Record, 1975. 197 p.

LEOPOLDI, J. S. **Escola de samba, ritual e sociedade**. Petrópolis: Vozes, 1978. 148 p.

LESSA, C.; AGUINAGA, R. O carnaval carioca: uma reestimativa do emprego e renda relacionados. In: EARP, Fabio Sá (Org.). **Pão e Circo: fronteiras e perspectivas da economia do entretenimento**. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 2002. p. 143 – 163.

LINGIS, A. **The community of those nothing in commons**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994. 165 p.

MORAIS, F. Carnaval: a primazia do visual. In: MORAIS, F. **Chorei em Bruges: crônicas de amor à arte**. Rio de Janeiro: Avenir, 1983. p. 41 – 46.

_____. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995. 163 p.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira & identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAMPLONA, F. Mais respeito! A festa é do povo. **Lua Nova**, São Paulo, v. 1, n. 2, set. 1984.

REGISTRO da morte. **O Paiz**. Ano IX, n. 4028, p. 2, Rio de Janeiro, 18 de mai. de 1893.

QUEIROZ, M. I. P. de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1992. 237 p.

SANTOS, N. S. **“Carnaval é isso aí. Agente faz para ser destruído”!:** Carnavalesco, individualidade e mediação cultural. 174 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas – Antropologia Cultural)-. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI –ZERBO; J. (Ed.). **Metodologia e pré-história da África**. 3. ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2011. p. 140 – 166. (Coleção História Geral da África; v. 1).

Recebimento em: 09/11/2014.

Aceite em: 21/05/2015.