

100.01  
1995.10

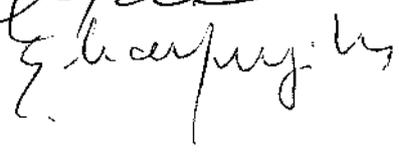
<sup>nt</sup>  
EDSON SILVA DE FARIAS

<sup>A</sup>  
O DESFILE E A CIDADE: O CARNAVAL-ESPETÁCULO CARIOCA

Dissertação de Mestrado apresentada  
ao Departamento de Sociologia do  
Instituto de Filosofia e Ciências  
Humanas da Universidade Estadual de  
Campinas, sob a orientação do Prof.  
DR. Renato José Pinto Ortiz

Este exemplar corresponde à  
redação final da dissertação  
defendida e aprovada pela  
pela Comissão Julgadora em  
27/3/95.

Banca:

Prof.(a)Dr.(a)   
Prof.(a)Dr.(a)   
Prof.(a)Dr.(a) 

Setembro/1995

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	7/UNICAMP
	F225d
V.	
TEL	53/25928
PR. NO.	433/95
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	19/10/95
N.º CPD	

CM-00078617-7

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

**Farias, Edson Silva de**

**F225d O desfile e a cidade: o carnaval - espetáculo carioca / Edson  
Silva de Farias. - - Campinas, SP: [s.n.], 1995.**

**Orientador: Renato Ortiz.**

**Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campi-  
nas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Sociologia da cultura. 2. Modernidade. 3. Rio de Janeiro  
(RJ) - Carnaval. I. Ortiz, Renato, 1947- II. Universidade Estadual  
de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.**

Sou grato pela maneira, paciente e carinhosa, como Lurdinha, Marly, Esmeralda, ao lado de Betânio, Júnior, Rosa e Silvana, todos sempre tão solícitos no atendimento aos meus pedidos. Estendo o mesmo agradecimento aos funcionários da Biblioteca e do CPD do IFCH.

Ao meu orientador, o Professor Renato Ortiz, quero agradecer não apenas pela leitura atenta do texto e as sugestivas indicações feitas ao longo da confecção desta dissertação, mas sobretudo ao crédito concedido à proposta deste trabalho.

Agradeço também ao Professor Octávio Ianni pelo exemplar estilo, digno e vivaz, como exerce o ofício de sociólogo. É sem dúvida um estímulo ao "noviço".

Aos amigos Wandencley Alves e Marcelo Carvalho devoto profundo agradecimento pela paciência em discutir e revisar esta dissertação e pela realização dos desenhos aqui apresentados. Não só isso. A comunhão de princípios e idéias tem ajudado a traçar o perfil da caminhada percorrida e salvar-me da solidão do pensamento.

Tânia fico te devendo pela doçura e atenção. Crisanto, pelo apreço. Cristina e Luis Fernando, pelos momentos em Campinas.

Agradeço ao CNPq por ter financiado esta pesquisa. Apoio sem o qual pessoas como eu jamais poderiam dar continuidade aos estudos. As bases institucionais oferecidas pelo IFCH/Unicamp também concorrem na mesma direção.

Aqueles que estiveram comigo todos os dias, diretamente ou não, este trabalho pertence tanto quanto a mim. Viveram-no nas minhas incertezas e agonias; ofertaram carinho, afeto e apoio. A paciência e o respeito demonstrados inscrevem-se em cada uma das páginas aqui apresentadas. Meus pais, irmãs, sobrinhos...obrigado!

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>01</b>
<b>Capítulo I O Carnaval na Metrópole Moderna.....</b>	<b>05</b>
1 - O Polimento da Folia	
2 - A Centralização dos Festejos na "Avenida"	
3 - A Institucionalização do Carnaval-Espetáculo	
4 - O Cortejo Operístico	
<b>Capítulo II Desfile de Escola de Samba.....</b>	<b>56</b>
1 - Na Direção do Subúrbio	
2 - Escola, A Formalização do Samba	
3 - A Conquista da "Avenida"	
<b>Capítulo III Um Evento Cosmopolita.....</b>	<b>102</b>
1 - Carnaval, Uma Festa Popular e Nacional	
2 - Um Novo Centro: A Cidade	
3 - Uma Imagem de Cartão Postal	
4 - O Teatro do Carnaval	
<b>Capítulo IV O Superespetáculo.....</b>	<b>146</b>
1 - Por Uma Imagem Brasileira	
2 - A Cena Barroca	
<b>Capítulo V As Mágicas Luzes do Sambódromo.....</b>	<b>196</b>
1 - A Privatização do Popular	
2 - A Fantasia Concretizada	
<b>DIGRESSÃO.....</b>	<b>259</b>
<b>BIBLIOGRAFIA E FONTES.....</b>	<b>262</b>

## INTRODUÇÃO

A literatura especializada por diversas vezes já anotou o dado fundamental da presença das cidades metrópolis na constituição deste conglomerado civilizatório - a modernidade, cuja extensão vaza as fronteiras das sociedades. Trabalhos seminais como os de Simmel(1973), Benjamin(1991) e Wirth(1973) detectam na "balbúrdia" social das grandes cidades modernas os ingredientes de novos modos de viver, sentir e conhecer. Muito além do núcleo da secularização racional e da modernização infraestrutural capitalista, tais locais contêm os germes de relações e processos que se têm estruturados em escala planetária.

As cidades metrópoles concentram os traços dessa atual condição e ao mesmo tempo constituem os seus epicentros irradiadores. Delas o mercado mundial de mercadorias partiu e pôde materializar-se. A pluralidade étnica e social forjou formações artísticas e institucionais de características inéditas. Antes de mais nada, os núcleos metropolitanos têm consistido em centros dos elos sociais que hoje agrilhoam a humanidade e suas atividades em uma mesma malha sem precedentes históricos. Sinalizam portanto à existência desse espesso, largo e alongado processo socializador e civilizante global, na evolução do qual homens e sociedades são engendrados, cuja metáfora é o ambiente polifônico das mesmas cidades.

Nesse sentido, a densidade dos grandes contextos urbanos modernos exibe algo crucial à reflexão sociológica, a saber, a inusitada essência de lugares onde o encontro entre o local e o global apresenta-se como sua idiossincrasia fundante(Featherstone et alii/1991 e Marcus/1991). O desafio posto é o de lidar com as realidades daí decorrentes, já que são marcadas por um *mutantismo* que não as dissolve nas clivagens entre "presente" e "pretérito"; "erudito", "popular" e de "massa" ou "tradicional" e "moderno". Isto porque as particularidades históricas e culturais conformam-se nesse quadro social globalizado. Aí simbiotizam-se com os princípios do "sistema mundial" - racionalidade tecno-administrativa, desempenho, eficiência e a lógica da performance espetacular - , pela exigência quanto a capacidade de mobilidade, permuta e exposição. Tripé entronizado como decisivo e fundante da sobrevivência nos espaços modernizados.

Dentro dos limites impostos tanto pela especificidade do objeto estudado quanto do alcance deste trabalho, esta dissertação procura contribuir com novos dados sobre este alongado processo civilizador moderno. Sobretudo o trajeto analítico tenta rastrear a peculiaridade de uma cultura popular cujo florescimento ocorre no terreno de uma cidade metrópole. Procura-se compreender o modo como a relativa autonomia do espaço sócio-geográfico do Rio de Janeiro o internaliza em uma malha abrangente de relacionamentos. Para isto atenta-se à maneira como o confronto entre a pluralidade sócio-cultural e a crescente interdependência e interpenetração de funções e atividades, no contexto de intrincamentos translocalizados, agem decisivamente na definição do nexu gênero Desfile-Espetáculo de Carnaval e a Cidade do Rio de Janeiro. Cumplicidade revelada na imagem que ilustra a capa da Revista Abre-Alas, publicada pela Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, em 1995. Os sinais da imagem exibem um sol como que erguendo-se por sobre a silhueta do Morro do Pão-de-Açúcar, um sorriso que cobre de luz a cidade, ao contemplar a fachada do Sambódromo e as pedras portuguesas do calçadão de Copacabana, sob as quais chovem coloridas serpentinas e confetes.

Diria que, as forças ilustradas nesta imagem e a própria imagem, a legitimidade de ilustrar toda uma sociedade, é o ponto de partida e chegada deste exercício intelectual. Já que no seu aporte, as práticas culturais formadoras do referido nexu, são também constitutivas da realidade social urbana. Justifica-se o empreendimento sociológico ao se tomar a compreensão da especialização do Desfile, como bem de entretenimento, à maneira de uma lente capaz de facultar o conhecimento do conjunto complexo de atividades sociais historicamente determinado. E com isso, identificar a singularidade como esse mesmo conglomerado se deixa apreender e sentir enquanto realidade plausível e possível.

#### TEMA E PROBLEMÁTICA

Em sua tese sobre o Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, a antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti propõe um outro viés para os estudos tematizando a cultura popular urbana, que não o vinculado às distinções entre os grupos sociais e os níveis de

cultura<sup>1</sup>. A seu ver, rituais da magnitude do Carnaval carioca devem ser estudados levando-se em conta as mediações entre as heterogeneidades geradas e ambientadas na grande cidade. O que de antemão sugere uma conceituação mais extensa das práticas da cultura popular citadina contemporânea.

Em razão de tal premissa, o seu trajeto analítico desvenda uma tessitura de relações coligadas pela forma "estética e cultural precisa do Desfile das Escolas de Samba". Pois, argumenta, a partir da intriga central do cortejo - o enredo anualmente renovado -, uma negociação tensa é estabelecida, marcada pela repulsa e reciprocidade. Encontra aí a dinâmica fundamental disto que chama de "potlach urbano contemporâneo"(1993).

A proposta desta pesquisa é tributária da premissa de Cavalcanti, no que tange seja ao seu postulado de categorização da cultura popular urbana, quanto o reconhecimento de estar na forma espetáculo o *locus* privilegiado para o estudo do ritual situado em uma metrópole. Contudo a autora silencia a respeito da própria formalização do festejo na cidade, isto é, permanecem em suspenso as condições e fatores sócio-históricos atuantes para a conformação institucional da Festa-Espetáculo carioca.

Imediatamente algumas indagações acompanham tal constatação. Quais condicionantes participam da formatação do cortejo, emblematizado pelos sinais de uma "ópera-balé" deambulante com vistas ao entretenimento de platéias? Por que este formato de desfile toma a dianteira entre as práticas carnavalescas organizadas na cidade? Em que medida o contexto urbano do Rio de Janeiro propicia a consagração dessa modalidade espetacular de participação festiva? Com efeito, o tema desta dissertação é o nexu entre o gênero Desfile de Carnaval e a cidade onde aparece e se tem desenvolvido.

Logo, se o espetáculo significa algo realizado para ser observado por determinado público(Pavis/1987), a problemática desta dissertação gira em torno da institucionalização e legitimidade alcançada por esta realidade da Festa-Espetáculo, onde simbiotizam-se a

<sup>1</sup>A autora dialoga com um significativo conjunto de intérpretes, para os quais o tema da cultura popular e das Escolas de Samba, em particular, resolve-se ou pelo ponto de vista dos conflitos entre as classes(ver, por exemplo, Rodrigues/1978 e Queiroz/1992) ou sob o prisma dos confrontos sócio-raciais(consultar Rodrigues/1984).

feita popular e a lógica da exibição, nodal à produção e ao consumo culturais nas sociedades modernas (ver Benjamin/1975). Analiso essa ordem estatuída do Carnaval-Espetáculo carioca, com primazia sobre o campo das ações humanas nos seus limites de vigência, entendendo-a à maneira de um fato cultural configurado no cosmos simbólico e institucional da modernidade.

A análise do gênero é feita, assim, à luz de uma sociedade que experiencia, ao longo deste século, a reorganização dos seus modos e estilos de vida, com modernização capitalista, conjuntamente com o deslançar do processo civilizador moderno, notadamente após o advento das suas principais agências - industriais culturais, o comércio de lazer e de turismo e o mercado ampliado de bens simbólicos (Ortiz/1991).

O objeto em questão é a modalidade de concurso festivo entre entidades especializadas, a saber o Desfile-Espetáculo de Carnaval<sup>2</sup>. Iniciado ainda na segunda metade do século XIX, compreende uma tradição (pressuposto de limitação das variações) da cultura popular na cidade, notabilizada pelo sentido estético, caracterizador do conjunto formal das suas apresentações anuais, voltadas a platéias amplas e laicas. Poder-se-ia dizer, a respeito do atualmente consagrado Desfile das Escolas de Samba, que consiste em um subgênero daquele gênero maior. O termo gênero é empregado em relação a um conjunto sistemático de regras que formalizam, ao codificar, as expectativas entre emissor e recepção e as circunscrevem na textualidade expressa, a materialidade do Desfile. A finalidade corresponde a intenção de forjar a estabilidade necessária para o ato expressivo-comunicativo, dentro do contrato significacional com a audiência. Nesse sentido, o conceito de gênero é aqui utilizado à maneira de Jesus Martín-Barbeiro, ou seja, consiste no fórum de mediação entre as lógicas da produção e da circulação/consumo (1987:239-42).

Em vista disso, a opção metodológica de explanação do tema privilegia a historicização do gênero em um perfil alongado. Para este propósito da análise, introduzo a categoria de *espetacularização*. Ela sintetiza as transformações estruturadas em torno da organização das

<sup>2</sup> Para designar o gênero, a palavra desfile será grifada em caixa-alta. O objetivo é diferenciá-lo do emprego do mesmo termo para denominar as apresentações específicas ou um respectivo cortejo, realizado em determinado ano. Também serão grifadas em caixa-alta as entidades participantes do evento.

práticas carnavalescas norteadas pelo princípio da exibição e fruição estéticas. A categoria baseia-se na concepção de Norbert Elias sobre os longos e estruturados "processos civilizadores"(1993:263). Para este autor, tratam-se os processos civilizadores de combinações estruturadas, constituídas pela interdependência entre determinados relacionamentos humanos, cujo raio de ação vaza simultaneamente os planos individual e da sociedade. E plasma a rotinização de uma economia societária geral. Nesta é definida modalidades de racionalização, tendo por foco a moderação dos impulsos, fator preponderante aos diversos modos de polimento dos atos e expressões humanas, marcante do ajuste das partes na totalidade civilizada.

A partir desse referencial, o objetivo desta dissertação é verificar a seguinte hipótese: *a materialização em formas visuais e sonoras encontradas no Desfile de Carnaval carioca sinaliza, como expressão, uma das faces tomadas pela expansão do processo civilizador moderno.*

1.

O CARNAVAL NA METRÓPOLE MODERNA

Então em que a civilização nos adoça? A civilização não faz mais que desenvolver em nós a diversidade das sensações... nada mais. E graças ao desenvolvimento dessa diversidade, é muito provável que o homem acabe por descobrir uma volúpia no sangue. Isto aliás já aconteceu.

Dostoiévski

Os alienados foram alojados por classes...

Machado de Assis

Todos nós, mesmo os mais ajuizados, temos uma dose de doidice no miolo e aproveitamos o reinado da folia para exibí-la sem corrermos o risco de ir para o hospício ou para... polícia

Fon-Fon(17-02-1912)

Procuro ao longo deste capítulo descrever e analisar alguns dos fatos que, quando relacionados, expõem o deslocamento de valores experienciado por um Rio de Janeiro que conhece desde o final do século XIX até a década de vinte do atual. transformações agudas em seu cotidiano e com conseqüências na natureza do folguedo carnavalesco nele realizado. A nossa prosposta é evidenciar quais elementos mediados nesse contexto possibilitam que as iniciativas modernizantes do período enformem as práticas carnavalescas, ressignificando-as.

O núcleo da preocupação está na origem da feição espetacular do gênero Desfile de Carnaval. A pergunta que se quer responder é: quais as suas matrizes sócio-culturais? Não se pretende contar a história da folia carioca, tampouco descrever o longo percurso do desenvolvimento da forma desfile; averiguo quais condições formais e sociológicas vicejam a consolidação deste modelo que é um gênero específico de prestígio no interior do festejo, fomentando a constituição de entidades como as Escolas de Samba, cuja razão principal de existir é participar dos concursos festivos.

#### O POLIMENTO DA FOLIA

Quem primeiro chamou a atenção para a conexão existente entre as transformações estéticas e formais pelas quais passa o Carnaval carioca com o advento da urbanização mais ávida da cidade, desde meados do século XIX, foi Maria Isaura Pereira de Queiroz(1992). Sua sensibilidade nos serve aqui de bússola, no trato com algumas interpretações sobre o festejo nesse período.

Para Queiroz, as modificações no Carnaval devem-se especialmente a determinadas definições na estrutura e organização da cidade . O Rio de Janeiro concentrava na época a alta burocracia do Estado imperial e um significativo número de profissionais liberais. Ambos segmentos constituíam importante mercado consumidor que ajudou a enriquecer o segmento de comerciantes ligados às atividades de importação e exportação. As últimas ainda resultantes do ciclo da mineração e principalmente da lavoura cafeeira no Vale do Paraíba Fluminense<sup>1</sup>, que

<sup>1</sup> Olga von Simson(1984) averigua como, a partir da Corte imperial, o café se expande por esta região e condiciona a disseminação de estilos de brincar o Carnaval em consonância às modas que da Europa chegavam ao Rio e eram acolhidas pelos setores de elite, como parte do modelo

vivia sua fase áurea. O porto carioca era então o principal escoadouro dessa produção para o mercado externo.

A caracterização do Rio de Janeiro enquanto uma sociedade urbana basea-se para Queiroz no acelerar da estratificação social, cujo fator econômico exerce desde então o papel de protagonista na hierarquização das camadas e/ou classes sociais, trazendo novos agentes à cena. O contexto, considera, abriu a cidade aos ventos mais cosmopolitas, desestabilizando a estrutura socioeconômica colonial identificada nos modos provincianos ainda vigentes. Paulatinamente, consagram-se a vida e estilos urbanos aos moldes europeus norte-ocidentais. Os setores de elite procuram em Londres e Paris, o espelho onde queriam se enxergar homoganeamente "civilizados" em oposição ao modo de ser das camadas subalternas. Ou seja, em busca de uma maior uniformidade de classe, inicia-se a heterogeneidade da sociedade em seu conjunto.

A esta situação, Queiroz atribui as metamorfoses observadas no Carnaval, que assume feição mais "polida"(Idem:50-3). O folguedo, nos diz, fora um momento privilegiado das táticas de distinção entre a classe dominante e as demais; a estratificação social assume aspecto de hierarquização simbólica dos modos de participar da folia, ainda que o mito de comunhão do carnaval engendrasse a aparência de equalização social. Neste instante o modelo de folia consolidado na França e Itália se espraiava por toda Europa, atingindo Lisboa e a Cidade do Porto e simultaneamente também o Rio o conhecia. O estilo materializava-se nos bailes de máscaras(traduzindo os bailes venezianos) e nos desfiles de préstitos(grandes carros alegóricos). Impõe-se esta como a forma de fato civilizada de brincar o carnaval; ao entrudo, identificado agora como ato de barbárie e selvageria das classes populares, resta a perseguição policial e o preconceito veiculado nos jornais da época(Clementina/mimeo e Pereira/1992). Queiroz constata que, entre o final do século passado aos anos de 1940, uma clivagem desmembra a folia carioca em duas dimensões assimétricas. Dominante na cena do folguedo, o "Grande Carnaval" passa a denominar os festejos comemorados pelos burgueses; relegados à marginalidade, os membros das classes desfavorecidas ou tornaram-se meros espectadores do brinquedo dos ricos ou "resistiram" no chamado "Pequeno Carnaval".

Há na abordagem da autora o mérito de correlacionar as mudanças no Carnaval com as reorientações mais gerais em curso na vida do Rio de burguês-europeu de vida urbana.

Janeiro e mesmo do país, naquele período. Perspectiva em parte contrária dos historiadores, como o brasilianista Jeffrey Nedell, que vêem tais acontecimentos como reflexos de uma postura neo-colonial, desprovida de anteparo numa concreta transformação das condições socioeconômicas locais(1993:23). Torna-se possível a Queiroz colocar a análise do período sobre outro eixo, principalmente porque detecta a escalada ascendente do universo complexo das relações sociais urbanas sobre o contexto brasileiro, em meio a ascendência da hegemonia de um padrão burguês-capitalista. Esta se exercendo fosse no plano da produção e reprodução da materialidade, fosse no hesitante esforço de modernização, vislumbrado na expansão da base industrial e de conformação centralizada do poder em um laico Estado nacional, inspirado no modelo europeu.

Não obstante a proposta de Queiroz deixa de identificar quais os desdobramentos da conexão entre urbanização e carnaval quando superestima a polaridade popular versus burguês, evidenciada na disjunção, que deixa de ser analítica ao tornar-se empírica, entre "Grande" e "Pequeno" carnavais. O que, de certa maneira, repete a tendência recorrente entre muitos dos intérpretes desse período da vida carioca, de tomá-lo como mero ciclo, momento aquele quando as frações de classe dominante, endinheradas com o café e a especulação do Encilhamento, levaram-se pelo delírio de fazer do Rio uma "civilização nos trópicos". Alucinação responsável pelo expurgo e repressão das classes populares e seus elementos simbólicos, então vistos como expressões da barbárie(Velloso/1987 e Needell/1993).

Os festejos carnavalescos têm sido um objeto recorrente quando se quer evidenciar este choque entre um enclave de modernidade elitista(voltada para os costumes europeus) com a vida cotidiana da cidade, ainda uma paisagem colonial lusa e africana. Leonardo Affonso de M. Pereira(1993), por exemplo. Seu estudo historiográfico a respeito da relação entre literatura e carnaval na virada do século XIX para o XX, demonstra, refutando a concepção de Queiroz, a não dissolução do carnaval popular durante esse período, embora perseguido, mas sua transformação. Contudo não aponta qual a natureza da aludida transformação da participação popular no folguedo. Apenas identifica no apelo "higienizador civilizante" dos literatos da época, a expressão da dominação e do cerceamento por parte das elites sobre as populações subalternas.

Nesse sentido, seu argumento desliza para uma contradição

interna. Pois a maneira como as classes populares teriam resistido as imposições dos poderosos, afirma ele, caracterizou-se pela reiteração do hábito, oriundo dos tempos da Colônia, do entrudo, com seus jogos agonísticos e grotescos. Ou seja, em lugar de qualquer transformação a conduta popular mostra-se tão somente conservadora, defensiva. Isto porque o autor defende a perspectiva de que, os intelectuais comprometidos com o recém-instalado regime republicano, quando procuravam amalgamar ao sentimento de povo o ideal de nação, o resgate da festa passava pelo crivo ordenador dos cânones da folia européia. Logo, para os apóstolos da civilização do país, a brincadeira carnavalesca dever-se-ia inspirar nos modelos de Nice, Roma e Veneza. No entender de Pereira, aí se configura algo expressivo de uma imperiosidade modernizante, estimulado inclusive pelos jornais da época. E instrumento civilizatório de controle, mesmo de repressão, do que se passou considerar "selvageria popular". A reação das camadas subalternas responderia negativamente à violência inscrita neste projeto.

O que estou pretendendo demonstrar com a apresentação desses intérpretes do Carnaval carioca é a lógica analítica que norteia seus argumentos. Há neles a afirmação de duas naturezas sociológicas intrinsecamente inconciliáveis: o popular dominado versus o burguês das elites. Ao contrário disso o objetivo deste capítulo é matizar tal polaridade, tendo em vista que - como veremos adiante - as mediações entre o "Grande" e o "Pequeno" carnavais foram cruciais para o surgimento dos Ranchos e posteriormente do Desfile das Escolas de Samba. Se esse mesmo conjunto de intérpretes observa a ressonância das transformações mais gerais ocorridas na sociedade local sobre o "polimento" da folia, é inevitável portanto reconsiderar o papel desempenhado pela civilização/modernização da cidade nas diversas dimensões da vida coletiva e no nuançar da composições dos grupos e a interferência exercida sobre os seus relacionamentos com outros grupos e, principalmente, nos modos de expressão e comunicação.

Com efeito, retenho a idéia de Maria Isaura P. Queiroz de apreender o Carnaval carioca à luz da redefinição do espaço urbano do Rio de Janeiro, do ponto de vista de uma totalidade sócio-histórica. Totalidade esta atravessada por um processo modernizante frágil, porém de conseqüências importantes sobre a estrutura da sociedade em seu conjunto. Logo, a observância da ambigüidade contida nesse movimento e manifesta no Carnaval da cidade, parece-me constituir a lente propícia

para reconsiderar o papel dessa modernização sobre os modos de relacionamento entre os grupos no Rio de Janeiro, daquele momento. Faço alguns ajustes conceituais, bases para a exposição e a análise posteriores.

Isto porque se tomarmos a noção de cultura como uma totalidade socialmente realizada, para qual se entrelaçam modos de fazer, ser, interagir e simbolizar a experiência de um grupo ou configurações grupais no mundo, as propostas anteriores mantêm alguns pontos na penumbra. O que negligenciam principalmente são os fenômenos de entrecruzamentos culturais acontecidos, para os quais o Carnaval carioca evidencia dados empíricos e históricos extraordinários, apontando na direção de uma uma incipiente formação civilizatória mais ampla, a Civilização Moderna(Ortiz/1991:245). Mas já congregando particularidades locais aos seus princípios de circulação, racionalidade e desempenho materializados no dia a dia pela vigência das suas instituições .

Por isso a dicotomia teórica entre "burguês" e "popular" parece-me insatisfatória para compreender a profunda ressignificação ocorrida no cerne da festa carnavalesca. A proposta deste capítulo é atribuí-la à maneira como a heterogeneidade social gerada estrutura e modela os contatos culturais, considerando o fato sociológico do surgimento na cidade de novas modalidades de agrupamentos vinculados a esse embrião de modernidade no Rio de Janeiro da época. Os quais concorrem para a produção e consumo de novas formas de manifestação cultural. A problemática a ser estudada refere-se aos fatores de montagem dos grandes complexos condicionantes dos encontros culturais ocorridos e esteio aos pressupostos polidos encontrados em algumas práticas no Carnaval da grande cidade. Ou melhor, a constituição do Carnaval-Espetáculo entendido como o Carnaval da totalidade carioca. Requer justamente examinar com mais meticulosidade esta totalidade. Já que ela condiciona os ritmq e os fluxos do processo espetacularizante detonado.

De início, recorro a uma idéia de Norbert Elias visando delinear o princípio de toda a argumentação. Nota ele que a ação de uma classe social em "formar o centro de um processo e, desta forma, fornecer modelos para outras classes e de que estes modelos sejam difundidos e aceitos por elas, já pressupõe uma situação social e uma estrutura especial de sociedade como um todo, em virtude da qual a um círculo é cometida a função de criar modelos e a outro as difundi-lo e

assimilá-los"(1990:124).

Deste ângulo, é verossímil tomar a adoção dos elementos carnavalescos europeus sob dois aspectos convergentes. Significou a aspiração da burguesia nativa de compartilhar da humanidade civilizada ocidental, apesar das deficiências presentes na sua sociedade. Porém consistiu também em um esforço modernizante cujos desdobramentos engendraram práticas e funcionaram como parâmetros a uma nova hierarquia de valores, que dali em diante iria classificar os estilos das participações na folia carioca e na totalidade mesma das sociabilidades. A postura de segmentos da burguesia funciona como pressão mas é também uma resposta ao desafio posto por uma imensa população que chegava à cidade e precisava ser controlada, desde seu próprio relacionamento com as pessoas do seu círculo até com as das demais esferas, enfim, "pacificada"(a Abolição dos ex-escravos, por exemplo, tornará o negro um personagem já não mais escamoteável socialmente).

Ironicamente, o controle exigiu das classes dominantes um maior autocontrole que teve de se tornar visualizável nas suas atitudes e formas de manifestação, definidas agora como "civilizadas". Isto principalmente no que tangia aos novos espaços públicos e mundanos erguidos para o convívio dessas populações, que abandonavam o ritmo pacato e recolhido aos lares vigente durante a monarquia. E semeou o terreno para a disputa em torno do prestígio público, localizado na apreensão das imagens(visuais e de distinção social), que a um só tempo segmenta a sociedade mas também a internaliza em um jogo de equilíbrios, porque os modelos legitimados circulam, atraem outros agentes os quais os assimilam e procuram dele extrair status e ascensão social. Sobressai um encadeamento ambíguo, moldado a um só tempo pelo princípio da "igualação" e da "diferenciação", do qual decorre um específico código de prestígio social, porém prenhe das matrizes que o modelou.

Herscham e Lerner(1993), estudando a difusão dos esportes entre os segmentos de elite no período da Belle Epoque carioca, constatam que a importação das práticas sobretudo inglesas obedecia a um empenho relativo a economia dos impulsos, concentrando a violência e a sensualidade nos espaços institucionalizados do jogo e do lazer. Assim se deu, exemplificam, o aparecimento dos clubes de regata e de futebol. Tais fatores interferiram no desenvolvimento de uma esfera lúdica específica e no delineamento de um novo perfil de beleza: o exuberante porte atlético significa então saúde moral e física - o sportman. Condiz

também com uma visão da corporeidade dócil, no sentido de eficiente como a máquina, no contexto urbano-industrial. Rapidamente o futebol extrapola as fronteiras das camadas privilegiadas e é incorporado na sociabilidade dos setores populares, conhecendo uma intrigante ressignificação, pois mantém o padrão disciplinante agora, porém, identificado às práticas lúdicas do homem do povo (Idem:15 a 37).

Os mesmos autores chamam atenção para o conjunto de medidas e regras socializadoras que passam a comparecer no cotidiano da cidade desde o fim do século XIX, exultando à adoção de atitudes moderadas e comedidas. A ética puritana e produtivista fora tomada como paradigma dos códigos sociais. Os costumes populares identificados aos costumes coloniais tornam-se alvo de recriminação e perseguições. Deste modo, a bebida, as brigas de galo e o jogo carnavalesco do entrudo caem em desgraça, porque, segundo o projeto regenerador civilizante, implicariam em práticas "atrasadas", verdadeiros obstáculos ao "progresso" (Idem:64). Na mesma direção, desenvolveu-se na cidade um moderno - feito quase simultaneamente a processos similares nos Estados Unidos e Europa - esquema de repressão, enquanto ganhavam nitidez modelos de classificações médicas e jurídicas disciplinantes da população, definindo-a entre trabalhadores e ociosos, razão e anormalidade (Mattos/1992:19). A família de inspiração patriarcal herdada do Império é feita alvo de ataques, as intervenções médica e pedagógica empenham-se no intuito de orientar a formação de núcleos familiares mais combinados aos modelos normativos vigiados pelo Estado legal, atuando coercivamente sobre os "desvios" práticos e morais dos indivíduos (Muricy/1988).

Estes mesmos discursos médicos, aliados aos jurídicos, funcionaram como suporte ideológico para qualificar o "bom" ou "mal" uso do corpo e do tempo. Resistir a atividade produtiva, dentro dos padrões que se tornam dominantes, adquire nessas interpretações o caráter moral depreciativo e patológico, identificado do ponto de vista do indivíduo (Salvatore/1992). A pobreza e a patologia moral são amalgamadas e passam a estar sujeitas à intervenção regenerativa das autoridades científicas instaladas na burocracia estatal. Como lembra Nicolau Sevcenko, a maneira abrupta como se procurou integrar a cidade na civilização urbana e capitalista recorreu a práticas na maioria das vezes autoritárias e violentas, em relação a tudo quanto viesse a lhe obstacularizar (1983:26 e segs).

A acomodação dos novos moradores à cidade que se queria modernizar atendia ao imperativo de racionalizar a vida coletiva de acordo com os critérios de urbanidade e civilização norte-ocidentais, cujos princípios máximos eram os do cálculo e do autocontrole dos impulsos e emoções. Ainda que esta exigência racionalizante flutue nas diversas direções da sociedade da época, como o valor em si proeminente de convívio no relacionamento endógeno dos grupos e entre os segmentos sociais, ela não leva a uma centralidade em razão das próprias dificuldades da sociedade emergente em ajustar as particularidades à sua totalidade. O mundo do trabalho livre, com suas jornadas desmesuradas e mal remuneradas, a recente experiência do trabalho escravo e as descontinuidades na transmissão da ética obreira, depuseram contra a pretendida homogeneização industrial-capitalista. Sem contar o poderio da burguesia oligárquica cafeeira pouco afeita à industrialização nacional, que lhe ia contra os interesses, e ainda a desvalorização racial do trabalhador negro.

Logo, o contexto urbano bifurcar-se. A diferenciação social acontecia conjuntamente à equalização de determinadas posturas, vistas como razoavelmente normais. Estas não compreendiam os efeitos de uma vontade individual ou de um grupo específico, mas resultava do entrelaçamento de funções sociais que se diversificam, formando um elo de relações que tanto das instituições como dos impulsos e consciências controlam os corpos, formando uma nova modelagem das personalidades<sup>2</sup>. Entretanto era vasto o percentual da população não incluído diretamente nesse feixe e mesmo entre os incluídos as resistências à codificação burguesa mostravam-se tamanhas.

As conseqüências quanto a esta cesura, veremos, recaem sobre os modos de participação no folgado carnavalesco. Antes, contudo, a observação do aspecto demográfico se faz reveladora, quando se constata a diversificação e intrincamento das funções sociais nesse momento da vida carioca e dos flancos nela contidos.

<sup>2</sup> Turazzi(1989) mostra como o Clube de Engenharia divulga em 1887 projetos para o saneamento das casas dos operários. Evidencia como a iniciativa de promover cursos profissionalizantes disciplinadores da mão-de-obra é incentivada pelas indústrias. Atitudes embutidas no mesmo contexto de saneamento e regeneração onde se incluíam a campanha higienista de Osvaldo Cruz e as reformas urbanas de Pereira Passos. Sobre a higienização como modo de disciplinamento dos corpos, ver a interessante interpretação de Jurandir Freire da Costa(1979) a respeito da disseminação do modelo de espaço familiar burguês no Brasil e como ele participa da difusão da idéia de indivíduo e do impulso ao comedimento.

Falo do ávido crescimento populacional em curso no Rio de Janeiro entre as décadas de 1880 e os anos trinta do século XX. Em termos numéricos, a cidade salta de 274 mil e 972 habitantes, em 1872, para 811 mil e 443 no ano 1906(Lobo/1978:469). O fluxo migratório, somado à entrada de imigrantes, fora responsável pelo incremento da população urbana. Haja visto que em 1900, os naturais de outras regiões do país chegavam a 519 mil 849 pessoas(muitos entre os quais ex-escravos), com predominância dos nordestinos da Bahia. Já os estrangeiros constituíam 24,83% da população, ou seja, 171 mil 716 indivíduos. Do total deste contingente, 115 mil 779 estavam oficialmente empregados. Aproveitando o crescimento da demanda motivado pela expansão da malha urbana, parcelas imensas permaneciam realizando serviços temporários(biscates) ou driblando os fiscais da prefeitura que perseguiram os vendedores ambulantes, dentro da campanha de "higienização" da área central citadina. A cidade constitui um campo minado, fértil ao atrito e aos conflitos que explodiam quase simultaneamente(Carvalho/1984), no rastro de uma concentração urbana ávida(já em 1910, a população do Rio de Janeiro superava o um milhão de pessoas).

O contraste na cena descrita acima coloca-nos ante a uma sociedade onde a racionalização da vida, no sentido dado por Elias(1993:248) ao comedimento e auto-orientação, seja no nível das relações mercantis ou em termos de hierarquia de valores, assume paulatinamente o status de princípio ordenador. Isso ainda não significa que as relações sociais em seu conjunto estejam estruturadas sistematicamente pela lógica urbana-industrial(vertical-competitiva). O processo atinge parcelas pontuais da população urbana; o esboço de sociedade urbano-industrial desliza do escopo de um universo patriarcal e agrário monocultor.

Octávio Ianni retira na organização da sociedade brasileira de então as bases de tal excrecência. Mostra que a tendência racionalizante se acelera com a emersão de uma civilização urbana no país e tem decisiva importância nas reivindicações pelo fim do trabalho escravo. Isto em razão de as condições urbanas trazerem consigo o aparato ideológico do individualismo e da igualdade de direitos e deveres burgueses, mecanismos fundamentais à metamorfose do ex-escravo em operário urbano(1987:49). Ao mesmo tempo, os limites postos à própria reordenação econômica do país, herdadas da economia agro-exportadora e

da estrutura oligárquica do poder e da instituição do trabalho escravo, vão restringir a "metamorfose do escravo" em um vendedor livre da sua força de trabalho.

O breve relato das transformações vivenciadas pela economia carioca do período evidencia as matrizes da mesma ambigüidade. Quando reinterpreta o que significou o evento do *Encilhamento*, resultado da política de frouxidão cambial implementada pelo então ministro das finanças, Rui Barbosa, durante o Governo Floriano Peixoto, a economista Eulália Lobo(1978) encontra fortes evidências para afirmar que, por trás da especulação desenfreada, havia um projeto industrializante fundado nas condições, já naquele instante, presentes à cidade do Rio de Janeiro. E cujo núcleo estava na passagem, em termos marxistas, das atividades manufatureiras para a fábrica, a indústria moderna(entendendo esta como uma unidade básica de produção e reprodução de mercadorias). No que é instituído o mercado de trabalho assalariado, despoja-se a artesanidade e introduz a dimensão estável e abarcante do capital(maquinário e instalações) sobre a divisão social do trabalho e a circulação dos bens produzidos. Enfim, concentram-se as condições de produção(capitalizando-as) nas mãos de um reduzido grupo de proprietários, inclusive dominando o recém-criado mercado de capitais no país.

A autora encontra o ponto de partida do processo no amplo leque de transformações que confere à cidade e a alguns de seus agentes econômicos novos papéis, em meio à decadência da cultura de café no Vale do Paraíba Fluminense. Nesse sentido, diz Lobo, é emblemática a disputa entre os representantes das elites do Rio de Janeiro e de São Paulo em torno da extinção ou permanência do perfil agro-exportador do país. Enquanto a oligarquia cafeeira paulista defendia a expansão da política creditícia em relação a produção e exportação do produto, os facções emergentes da elite carioca iam na contramão, defendendo a proteção à incipiente indústria nativa(Idem). A confirmação do Acordo de Taubaté, selando a manutenção do modelo agro-exportador, cujas bases políticas estavam asseguradas com a hegemonia dos cafeicultores na federação, explicitaram a fragilidade do desempenho dos novos atores urbanos para o desenvolvimento de suas atividades. Ainda assim elas frutificam mudanças na capital do país.

O deslocamento da posição do porto do Rio naquele momento, ajuda a discernir a extensão das transformações. Enquanto perdia para Santos a

função de principal escoador da produção cafeeira, o porto do Rio se colocava entre os 15 mais importantes do mundo, em razão do incremento das atividades de importação. O que leva à implementação de reformas estruturais a fim de possibilitar o ancoramento de embarcações de grande porte, consagrando a cidade como centro distribuidor de artigos e equipamentos para o mercado de consumo interno (Idem:449).

Desde já está clara a mudança dos padrões de demanda interna, indicado pelo crescimento da produção de bens industriais locais. A expansão do setor secundário da economia toma vulto principalmente nas áreas voltadas para infra-estrutura e transportes urbanos e fiação de tecidos. Particularmente são esses os protagonistas da constituição das primeiras sociedades anônimas nacionais, fermentando a atividade financeira e o mercado de ações da cidade do Rio de Janeiro. E foram os beneficiados com o beneplácito da política de *Encilhamento*, traduzido na facilidade de importação de maquinaria e o aumento das instalações produtivas (Idem:481).

Procuro examinar como tais deslocamentos participam do incremento da interdependência das relações e funções sociais. O objetivo é o de compreender as condições que ela estabelece às posturas ambientadas no Rio de Janeiro do período, notadamente no que se refere aos festejos carnavalescos. Vale a pena assim pôr em destaque os remanejamentos ocorridos na cidade com a reestruturação da sua ecologia a partir da expansão das atividades de construção civil e desenvolvimento das comunicações e transportes, estabelecendo recipientes outros à sociabilidades e ao convívio público. Deslocamento manifesto sobretudo com a reforma da sua região central, coordenada pelo então prefeito Pereira Passos, entre 1903 e 1906. Mais uma vez motivando o conectar ambíguo entre uma modernidade vacilante e formas, diria, coloniais recicladas.

#### A CENTRALIZAÇÃO DOS FESTEJOS NA "AVENIDA"

Enviado pelo exército nacional à França para se formar engenheiro, Pereira Passos foi um dos jovens cujo destino reservava a ele a função de herói civilizador, mediando geográfica e culturalmente formações sócio-culturais diferentes. Sua ida para a *École des Ponts e Chaussés* respondia aos propósitos de segmentos da elite militar interessados em modernizar o braço armado do Estado brasileiro, após a

consciência adquirida com a experiência da Guerra do Paraguai. A tradição de engenharia dos franceses sacralizada nas escolas politécnicas incentivadas por Napoleão e a influência dos saint-simounianos na construção de grandes obras pelo mundo, justificaram a escolha. Lá, Pereira Passos conhece o reescalonamento das concepções urbanísticas inglesas feitas por Haussmann durante a afamada reforma de Paris (Needell/1993:40-50).

De volta ao Brasil, totalmente fascinado pela idéia de saneamento urbano visto na Europa, Passos se integra ao corpo técnico do Estado imperial, tendo destacado papel na instalação do sistema ferroviário brasileiro. Não obstante, será no governo Rodrigues Alves, ao assumir o cargo de Prefeito da Capital federal, que o engenheiro recorre ao paradigma de planejamento urbano inspirado em Haussmann. O modelo da cidade "espetáculo para os sentidos" (Benjamin/1991:41), implementado nas grandes obras da reforma de Paris, baliza o projeto de modernização do Rio de Janeiro. O objetivo era fixar a imagem da cidade como uma "vitrine" do (e para o) novo país republicano, contando com recursos de casas bancárias inglesas e de acordo com os interesses da burguesia cafeeira de intervir autoritariamente no espaço urbano, tornando-lhe controlável locus privilegiado de normatização das consciências (Carvalho/1984 e Sevckenko/1983).

Durante três anos uma série de reformas é posta em execução. A Cidade Velha, herança do passado colonial, vai abaixo, desabrigando imensa parcela da população pobre e trabalhadora. Em seu lugar, atendendo ao princípio de transparência e uniformidade cosmopolita, ruas antigas são alargadas e surgem outras novas, obedecendo a traçados retilíneos. É identificável no projeto a constituição de um sistema de circulação de mercadorias e pessoas conectando o centro aos bairros industriais e operários da jovem Zona Norte e aos da incipiente região da orla marítima sul, que crescem a partir das pistas das novas vias abertas e da rede de eletrificação, vocacionando-os às funções de veraneio e residência. Um novo perfil de grupos e relacionamentos sociais sobressai nesta redefinição urbanística. Ela possui incipientemente o germe da estetização da paisagem. Algo emblemático pelo epíteto "cidade maravilhosa", desde os anos dez inscrito como referência nacional e externa do Rio de Janeiro - mais adiante volto a esse tema.

Salta aos olhos a correlação da obra de engenharia e urbanismo

com interesses provenientes da esfera industrial, imobiliária e financeira, selados com a fundação do Clube de Engenharia, ainda na segunda metade do século XIX (Turazzi/1989:16) e o esforço em colocar a estrutura e equipamentos urbanos em resposta ao aumento populacional e do tráfego geral. O que chama atenção na reforma é a concepção de rua e espaço público concretizada na escolha de uma avenida como emblema da remodelação: a Avenida Central - atual Rio Branco. Onde se destacavam (destacam) os prédios art nouveau e a mistura do neo-clássico e ecletismo francês, dominante da fachada arquitetônica dos edifícios altos para época, ali instalados (como a torre sede do Jornal do Brasil e seus dez andares). Ou ainda a imponência presente às fachadas do Museu de Belas Artes, do Teatro Municipal e do Arquivo Nacional. É a Avenida, desarte, um símbolo, porque condensa processos globais então em curso na sociedade e sinaliza à transmissão de determinadas orientações valorativas na superfície de sua textura de fato material e recipiente às experiências individuais e coletivas.

Antes de mais nada, a sua concretude indica que a paisagem urbana é organizada a partir de um critério de centralidade, que tem na recém fundada Avenida o seu marco, o novo norteador das práticas e representações sociais desde então. Deste modo examino brevemente a seguir a articulação de fatos e interesses que age na conformação do novo centro do Rio de Janeiro e sua consolidação como o núcleo moderno da cidade, numa combinatória entre símbolos e instâncias socioeconômicas

Situado em um ponto privilegiado, pois estar no coração do entroncamento de diversas zonas geopolíticas que passam a dividir o Rio de Janeiro e às margens da área portuária, essa região conhece o incremento de sua ocupação no limiar do século XIX. Resultado em parte da transferência do capital mercantil para o mercado de imóveis, em meados do mesmo século, o seu desenvolvimento assinala também a aceleração do processo de mercantilização do solo urbano (Ribeiro/1985:14-5). De início tal capital fora mobilizado para construção de prédios de baixo custo, destinados à massa humana antes referida, que chegava cada vez mais ao Rio. A expansão e complexificação dos sistemas de produção e circulação de mercadorias, e o virtual reajuste de valores que lhe costuma ser paralelo, incorporam à área significativas mudanças. Nesse momento, no início deste século, infla o poder do Estado de legislar sobre a vida individual e coletiva na

cidade; novos decretos passam a regular o uso do solo urbano, exigindo toda uma paramentação técnica e burocrática que não apenas encarece a construção de imóveis mas a restringe.

Logo o preço dessa área se inflaciona também, o espaço pára nas mãos do capital especulativo (Idem:17). O alto valor cobrado pelas construções restringe a sua ocupação aos edifícios de escritórios, ao comércio sofisticado, às sedes de empresas privadas ou instituições governamentais, às casas bancárias, aos hotéis de luxo e às primeiras agências de viagem da cidade e aos estabelecimentos de lazer e diversão mais requintados - novos ocupantes que margeam a nova Avenida, afinal estar ali passa a significar um modo de diferenciação e exibição do poder econômico e sócio-político; porém também compreende, subliminarmente, a obediência a um código tácito formalizante desta exposição na *Avenida-Passarela*, aberto no núcleo daquele território.

O largo boulevard de 1.800 metros era um cenário de calçadas amplas para os padrões da época e possuía um canteiro central arborizado dividindo-a em duas pistas asfaltadas, contendo as laterais e o canteiro candelabros de iluminação elétrica. Iluminação possível com a entrada em funcionamento da usina de Fortes, pela Light naquela década, cuja produção atinge os 73.369,450 kw (Anuário da Light/1965). Inaugurada sob chuva, o ato fora acompanhado na sua divulgação como a própria rendição da cidade no despontar de um novo tempo: "A Avenida Central veio desfazer, corrigir e transformar tudo isso. Houve um administrador inteligente o bastante para compreender que a rua estreita era a razão de ser da sugestão doentia e bastante enérgico para prover a cura, mesmo com a oposição do provável curado" (Revista Kosmos/1906).

Para os objetivos deste estudo é importante considerar que a Avenida, semelhante aos boulevares (modelo a sua criação) inaugurados por Haussmann em Paris (Berman/1988), significou tanto um espaço de circulação acelerada dos fluxos das coisas e das multidões urbanas, porém também implícita uma ação sobre as personalidades e os relacionamentos. O jogo de forças sociais aneladas e que se materiliza no espaço, inscreve um parâmetro e discursa nas formas que exultam a determinadas posturas, discriminando outras. A um só tempo, a Avenida é também um espaço e um elemento de mediação cultural dentro dos limites sociais figurados em sua aparência.

Na Avenida, a linguagem retilínea da perspectiva consagra o olhar como o sentido magno. Por dizer respeito a artéria

reconhecidamente nobre da cidade, faz-se também uma passarela de exibição; para ali circular e ganhar destaque urge a equalização de acordo com os modelos descritos como os mais legítimos pelos códigos dominantes de gostos, ou seja, "civilizados" e "modernos". Mais uma vez, do ponto de vista sociológico, a diferenciação é caudatária da necessidade anterior de observar alguns critérios de igualação. A maneira de uma vitrine(cuja arquitetura das lojas nela localizadas adotavam como estratégia de sedução do público), artificialmente iluminada pelos clarões da luz elétrica, a Avenida Central induz à produção e consumo de imagens visuais segundo um sistema de expectativas sociais hierarquizante das possibilidades quanto ao uso do espaço público. O postulado condizia com adequação dos hábitos da população ao cenário de uma cidade que deveria ser "moderna, confortável e civilizada"(Barros/maio de 1904).

O novo cenário urbano traz em seu bojo o policiamento das atitudes do outro, principalmente através do olhar e tem na auto-disciplina o seu complemento. A postura dos cronistas da época é importante neste sentido, a medida que, como uma intelectualidade possível nas novas condições da produção jornalísticas, expunham uma concepção de mundo por eles compartilhadas na defesa da civilização. Além disso o próprio ato de escrever estava inserido no projeto modernizante, do qual eram acalorados defensores(Schwarcz/1987:17) . Um deles, J. C. de Mariz de Carvalho, em meio ao andamento das obras, em 1904, profetizava:

As ruas amplas e extensas, as largas praças ajardinadas, os altos e formosos edifícios, as múltiplas diversões de simples prazer(...)que acompanham necessariamente essas transformações do meio que vive a população, hão de modificar os seus hábitos, influir sobre o seu caráter(...), despertar-lhe o gosto do belo(...)(Apud Needell/1998:68).

Das páginas dos jornais, estes personagens mais recentes na atividade de produção e veiculação de mensagens de maior alcance, para um público já anônimo, procuravam exercer uma função didática e preventiva. Olavo Bilac, por certo, foi quem concentrou em seus textos

Este é o momento quando os jornais no sentido de se tornarem empresas capitalistas, profissionalizam o ofício de jornalista. Mesmo nos limites do alto número de analfabetos e do baixo poder aquisitivo de amplos segmentos da população, os periódicos abandonam o perfil político panfletário, investindo na produção de notícias para uma audiência leitora heterogênea(Lobo/1978 e Süssekind/1987).

com mais empenho esta missão. Exemplo disso é que, quando uma multidão tomou a via requintada, ele protestou contra o anacronismo exposto aos olhos, como que conclamando a urgência em polir aquela "barbárie" que insistia em se exibir inadvertidamente no reduto das "luzes". O trecho da crônica é bastante revelador de como o cenário da Avenida retém as regras do seu uso. A militância civilizadora do cronista encontra respaldo nos sinais emitidos pelo novo espaço:

(...)vi passar pela Avenida Central um carroção atulhado de romeiros da Penha, e naquele amplo boulevard esplêndido, sobre o asfalto polido, contra a fachada rica dos prédios altos, contra as carruagens e carros que desfilavam, o encontro do velho veículo(...) me deu a impressão de um monstruoso anacronismo: era a ressurreição da barbárie(Kosmos/190&22).

Enfim, algo de glamouro deeprendia-se das formas da Avenida e dos formatos que ali assumira quem e o que transitasse, com sentido de ser notado. Regra válida para indivíduos, grupos e instituições. Periódicos são impressos com mensagens claramente devotadas à transmissão das ideologias da assepsia e da higiene, fatores vistos como nodais para o progresso e a civilização. Eis a proposta editorial das Revistas Semanal e Kosmos. Outras, como a elegante Fon-Fon, propunham-se a sofisticar a vida local, ou seja, pretendia vestir a cidade no "requite da moda" franco-inglesa. Em ambos os casos a preocupação com a aparência é disseminada por uma pedagogia jornalística. O mesmo postulado comparecia na mentalidade cientifizante dos sanitaristas, condenando a "insalubridade" dos pobres e se transforma em patética legislação datada dos anos dez, obrigando o uso de terno, gravata, sapatos e chapéu quando do trânsito nos lougradouros públicos da cidade. Também comparacendo nas tematizações humoradas das revistas musicais(Süssekind/1986 e Velloso/1987).

Além disso, em razão de(no então implantado mapeamento da cidade) ser a Avenida definida como o ponto "central" do sistema urbano, ela vai perpassar a ecologia das relações sociais do Rio de Janeiro. Concentrava-se ali a efervescência dos valores tornados essenciais ao bom convívio e também era o pólo mais bem iluminado e freqüentado. Portanto, o que de bom viesse acontecer no Rio deveria ressoar em seus quadrantes. A fixação da Avenida enquanto ponto de convergência central, significa ao mesmo tempo que ela conferia, por condensar, centralidade a tudo quanto circule nela - haja visto estavam ali sediados os principais

jornais cariocas. A Avenida Central invade a cidade como o seu cartão postal.

O carnaval não fugira à regra: também ele é imediatamente translado à nova Avenida, deixando o acanhado recinto da Rua do Ouvidor. Sobretudo, ela passa a concentrar o que era destacado como o "melhor" da folia carioca a ser, principalmente, visto das calçadas ou do alto das sacadas e terraços dos prédios. Assim se fazem distintas as batalhas de confete, o elegante curso de automóveis e o desfile das Grandes Sociedades. E ir para a "Avenida" - como até hoje se fala - torna-se símbolo de prestígio e reconhecimento à participação no festejo. É ela a passarela onde competências carnavalescas serão reconhecidas e coligadas de acordo com uma divisão social do saber-fazer carnaval. Fato que intensifica a disputa em torno desta aparição legítima, institucionalizando funções classificadas como nobres no contexto da folia. E portanto o projeto modernizante revela-se amplamente ambíguo, pois se autoritário e excludente, ainda assim introduz-se sedutoramente no convívio e no imaginário da cidade.

A crucialidade deste ponto para os propósitos deste trabalho e a tamanha controversia que fundamenta os debates a respeito, exigem para a análise um maior detalhamento na exposição, ao envolver a própria redefinição do folguedo no contexto de uma cidade que se metropoliza. A questão é justamente definir quais são os critérios para avaliar os nexos entre festa e sociedade, cujo núcleo está na polêmica em torno da instauração ou não de uma ordenação espaço-temporal própria com o advento do carnaval, problematizada na relação entre homogeneidade efervescente da festa e as discontinuidades definidoras do cotidiano nas sociedades históricas. O debate apresenta uma multifacialidade que não pretendo abarcar aqui. Abordo apenas aspectos tópicos imprescindíveis ao objetivo de compreender as condições de ascensão do Desfile no interior da cena carnavalesca, enfocando a disjunção entre tempo e espaço da liberdade e rotina diária.

A referência durkheimiana(1989), quanto a intervenção teórica que faz, a partir dos rituais de transe coletivo dos povos tribais australianos, sobre a disjunção espaço-temporal entre as dimensões do sagrado e do profano, é direta ou indiretamente recorrente nos autores que tratam da festa<sup>4</sup>. Como é sabido, Durkheim contempla esses rituais no

<sup>4</sup> Ver, por exemplo, os trabalhos de Callois(1988), Mircea Eliade(1988) e Roberto da Matta(1978, 79 e 85). Para uma crítica a concepção de Durkheim, consultar a obra de Jean Duvignaud(1983) e Bastide(1992).

âmbito do sagrado; entende que neles existe condensada toda a efervescência coletiva, despojada dos interditos e morosidade do cotidiano profano. A festa, como uma celebração, constitui um momento diferenciado, no qual a sociedade transfigurada se oferece ao culto como força moral e a integração indivíduo/coletividade chega à plenitude, pois a consciência coletiva perpassa os sentidos e atitudes de todos os seus membros, soldando-os numa unidade intransigente condensada no mito.

À primeira vista, poder-se-ia deslocar para o Carnaval carioca a mesma atmosfera. Talvez, no entanto, os intérpretes e o palco destõem. Se a disposição ao envolvimento físico e sensorial faz assemelhar ambos os rituais, há contudo um dado sociológico que os distingue. Trata-se, no caso dessa folia urbana, de grupos de pessoas estranhos uns aos outros, identificados pela coletividade festiva e não celebrando a atualização de um mesmo passado comum. A questão parece impressada entre dois marcos: ou a festa torna-se incompatível com o advento da ordem social capitalista e à feição desencantada que a acompanha (Duvignaud/1983, Bakhtin/1993 e Callois/1988) ou a permanência nas sociedades modernizadas da festa está submetida aos interditos e condições oriundos do cotidiano profano (Ortiz/1980 e Queiroz/1992). Penso ser possível vê-la em outro registro.

A par do conjunto descrito acima de fatores sociais metropolitanos e modernizantes que vazam o espaço do local no início deste século, tendo por ícone a Avenida Central, no encadeamento dos parágrafos posteriores procuro desenvolver o argumento de que a folia carnavalesca fixada no centro do Rio de Janeiro, no início deste século, constitui uma específica realidade, aqui condensada no conceito de Festa-Espetáculo. Vejamos em que medida o valor heurístico do conceito de Festa-Espetáculo mostra-se fecundo à luz da análise do contexto sócio-histórico do período, relacionado com a ascensão da legitimidade do Carnaval do centro, no momento da sua sublimização como a "festa da cidade" (e mesmo da nação).

### **A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO CARNAVAL-ESPETÁCULO**

No Carnaval do Rio de Janeiro dos anos dez, o fato que chama atenção é o esforço observado na época em circunscrevê-lo como uma festa universal, momento de apaziguamento das diferenças, mediadas então pela alegria e o prazer de todos. O exercício em conceber esta representação,

levado a cabo pelos cronistas literários do período(Pereira/1992), já é em si sintomático de uma profunda transformação: a cidade está clivada hierarquicamente em estratos sociais, até antagônicos, ao mesmo tempo espalha-se a crença na inclusividade social e igualdade de direitos civis entre os homens. Deste modo se o Carnaval do Rio não corresponde a uma "brincadeira com o tempo que interrompe seu fluxo por uns poucos dias(...) e retorna renovado"(Cavalcanti/1993:40), isto o remete ao mesmo complexo de interdepência entre as funções sociais, em um momento quando a morfologia do Rio de Janeiro começa a condensar volumes e as pressões de elementos que paulatinamente tornam-na uma metrópole. Como então entender a diversidade que se estabelece entre festa e cotidiano, ao ponto de vislumbrá-los a maneira de pólos inversos?

Autores como Habermas(1976) chamam atenção para formação no limiar da modernidade européia de um "espaço público" não sujeito às interdições provenientes da dinâmica capitalista e da ordem jurídica baseada na propriedade privada burguesa. Espaço comprometido assim com a dialogia entre semelhantes, livres de coersão e fulcro à concepção das identidades, a partir de uma comunicação interpessoal e da reflexibilidade de sujeitos públicos racionais, emancipadamente autônomos. O mesmo Habermas constata a dialética inscrita nesta cena burguesa, já que porta ela o germe dos interesses privados "feudalizando" o espaço público e maculando-o com as disparidades da vida social capitalista cotidiana e das ingerências dos individualismos narcísicos e egoístas. No seu entender, o espaço público é deformado ao se tornar uma vitrine de exibição das imagens publicitárias.

Em se falando da formação social brasileira, a situação tem cores muito próprias no século XIX, causacionadas principalmente pela interferência da instituição escravocrata em consórcio com o modelo agrário-exportador, articulador dos estamentos senhoriais patrimonialistas ao mercado mundial e a burguesias européias. Ambos de antemão descartavam a igualdade entre os homens, em termos de cidadania, e fazia da ideologia liberal-democrática idéia sem base no país(Schwarz/1977). As transformações que se sucedem durante o mesmo século e se estende ao longo do atual, reformulam a paisagem brasileira, notadamente sua capital na época; o Rio de Janeiro é a parte mais sensível dos deslocamentos visíveis com a formação de um capital comercial e posteriormente industrial. As disparidades advindas da economia agro-exportadora e da estrutura social do Império, se agudizam

com o advento do modelo societário vertical-competitivo e o postulado de uma nação de cidadãos universalmente equalizados. Democracia e autoritarismo imiscuem-se de modo confuso porém não excludente no mesmo contexto.

Vislumbra-se na intensificação crescente da interdependência das relações sociais na cidade um duplo movimento, de latente tensão. O estímulo à urbanização em consonância ao implemento de uma dinâmica mercantil-individualista incita a chegada de novos grupos ao Rio, que aí se dispersam, formam antagonismos, dissolve-se imagens tradicionais de mundo e suas caudatárias maneiras de percepção e comunicação. Paralelamente, um esboço tênue de sociedade civil intercede, conjuntamente com o pálido Estado-Nação racional-legal, que capacite-se para regular as estravagâncias das partes autonomizadas no jogo competitivo capitalista. Delinea-se a entidade povo-nacional como necessária à sociedade inclusiva em formação e com ele a exigência de uma esfera regularizada à não-mercantilização e à resolução dos conflitos. Porém parcelas enormes da população urbana sequer pertenciam ao mercado das relações de produção e prevalecia a natureza localista-oligárquica do poder governista.

Logo a tessitura de um espaço público na cidade é marcado pelas incongruências do processo sócio-histórico modernizador no país. Pois oprimado de uma ampla dialogia entre cidadãos iguais, é desde logo frustrada; aqui o espaço público incorpora muito cedo a ordenação como âmbito de publicização de imagens privadas. A festa carnavalesca mostra potencialidades nessas condições. Por quê? O terreno torna-se propício à solidificação de manifestações do tipo míticas, no sentido de construções de sentido já de antemão refratárias às contradições. O folguedo carnavalesco mostra-se passível de ultrapassá-las, por abolir o modelo de uma consciência individual histórica em favor de uma coletividade uníssona na aparência explosiva e coesa do rito. A novidade agora é a falta de um mesmo passado exemplar organizador, pela cena ritual, das experiências do presente. Em lugar da repetição do mesmo original, este mito específico deve introduzir a paralisação da dinâmica histórica do tempo, não para retornar ao antes, mas eternizar o agora. Parece aí residir a potencialidade da festa popular ressemantizada pelo cristianismo.

A devoção nela presente ao riso e à zombaria, o apego às formas e práticas excessivas como fontes de materialização da feliz utopia:

onde todos são semelhantemente humanos, notadamente graças à manifestação não especializada dos recursos do próprio corpo, nos atos de dançar e cantar. E nascer e morrer cancelam-se nesse momento limiar, extremo, do instante (Bakhtin/1993:01 a 50). A festa guarda a possibilidade (no ato de fazer grotescas as formas diárias) de tornar o próximo, estranho, mesmo nefando e inverter o que parece estável.

Eis os elementos necessários no quadro de uma sociedade heterogênea, ávida de identidade. A indagação fica por conta de saber como essa mesma configuração sócio-histórica os reformatou, a fim de adequá-los aos seus imperativos axiológicos e ante a tensão lhe inerente, a saber: manter-se universalmente inclusiva sem rebentar sua estrutura vertical-competitiva e nem contestar o teor autoritário da sua medula política. A metamorfose da festa em signo unívoco da alegria leva-nos a pensar quais mecanismos construíram a pretendida unidade de sentido, já não entendida como comunhão mas comunicação entre dispares facetas imbricadas umas as outras. O exagero bufônico dever-se-á para isto (ao contrário da cena medieval relatada por Bakhtin) desvencilhar-se da escatologia do corpo incompleto, que degenera-se para renascer, algo ainda presente no despojamento do entrudo. É-lhe crucial fixar-se na imagem da alegria auto-controlada. Mais que isso, deve realizar imagetivamente o imaginário da festa, realizando-o para ser visto como espetáculo organizado de encantamento. A combinação descrita perfaz a realidade que chamo de Festa-Espetáculo.

A constituição desse nicho vicejador de uma inclusiva comunidade efêmera, em contrapartida à heterogeneidade provocada pela fricção entre os interesses privados, encontra na festividade carnavalesca realizada na área central do Rio um locus de materialização. Seu crescimento em termos de volume e importância na vida da cidade resulta da confluência a ela de grupos diversos; torna-se o ambivalente teatro aberto ao fremito dos conflitos e da coesão coletiva<sup>5</sup>. É o ambiente artificial de identificação num espaço social marcado pela proliferação dos fragmentos, coligados durante a vigência abrangente da formação rítmica e musical do carnaval. Confirma-se como o cenário quente, efervescente de alegria e desfrute dos prazeres da carne e do maravilhamento, na

<sup>5</sup> José Murilo de Carvalho relata a maneira como durante a República Velha as festas de Largo - notadamente a da Penha e do Oiteiro da Glória - e o Carnaval tornam-se receptáculos onde inusitados encontros ocorrem; negros e brancos, boêmios e famílias; música lírica e popular; catolicismo e cultos afro-brasileiros (1980).

compartimentação racionalizada da diversão; diversa da monotonia cotidiana do trabalho e dos afazeres ordinários, por ser o virtual "mundo ideal", realizado em três dias. Por isso os cronistas a saudavam: "Prodigiosa festa! Se não existisse seria preciso inventar-te" (O Malho/11-03-1916). Outros asseveravam:

(...) nós somos parecidos com os colegiais; eles trabalham tantas horas durante o dia e têm algumas de descanso, as do recreio. O nosso recreio é o carnaval (Diário de Notícias/04-03-1909).

Ao mesmo tempo, é ela a vitrine para onde se voltam os olhos da urbanidade. Portanto se diferenciar nela vai implicar também um igualar-se aos critérios visto como normais e de bom-gosto. Trata-se de uma situação que traz nas suas condições os fatores de combinação com as consciências, algo crucial à modelagem das práticas. Por isso, entendo, que a textura da folia muda tão igualmente ao que se dá nas esferas econômicas e políticas, em razão de estar coligada a essas em um feixe de compromissos. Daí cada vez menos torna-se possível apartar radicalmente a festa do fluxo diário, já que ela própria vai infiltrando-se na rotina do cotidiano. É possível concluir que, a rotinização torna-se imprescindível para a explosão do carisma carnavalesco. O fenômeno carismático da festa pode desta maneira realizar-se como espaço-tempo limiar, no qual a sociedade ordenadamente permite escapar da rotina, jogar ludicante com seus fantasmas, cuidar de suas máguas e exultar apertados abraços. Traduz-se um outro sentido para o próprio festejo e ao alicerce simbólico lhe conformador: trata-se daí em diante da festa da cidade, na qual a carnavalesco convida "todos" a participar - o povo, civilmente organizado e ordeiro.

Doravante será reconhecido o Carnaval como os dias "incandescentes" quando adormecem o trabalho laico e a penúria. E ocorre a erupção da volúpia e da opulência artificializada nos artefatos da cultura. A explosão da emoção, logo, passa a prescindir da paramentação civilizada para tomar corpo. As fantasias (indumentárias) possibilitam precisar esse argumento.

A máscara e a fantasia, naturalizados na época como emblemas da folia, consistem na possibilidade de desnudamento das subjetividades, que podem esconder-se dos outros e desfrutar de toda a sua individualidade. Porém ambas são também os legítimos elementos mediativos pertencentes à gramática da festa civilizada, cujo vestir

implica o interar-se no contrato tácito do relacionamento com as demais individualidades. Isto porque o ser outro, durante o delírio da brincadeira carnavalesca, faz invadir um sentido teatral no festejo, onde a indumentária esconde o anonimato e revela o esplendor aos olhares que pretende plasmar. As roupas de colombina, arlequim, pierrot, dominó, gregos, egípcios, romanos e outras se fazem os índices da carnalidade. Modistas e costureiras são requisitados para confeccionar ou inventar belas formas de exibição<sup>6</sup>. A importância conferida à suntuosidade e a disposição de posar, marcam esta modelagem da aparição, parte de uma experiência já embebida do registro fotográfico. As vestes associadas aos resquícios "barbáros" da época colonial, como as de diábo ou morcegos, são condenadas ou o trânsito desprovido de vestimentas "apropriadas" à situação é expurgado, mesmo perseguido no convívio na grande Avenida Central. Afinal são as fantasias prestigiadas os elementos mediáticos que potencializam uma participação significativa naqueles alegres dias, diante dos olhares do público das ruas, no tempo-espço da diversão. O vagar sobre veículos conversíveis, durante a passagem do curso, na noite de sábado para domingo, era a tradução completa dessa estilização espetacular da participação na folia da Avenida<sup>7</sup>.

Considero cabível, deste modo, interpretar de outra maneira a expectativa dos cronistas em tomar o Carnaval como a "nossa festa principal, mais popular, mas sincera, a mais republicana." Quando enxergam nela o locus onde "se misturam as classes, porque se igualam, moços e velhos, senhoras e cortesãs, brancos e negros, sob o escudo da máscara"(Gazeta de Notícias/14-02-1893), dão conta do remanejamento em curso na sociedade e ao mesmo tempo operam com as condições oferecidas, com os símbolos no sentido de confeccionar a representação de uma "comunidade imaginada"(Anderson/1989). Enfatizam a potencialidade de universalização do sentido de coesão presente no evento, naquele instante materializada na natureza polida dos cortejos "luxuosos". Em

<sup>6</sup> Criam-se a partir de então uma série de ateliers onde nomes famosos da alta-costura local elaboram exuberantes fantasias que participam de concursos. E as expressões "sair bonito" ou "está bonita" nos dias de folia sintetizam a disposição implícita de legitimar a presença na festa.

<sup>7</sup> De acordo com a descrição de Burckhardt(1991:254-5), o formato do curso romano aglutina as passeatas de mascarados(quando secularizadas e os **trionfo** dos comandantes romanos, transformados em cortejos teatrais festivos. Com o Renascimento, passam as classes abastadas tomar parte do percurso sobre carruagens ricamente enfeitadas.

que medida?

O festejo carnavalesco, enquanto parte do processo social, sofre toda uma ressemantização, fazendo-se símbolo de unidade de consciência, de comunhão. Exatamente pela crença na capacidade da folia em renovar a coesão social, logo inscrevendo-se como núcleo destacado e prescrevendo um conjunto de classificações das práticas e de normas a ser observado pelo participante no sentido de manter a lógica de integração no folguedo. Ao mesmo tempo, manter-se distanciado da monotonia da vida cotidiana, tornara-se a condição essencial à sua função de divertimento popular, embora perpassada pelo transcendente princípio da civilização.

Para compreender a centralidade alcançada pela festa, especialmente em alguns dos seus momentos, é preciso ter em mente a estruturação da sociedade em um patamar de consorciação que ao mesmo tempo suscita táticas de diferenciação e de imposição de dominação, justamente porque traduz também o comprometimento entre os indivíduos e grupos, os auto-controlando pela necessidade do inexorável relacionamento. Desde este momento, a moderação e o distanciamento pressionam o Carnaval, tanto o "Grande" ou o "Pequeno", exigindo que se desfaçam das práticas mais violentas e grotescas. O bom convívio torna-se um princípio de pacificação e chancela os limites do que passa a ser ou não considerado belo, limpo e apreciável.

A posição dos cronistas repercute assim o impulso movido pela oxigenação das mudanças na sociedade local e brasileira, através da expansão das práticas capitalistas e da fundamentação de uma ordem político-institucional moldada a partir da idéia de um Estado-Nação. Conjuntamente, vimos, o impulso industrializante e de urbanização deslocou magotes humanos desenraizados para a cidade. O que coloca em pauta o problema da identidade nacional e da integração das heterogeneidades dentro de um mesmo universo sócio-simbólico. Renato Ortiz(1984) demonstra como desde a Abolição da escravidão e a implantação do regime republicano este tema sobressai na reflexão intelectual. Os cronistas traduzem o debate para o universo jornalístico. Colocando-se à maneira de sacerdotes do sistema unificador.

Essas condições sociais agora presentes, deflagram outros parâmetros para a organização e manifestação da cultura. Por isso a iniciativa de classificar o folguedo carnavalesco como expressão do projeto de uma nação sistematicamente integrada ocorre em tal contexto.

Ao âmbito "pacífico" da cultura se quer empurrar os conflitos da sociedade. Principalmente o dilema de conjuntar o país como uma totalidade, onde o modelo burguês tomasse a hegemonia. A contradição entre civilização e barbárie, explicitada na defesa das Sociedades contra o entrudo, é reveladora. O modelo teatralizado espetacular, no qual, para falar como Maria Isaura P. Queiroz(1983), cabe a uns o papel de "ator" e a outros o de "espectador", define obrigações sociais contundentes a partir da função assumida, disciplinadora da participação carnavalesca, sem com isso desfazer o aspecto da festa, de solidário congraçamento. Dentro de tal codificação do ritual imposta pelo gênero Desfile, já nos anos da década dos dez os periódicos referem "a festa nacional por excelência", afinal insistem: é natural do espírito carioca(e brasileiro, por extensão) "admirar" e "adorar" o carnaval(Pereria/1992:54).

Ocorre que a falta de espessura da sociedade civil - organizada entre atores da cena urbana-industrial - somada à insuficiência do Estado em cobrir esse flanco, impossibilitava ao Carnaval-Espetáculo cumprir inteiramente o seu papel esboçado. Este definia-se pela intenção de, por intermédio da natureza catártica do espetáculo coletivo, mestiçar a sociedade, colando-a seletivamente segundo os cânones de uma tradição brasileira, ordenada pelos valores da modernidade européia. O que permanecia como aspiração ou promessa. A interferência repressiva do aparato policial sobre as práticas populares na folia indicam o pouco alcance da mediação formadora deste imaginário unificador. Apesar desses percalços, o processo civilizador moderno circula com repercussões importantes. Notadamente no espaço destacado pelas luzes do centro da cidade, onde materializava-se a aspiração de modernidade.

Algumas notícias de jornais da época são heurísticas para o entendimento do impacto ocasionado pela introdução dos novos equipamentos urbanos, e da organização da vida humana que os possibilitou, sobre a percepção e as maneiras de participar do festejo. Em sua edição de 19 de fevereiro de 1906, logo imediatamente posterior à inauguração da grande Avenida, o jornal O País vocaliza as expectativas em torno do primeiro Carnaval brincado sobre aquele asfalto, mas prescreve as regras de participação no novo cenário:

O carnaval na Avenida. Isso era de há muito uma aspiração. Passear **esplendidas alegorias em carros suntuosos** sem a medida dos arcos das antigas ruas estreitas que tínhamos; ostentar o brilho de magníficas equipagens ornamentais; deliciar as massas com o apuro por entre

admirações pretéritas, isto numa extensa e larga avenida aristocrática, oh que belo que isso há de ser. Como vai acordar estímulos, despertar orgulho e prazer(grifo meu).

Dias depois, o mesmo cronista recorda, ainda sob efeito do deslumbre:

Houve um momento em que o público pôde contemplar este espetáculo que pela primeira vez lhe foi proporcionado nesta cidade: ao mesmo tempo em frente ao nosso edifício passavam duas sociedades carnavalescas, deixando de permeio a extensa fila dos candelabros de luz elétrica e a multidão que espreitava de aplausos aos Democráticos e aos Tenentes que cruzavam na Avenida Central.

Em ambos os trechos sobressai o formato que passa a caracterizar o carnaval digno de ser visto, ou melhor, a legitimidade da participação no evento está definida pela posição de ver e/ou se fazer ver, enfim louva ele a forma civilizada do desfile das Grandes Sociedades. Nota-se para isso, a atenção do cronista às condições que a Avenida oferecia às Sociedades em brindar com elementos maravilhosos ao público que delas se distinguia. Ressalta ainda a importância da luz elétrica como recurso de elevar e gratificação da platéia.

Nesse ponto vale recordar a observação de Abram Moles a respeito da iluminação artificial. Para ele, o desenvolvimento da metrópole moderna está conectado à materialização do mito da iluminação artificial e do controle do olhar do outro como pequeno fragmento da divindade social(1984:27). A luz, afirma, é assim o espetáculo permanente de conhecimento e identificação do outro. Eu acrescentaria dizendo que a luz artificial é o suporte da distinção das imagens veiculadas como legítimas na paisagem urbana modernizada. Ao mesmo tempo funciona como instrumento de autocontrole e expressa à internalização da disciplina.

O estudo da historiadora Amara Rocha(1995) sobre o imaginário em torno da eletrificação do Rio Janeiro entre 1892 e 1914, insere a instalação da empresa canadense Light na cidade no quadro de expansão do capitalismo monopolista, naquele instante, em escala internacional. Para a autora, a empresa interessava sobretudo os índices de aceleração industrial e de concentração urbana, forjando um promissor mercado a ser explorado. O advento da luz elétrica, mostra Amara, detona uma série de tensões na cidade vinculada às representações entre "moderno/civilização" versus as "trevas", o atraso arcaico das classes populares.

Logo, o formato Desfile não implica somente em uma pedagogia mas inscreve também na sua própria materialidade o perfil das relações

sociais que o engendra. É este é o momento crucial à fundação institucional do Carnaval-Espetáculo. Vejo aí a institucionalização no processo de tipificação e controle compartilhado mutuamente por atos e agentes. De tal forma, diria, que em sua vigência a exteriorização e objetividade tomada pelas performances festivas de seus atores foliões estão determinadas pelo imperativo da exibição estética, ou para precisar o argumento, do espetáculo.

Isto quer dizer que o lugar primordial é concedido ao valor-de-exibição<sup>8</sup> para o imediato e íntimo desfrute coletivo de audiências individualizadas, sem a específica necessidade quanto ao uso da permissão de o público fruidor ser iniciado nos mistérios do ritual ou detenha capital cultural análogo dos produtores simbólicos. Cabe-lhe apenas encorpar a participação no papel de platéia fruente. É na esteira da supremacia do modelo espetáculo, a brecha aberta para a consagração do gênero desfile audiovisual, porque a nova função de divertimento urbano conferida à cultura popular encontra neste formato um mídia mais adequado à otimização do exibível no teatro-passarela da lustrosa Avenida Central.

É necessário finalmente compreender como os elementos formais mobilizados pelo Desfile de Carnaval, no bojo da situação sociológica descrita, torna-o suficientemente respeitável e comunicativamente eficiente. Elevando-se assim ao status de centro da folia; aclamado pelos cronistas como verdadeiro símbolo do carnaval civilizado e capaz de "educar" modernamente as massas populares(Pereira/1992:28 a 31). E antes de mais nada, fluído para circular como o modelo consagrado entre grupamentos diferentes da sociedade urbana da época.

### O CORTEJO OPERÍSTICO

A centralidade conferida ao desfile das Grandes Sociedades no Carnaval do Rio de Janeiro, no princípio do século, estava sustentada, do ponto de vista das representações, na idéia de "progresso" e "civilização". Muitos crônistas de jornal o queriam como símbolo da folia, por considerá-lo instrumento indispensável à transformação do Brasil em uma sociedade moderna, também quando festejava. Em razão de significar a abolição, definitiva, dos costumes coloniais, vistos como arcaicos(Idem/1992:30-1). Para os literatos, a riqueza dos préstitos e

<sup>8</sup> Faço uma apropriação pouco rigorosa do conceito de Benjamin(1975:17-9).

sua badalada origem nas folias de importantes centros europeus proporcionava a este modelo a feição de cosmopolitismo iluminista almejado. Esse aspecto é o mais enfocado pelos comentadores recentes do acontecimento carnavalesco nesse período. Já que ele aponta no sentido da imposição pelas elites de uma forma estética sobre o conjunto da folia carnavalesca, sufocando os sentimentos e as manifestações de cunho popular. Principalmente após o advento da Abolição dos escravos, momento a partir do qual, mesmo sujeito à perseguição policial e ao patrulhamento dos costumes, a massa de afro-brasileiros começa a tomar as ruas com seu ritmo sincopado, cantos e danças, deflagrando o combate entre "Grande" e "Pequeno" carnavais(Queiroz/1992:55).

Há um outro aspecto envolvendo a mesma reconsideração da folia carnavalesca. Ou seja, a sua transformação em um ritual urbano de lazer e diversão, cujo Desfile das Grandes Sociedades parece melhor materializar. Percepção que interfere no modo mesmo como as forças concentradas no Estado vão classificar os majestosos préstitos. Em 1907, o Chefe de Polícia do Distrito Federal, Francisco Valadares, se referia às Sociedades considerando-as como "sociedades de diversões e que todos anos animam o carnaval carioca"(Moraes/1958:227).

Seguindo esse raciocínio é possível entabular outra interpretação à legitimidade gozada pelo Desfile de Carnaval. Pois as mesmas crônicas utilizadas para sustentar os argumentos a respeito da imposição de classe, também falam do sucesso obtido pelas Grandes Sociedades junto às camadas "populares", durante as suas passagens pelas ruas, motivando inclusive a formação de acaloradas torcidas. Mais que isso, por volta da metade da década de 1910, uma nova entidade, o Rancho, passa a disputar com as Sociedades, no interior do mesmo gênero, a atenção dos espectadores ricos e pobres. O interessante está na origem popular dos primeiros e, ao mesmo tempo, na inovação que trazem: exibiam-se como verdadeiros teatros líricos deambulantes, narrando a cada ano um novo enredo, através do canto, da dança, das roupas e das alegorias-cenários. Ou seja, o modelo das Grandes Sociedades fora tomado e redimensionado.

O propósito desta seção, portanto, é compreender esta circulação do modelo Desfile de Carnaval, atentando, mais uma vez, ao próprio remanejamento das relações sociais no Rio de Janeiro no momento enfocado. Já que a tarefa missionária civilizadora dos crônistas, parece-me, constitui apenas uma parte do processo social maior, aludido

acima, do qual estavam também sujeitos. Mantendo a coerência da argumentação feita até agora, pretendo sustentar que o sucesso do formato Desfile repercute, do ponto de vista da percepção e da estética, um deslocamento mais geral.

O que se quer evidenciar é o seguinte postulado: o fato de o formato Desfile de Carnaval condensar a idéia de civilização e suas valorações, resulta da formação e convívio dos agentes que se exibem e dos que assistem em circuitos de relações sociais vencilhados. Contudo o posicionamento que ocupam no interior da festa define-se a partir da diferenciação crescente da sociedade, que fixa as especificidades de subgrupos especializados na produção simbólica, com objetivos de exposição estética dos seus produtos. Assim, este caráter dúbio de articulação e diferenciação age sobre os relacionamentos, exigindo o polimento constante dos atos. A racionalização e o autocontrole fazem-se princípios incontornáveis para a confecção, execução e fruição do que seja belo. Ou melhor, a beleza (que é a contemplação de uma idéia em imagem) passa a supor a alegria e a manifestação do sentimento de emoção, ambas provocadas no ritual do Carnaval-Espetáculo.

Aqui reside o núcleo do argumento proposto neste estudo. Por que as limitações inerentes à sociedade local impossibilitam pensar a espetacularização do Carnaval carioca nos termos frankfurtianos de uma vinculação do festejo ao princípio abstrato universalizante do valor de troca de mercadorias culturais, no interior de um mercado especializado de bens simbólicos. Já que sociologicamente falando inexiste um público-consumidor de uma cultura popular de massas no Rio de Janeiro do momento. Também o esquema técnico-instrumental estava longe de cimentar uma totalidade socio-histórica - o que só ocorrerá no Brasil a partir dos anos sessenta do presente século.

Porém a mesma teorização frankfurtiana sobre a modernidade fornece insumos para compreender a peculiaridade da introjeção do modelo do Carnaval-Espetáculo às práticas ancoradas no folguedo, naquele momento. Adorno e Horkheimer, no célebre texto da *Dialética do Esclarecimento*, interpretam a atitude racionalmente astuta de Ulisses (herói homérico da *Odisséia*), em tapar com cera os ouvidos de seus comandados e ele próprio amarrar-se ao timão da nave. Para ambos, o herói o faz no intuito de resistir aos encantos das sereias e manter o curso progressivo da nau até Itaca, e desperta, na postura burguesa de especializar a cultura, tornando-a objeto de contemplação, o próprio

espetáculo. Imperativo que exige tanto o distanciamento da natureza, desqualificando-a em seus atributos mágicos, míticos e divinos, como o autocontrole da natureza interna, necessária à fundação do indivíduo psicológico(1987:45). Nesse mesmo sentido, Norbert Elias constata que a forma assumida pelos objetos e manifestações da cultura após o Renascimento, em meio a hegemonia dos modos de vida urbanos, é caracterizada pelo constante distanciamento e contenção das emoções. Daí Elias encontrar no ouvido e principalmente no olho os centros corpóreos onde se consolida a civilização, tendo em vista o controle evidenciado no aspecto não tátil da sensibilidade humana historicamente construída no processo civilizador(1990:200-1).

Tanto a versão frankfurtina como a de Elias a respeito da espetacularização da cultura oferecem elementos a esta tematização do Carnaval carioca. A consolidação e a circulação do modelo espetacular do Desfile de Carnaval significam a formalização da informalidade da folia nos termos ficando por uma sociedade que se moderniza ancorada, culturalmente, nos parâmetros da modernidade burguesa. É o que se pode inferir da tendência à manifestação cultural organizada para ser exibida distintamente para um público de indivíduos, correspondendo a determinadas expectativas. O que é revelador de uma secularização em curso, tendo entre seus índices o indivíduo cada vez mais emancipado do círculo horizontal dos elos comunitários e portador de uma razoabilidade baseada na capacidade de juízo crítico, inclusive estético. Fator imprescindível à formação dos públicos e platéias dos espetáculos modernos.

Mas é preciso sempre ter em mente que o perfil da racionalização em curso na sociedade estava então sujeito às discontinuidades provocadas pelas ausências infra-estruturais ou seguras em anêmicos suportes incapazes de institucionalizar um sistema socio-cultural moderno.

No âmbito da cena carnavalesca, as conseqüências dessa carência se evidenciavam na dificuldade do Estado em impor o modelo aspirado como sinônimo de civilização ao conjunto das práticas da população e, ao mesmo tempo, assegurar o caráter democrático conferido ao festejo. Dificuldade manifesta na veemência como o prefeito Barata Ribeiro nega, em 1914, ajuda aos Cordões, acusando-os de "desordeiros". O mesmo se pode dizer da impossibilidade do poder público em subvencionar as instituições voltadas para a folia. Expressa, por exemplo, no veto do

então prefeito Antônio Prado Júnior ao projeto de lei que cria uma caixa especial para o Carnaval, classificado como "festa da cidade". A justificativa complementar do prefeito ao veto traduz a incapacidade do poder público em ajustar a centralidade da folia a uma política cultural do Estado, já que esta sequer existia. Concluiu ser o carnaval "uma festa da iniciativa particular e de caráter manifestadamente popular, não cabendo portanto, ao acaso, nenhuma ação governamental"(Apud Moraes/1958:230).

A maior formalização das participações também esbarrava na inconsistência da sociedade da época em relacionar, segundo a lógica de mercado, o conjunto dos grupos sociais que tomava o espaço público urbano. A iniciativa dos jornais e comerciantes em promover e estimular tudo quanto fosse considerado "civilizado" na festa, é exemplar<sup>9</sup>. A prática do mecenato aparece como a alternativa possível à sustentação deste modelo espetacular no folguedo, pois a profissionalização supunha bases sociais perfiladas por amplo leque de consumidores culturais, o que permanecia uma quimera para a época.

Por isso procuro reconstituir os caminhos possíveis desta modernidade no interior da festa, tomando-a(no sentido de Weber) como uma vocação espetacular anunciada na missão civilizadora, característica da individualização dos concursos de desfiles como a melhor forma de festejar o carnaval no centro do espaço público da cidade. Porém ainda se trata de uma promessa de especialização, à espera de bases sociais que possibilitem desabrochar a espetacularidade em germe.

Deste modo a tematização dos Ranchos é reveladora, pois constituem essas entidades o entrecruzamento dos elementos mediados pela dinâmica formalizante das relações sociais no contexto urbano. Estavam os Ranchos na margem oposta dos chamados capoeiristas e dos Cordões. Enquanto os últimos conheceram a perseguição policial sem treguas, os Ranchos logo são agraciados com a simpatia dos jornais e de outras instituições consagradas da sociedade civil. Ou seja, ainda que se tenham originado nos setores populares, duas naturezas muito distintas

<sup>9</sup> Em seu livro sobre a história do Carnaval carioca, Eneida de Moraes abre um capítulo para agradecer aqueles que "contribuíram" para o engrandecimento da festa. Os jornais e os grandes comerciantes estão reverenciados com total destaque. Vale lembrar, por exemplo, que a badalada revista Fon Fon promovia junto as fábricas de tecidas concursos para escolher a rainha entre as operárias. Os principais jornais promoviam organizavam os torneios de Grandes Sociedades e Ranchos.

definem os modos de suas respectivas inserções na folia.

Penso que a fragilidade do processo modernizante na cidade contribuiu bastante para a radicalização entre os dois pólos. A palidez da incipiente industrialização deixou de proporcionar a frequência maior possível do amplo contingente chegado à cidade no esquema de mercado e na ordenação civil da sociedade. Logo não favorecendo a ampliação dos segmentos médios e das camadas operárias. Frações enormes da população local permaneceram sobrevivendo de expedientes paralelos ou transversais à economia formal capitalista. Em seu estudo sobre os capoeiristas do início do século, Marcos Luiz Bretas mostra que a maioria era de jovens incluídos na categoria de trabalhadores sem profissão definida ou exercendo atividades não vinculadas ao pólo moderno da economia - eram cocheiros, cavouqueiros, carroceiros, entre outros(1989:58).

Ainda assim Roger Bastide registra que a urbanização no Rio de Janeiro representou importante fator de reintegração de grandes parcelas da população negra, após o fim da escravidão. Isto devido à expansão da burocracia estatal e do aparato militar promovidos pela República, somados ao crescimento do setor operário e ainda contando com uma série de serviços ligados ao trabalho doméstico nas casas da burguesia ou dos segmentos médios(1983:129-30). Os Ranchos surgem acompanhando essas condições, principalmente aquelas suscitadas pela ampliação do setor secundário da economia carioca.

Mostra Maria Bárbara Levy, em seu estudo histórico sobre a política econômica dos primeiros anos da República, os fatores econômicos intrincados que aceleram a queda do Império e anunciam a aurora do novo regime. A autora reinterpreta a economia carioca dando conta que a política do *Encilhamento* proporcionou bases à ampliação do setor industrial já detonado desde de 1885. Nele se destaca o têxtil. Este se torna o ramo de ponta da modernização da economia local e berço do operariado na cidade(1989:25 a 41). Exatamente nesses parques industriais de produção alocaram-se os muitos nordestinos migrados para a cidade, desde o final do século XIX. A partir desses espaços ganhou formato a interação que possibilitou o aparecimento de um conjunto de práticas, mais tarde institucionalizadas, cujo traço característico dizia respeito à ressignificação de costumes e hábitos, ao que parece, considerando o novo ambiente representado pelo espaço urbano. A transformação dos Ternos de Cucumbis em Ranchos ocorre em tal contexto, contando com o suporte econômico decorrente da situação de assalariados

de muitos membros desses grupos<sup>1</sup>.

Sendo uma passeata que remonta aos cucumbis coloniais, os Ternos contam com a natureza dramática e constituindo, por certo, desdobramento da ação pedagógica dos jesuítas, unindo as peças de mistérios religiosos e auto-sacramentais barrocos (que bebem da forma teatral renascentista a encenação em formato de procissão) aos elementos simbólicos e materiais nativos e mesmo africanos. O resultante das sincretizações entre a memória africana desagregada e as festas católicas reelaboradas pelo concerto coletivo negro-caboclo no Nordeste, formatado nas folias profano-religiosas, informaram tais novos extratos culturais. A coroação do Rei Congo, a procissão de São Benedito ou a passeata da Taieras são expressivos dessa síntese. Como também o são os cucumbis e pastoris, que percorriam as comunidades durante o festejo da epifania, pondo em fusão os elementos sagrados e profanos na encenação da epopéia dos Três Reis Magos (Bastide/1971, Cabral/1975 e Sodré/1979). É este o esteio cultural sobre o qual se criam os Ranchos carnavalescos no final do século XIX, no Rio de Janeiro, pela atuação do amplo contingente de baianos migrados para a cidade.

Em sua maioria, os grupos de baianos, oriundos em grande parte da região do Recôncavo e familiarizados com hábitos urbanos, já imbuídos do princípio das confrarias e das associações lúdico-profanas, com fins sobremaneira festivos - os Ternos (Tinhorão/s.d:18-9), habitavam na época a região portuária do Rio (próximo dos navios que os trouxeram do Nordeste e dos locais onde trabalhavam como estivadores ou no Arsenal de Marinha) ou na Cidade Nova, zona vizinha ou a caminho de um conjunto de fábricas de tecidos, fiação, chapéus e de alimentos e bebidas localizadas no Rio Cumprido ou em São Cristóvão ou nas suas imediações. Aí suas iniciativas associativas foram consorciadas aos esquemas de convivência inspirado nos clubes burgueses ou das camadas médias ou se

<sup>1</sup> A relação entre estas unidades fabris e o desenvolvimento da folia urbana no Rio de Janeiro tem diversas facetas significativas. Por exemplo, a fábrica de tecido Confiança, situada no bairro de Vila Isabel, resulta do amplo projeto de reurbanização da área levada a frente pelo Barão de Drumond, com interesses ligados no setor de construção civil e de equipamentos urbanos de transportes (bondes). A articulação destes termos vai participar da reforma paisagística do lugar, onde é aberto o largo boulevard da Avenida 28 de Setembro, facilitando o acesso e circulação de mão-de-obra e mercadorias. Para lá se dirigiram parcelas de migrantes pernambucanos, que introduziram o frevo no Rio de Janeiro, reorganizando aí o famoso Clube Vassourinhas. Este vai aproveitar os festejos para tomar o grande boulevard, disputando em atenção com os Ranchos e desfiles de coreos.

reorganizaram pelos mecanismos de solidariedade postos em funcionamento nas próprias estruturas fabris. Um dos então moradores dessa região, fundador dos primeiros Ranchos cariocas, Hilário Jovino, ou simplesmente "Tenente Jovino", lembra que a origem dos Ranchos está baseada justamente nos Ternos compostos pelas "famílias dos operários das fábricas e que fazem parte das filarmônicas - incentivadas por alguma indústria, na época"(Cabral/1974:11)<sup>11</sup>.

Tenente Jovino, no seu depoimento, dá forte ênfase à necessidade de organização observada na estruturação dos Ranchos, com o objetivo de "sucesso" em uma empreita. Lembra: "Às tantas da noite, reuni o pessoal e disse qual o fim daquela brincadeira e então ficou definitivamente fundado o rancho, o primeiro rancho carioca, se bem que já existisse o Dois de Ouro, mas sem organização própria"(Idem:12 - grifo meu). Acrescenta, então: "Perfeitamente organizados, saímos licenciados pela polícia". Alude ao fato de a licença ter sido facilitada por um funcionário público e contarem com o apoio de cronistas carnavalescos(Idem). Ressalta a visita que fizeram aos principais jornais cariocas da época, evidenciando as diversas mediações que facultaram a origem e acesso ao Carnaval celebrado como nobre, dentro dos padrões sociais de normalidade, formalizados na "organização" intrínseca à fundação da nova entidade. Deste modo, em pouco tempo os Ranchos transferem suas passeatas do Largo de São Domingos(atual Praça XI) para o espaço feérico da Avenida Central.

A organização a que se refere é a associação de ações cujo fim é o desfile e que impulsiona a divisão interna das funções de administração e daquelas vinculadas às performance carnavalescas. Deste modo, presidentes e vice-presidentes e diretores estão ao lado dos mestres-de-canto, mestre-sala e porta-bandeira, lanceiros, pastoras e alas de enredo. Este ponto detém especial importância, no caso de considerarmos a previsão dos atos que supõe a funcionalização das esferas administrativa e artística da entidade. A teatralidade encenada no desfile redonda portanto de um conjunto de práticas disciplinadas, cujo cálculo dos atos e a moderação dos impulsos tornavam possível. Define-se uma divisão de funções sem a qual a performance na apresentação

<sup>11</sup> Joel Rufino dos Santos(1981) interpreta o incentivo das fábricas cariocas às práticas esportivas entre os seus operários, no início do século, como denotativa de uma prática de confinar o gasto de excessos físico-emocionais em disciplinadas atividades lúdicas. Penso ser possível apanhar de maneira análoga a iniciativa dessas mesmas empresas em subvencionar grupos corais e filarmônicas entre seus empregados.

se tornaria inviável e indiferenciada dos que a assistia, desabando o cortejo no caos. Porque o respeito dos Ranchos ao monopólio do uso da força física por parte do Estado, dissolve o medo quanto a ação violenta entre os membros de uma entidade contra a outra ou em relação a intervenção da polícia. No entanto introduz um outro sentimento de ansiedade: a perda da diferença, entendendo-a como perda de sinais sociológico e formal, isto é, da encenação deambulante para audiências leigas.

Ao mesmo tempo, contudo, não se trata de uma diferenciação baseada no profissionalismo. E racionalização não implica no abandono de improvisações e no recurso a práticas tradicionais, como os laços de parentesco e localidade, para a fundamentação da sistemática dos desfiles. Uma simbiose é estabelecida: a informalidade da brincadeira ampara-se no polimento dos comportamentos visualizados no espaço da rua e conformam a identidade artística dos Ranchos.

Este mesmo hidridismo revela-se na polissemia em relação a origem dos Ranchos. Isto porque alguns historiadores alegam que, em lugar de algo originário dos segmentos populares, o Rancho teria surgido da importação das classes médias da corte, feita junto ao Carnaval de Veneza, no intuito de se diferenciar do carnaval do populacho, o "temível" brinquedo do entrudo. Importação ocorrida em um momento quando a nobreza realiza os bailes de máscaras. Transformando-se depois os Ranchos em associações, inspiradas no modelo carnavalesco das Grandes Sociedades, porém sem o propósito panfletário contestador destas (Dutra/1985).

Dessa perspectiva, os Ranchos teriam sorvido a fisionomia estética operística de diversas manifestações dramáticas existentes nas cortes européias desde o Renascimento até o século XIX. Nestas peças drama e pantomima se entrecruzavam. Para elas contribuíram expoentes da música lírica, como Mozart e Rossini, por exemplo. Da mesma forma, os Ranchos guardam também traços das passeatas dos seculares grandes trionfo italianos, com seu cortejo engalanado de mascarados, naves apinhadas de pessoas fantasiadas e carruagens decoradas (Burckhardt/1991). Obedeceriam os Ranchos o mesmo sentido de "divertir" platéias durante os dias de folia, sem qualquer motivação litúrgica ou compromissada com uma reatualização do mito comunitário. Expressariam a ênfase seminal da *Camerata Fiorentina* do drama sobre a música, com amparo na recitação e a relevância conferida à

individualidade, nos planos da emissão e fruição(Baptista Filho/1987:14). As bases para o traslado encontravam-se na presença da nobreza portuguesa no Brasil das primeiras décadas do desenove, quando se instalou o hábito europeu de encenar espetáculos dramaturgicos-musicais. A fundação do Real Teatro São João abrigou a formação de uma mão-de-obra e a incorporação de técnicas fundamentais ao desenvolvimento do gênero ao longo desse século(Idem:17). Alicerce este às super-produções operísticas e aos balés montados na cidade com a inauguração do Teatro Municipal(inspirado na Ópera de Paris), a partir de 1909. Este teatro daí em diante constituiu a principal fonte onde a espetacularização do carnaval sorverá técnicas e mão-de-obra.

A polêmica quanto a influência determinante para o surgimento dos Ranchos é bastante sugestiva e cabe explorá-la um pouco mais de perto. O Rancho é um elemento negligenciado, de um modo geral, nas análises sobre o Carnaval carioca, ao que parece por não estar nem entre o "Grande Carnaval" burguês(representado pelas Grandes Sociedades) e nem fazer parte do chamado "Carnaval Popular"(o do Desfile das Escolas de Samba). Justamente por isso enxergo nele o núcleo contraditório de ambas as distinções; sendo o interstício, revela o arbitrário desta convencionalidade e permite refazer o percurso e projetar uma outra inferência. Com efeito, menos que buscar as origens autênticas do Rancho importa observar que a controversia aponta para a ressignificação posta em movimento pela complexificação das relações sociais na cidade e apesar disso não significa a dissolução cabal das matrizes que o supos; o interessante é averiguar quais elementos são apropriados e combinados pela configuração dos relacionamentos sociais na cidade e em que medida eles tomam um caráter específico, são (re)definidos "modernos" ou "arcaicos", "Grande" ou "Popular" ou ainda "Pequeno" no interior do sistema carnavalesco montado. Sociologicamente, o caráter híbrido do Rancho acena para o complexo em formação na cidade, todavia revela o grau de incipiência deste relacionado aos entrecruzamentos dos níveis de cultura e dos agentes a eles vinculados, devido à frouxidão das segmentações sociais provocadas pelas recentes transformações urbanas.

Por isso o Rancho traz como dado original a redefinição do modo de fazer carnaval naquele instante. Já não compreende ele o jeito despojado dos Cordões, audaciosos grupamentos dentro dos quais sobressaiam os intrépidos capoeiras(Lima e Lima/1992). Também não era o simples desfile de carros alegóricos. Trazia seus componentes

fantasiados, agrupados em alas, de acordo com um argumento dramático e contava o enredo em suas alegorias, ao som de uma orquestra e de um grupo coral entoando as marchas. Em linhas gerais, os Ranchos passam a desfilar no sentido de encantar o público. Para isso, contratam artistas plásticos, organizam a administração aos moldes dos clubes burgueses e não se fecham entre seus pares, mas procuram exibir-se como algo mais cosmopolita. Desenvolvendo assim uma arte de préstito que narra, a maneira operística, uma história no desfile. O suporte de sua existência tanto congregava agentes envolvidos com a dinâmica mais moderna da sociedade - jornalistas, funcionários públicos e operários - quanto aqueles postos a meio caminho da marginalidade, pois iam definindo-se como futuros atores da cultura popular urbana, porém ainda sem bases seguras na sociedade. É o caso daqueles que procuravam encontrar no ritmo musical samba um meio de vida e inserção social<sup>12</sup>.

Com a fundação do Ameno Resedá em 1908, os enredos dos Ranchos são marcados tanto pelo conteúdo pedagógico, como pela inclusão de temas literários clássicos: *A Corte Egípciana e a Rainha Aída*, *A Divina Comédia de Dante*, *A Traviata*. Este Rancho recebeu o epíteto de "Rancho-Escola" ou de "teatro lírico ambulante", já que aperfeiçoou o sentido dramático na apresentação, insistindo na variedade dos pormenores e na exuberância dos materiais visuais apresentados (estandartes, alegorias, fantasias e roupas). Fórmula que causa sensação, sendo imediatamente incorporada por outras entidades. O Ameno Resedá passa a considerar o desfile como uma estrutura funcional sistemicamente articulada a ser montada sobre a junção entre a característica teatral e a musicalidade, atingindo um potente efeito audiovisual. É com o Ameno Resedá que se abre a porta destas sociedades para profissionais do teatro (cenógrafos, figurinistas, maquinistas), das artes plásticas e do mundo dos divertimentos urbanos. O imperativo de causar impacto no público, a partir da exibição de inovações deflagradas pela atualização dos temas, o motiva nesta direção:

Seus préstitos - do Ameno Resedá -, sempre com grande número de participantes, incluíam harmonioso corpo coral em que vozes femininas e masculinas se dividiam, cantando cada qual a sua partitura, para

<sup>12</sup> Nomes como os de Donga, Ismael Silva, Cartola, entre outros, estiveram vinculados aos dos Ranchos, tomando-os como referências de sua juventude e torrões míticos da aurora do samba e do Carnaval Popular. As cores verde e rosa da Escola de Samba Mangueira foram buscadas por Cartola num Rancho da sua infância pequeno-burguesa no bairro de Laranjeiras, o Rancho Arrepiado (Da Silva e Loureiro/1989).

depois se juntarem num só volume uníssono e apoteótico. E o conjunto vultoso de cânticos vibrantes, fartamente iluminados por fogos de bengala e gambiarra(...)punha em evidência o luxo das roupas e das alegorias, tais como os estandartes e guirlandas(Jota Efegê/1965:251).

O formato processual dramatúrgico-musicado incorporado ao carnaval urbano deita raízes profundas no modo de conceber a apresentação nos desfiles e assinala nas suas qualidades formais transformações profundas na cidade. A vistosidade e grandiloquência(como nos temas operísticos) passam a ser imperativas nas exhibições orientadas para uma platéia, sem qualquer compromisso místico-religioso mas firme no propósito de deliciar olhos já profanados e ávidos de gosto. A renovação anual do núcleo dramático do cortejo - o enredo, tanto sinaliza quanto se faz ponto de partida da estetização dessas práticas culturais. Tanto que o Jornal do Brasil, promotor dos concursos entre Ranchos a partir de 1909, destacava assim a apresentação do Ameno Resedá em 1917:

O Ameno Resedá, fiel às suas tradições estéticas, vem mais uma vez ufano e pomposo, consagrar-se ao Belo e à Arte, apresentar-se ao civilizado povo carioca, **obedecendo garridamente as ordens emanadas por sua Majestade Momo**, a sua harmoniosa e luzida corte, inspirada na **magia** dos seus cantares melodiosos e **encantamento** de suas danças simbólicas e atraentes"(Apud Moraes/1959:130 - grifos meus).

Vale observar no trecho a definição de uma idéia de carnaval, ou melhor, de uma "ordem carnavalesca" segundo a qual deveriam se disciplinar os Ranchos - e demais entidades - para se apresentarem ao "povo carioca civilizado". Esta ordem, cujas metas seriam as de consagrar o "Belo" e a "Arte", exigia o aspecto "pomposo" para se chegar ao objetivo de magicamente encantar a quem lhes assistia. Uma específica modalidade de fazer carnaval já está definida neste instante, conferindo às procissões em marcha um compromisso com quem os fruía. Contratualidade esta que se faz sentir na conjugação entre tema e sua materialização em formas visuais. Volto ao desfile do Ameno Resedá, agora, porém com a descrição da passeata de 1917 feita pela cronista Eneida de Moraes:

A descrição do desfile é de grande riqueza, pois nesse ano o Ameno Resedá interpretou "as divindades das florestas, dos bosques, dos campos e das montanhas, segundo a mitologia."

Na Comissão de Frente vinham quatro sátiros transformados em quatro "príncipes caçadores"; depois vinha Júpiter, "o pai dos deuses e dos

homens, cavalgando a sua predileta águia"; seguiam-se "quatro silvanos, deuses rústicos metamorfoseados em príncipes caçadores"; - o mestre-sala apresentava-se como "panrei da natureza criadora", tendo por guarda de honra seis orçadas e seis pequenos egípcios; vinha Ega, "a formosa ninfa predileta de Pan"; como segundo-mestre sala Juno, deus e profeta da Paz(. . .)(1958:139-40).

A apresentação de um tema onírico mitológico concedia à entidade uma enorme margem de manobra para criação de figurinos e alegorias capazes de exercer um forte impacto sobre quem o contemplava, quer fosse o público quer fossem os jurados do concurso. E não só tinham suporte na mão-de-obra empregada na área teatral mas contavam também com pessoas formadas pela Escola Nacional de Belas Artes, onde a tradição acadêmica incidia na formação de pintores e escultores familiarizados com a confecção de alegorias ou paisagens mitológicas(Cipiniuk/1985). Francisco Amoedo, antigo diretor da Escola, por algumas vezes esteve participando do carnaval do Ameno Resedá(Efegê/1965). Tal presença é bem reveladora de como a mediação entre os níveis popular e erudito beneficiava-se da falta de âmbitos e mercados distintamente constituídos. Com efeito, tanto a mão-de-obra erudita, ansiosa de alternativas de ganho econômico, conferia prestígio aos Ranchos quanto introduzia técnicas fundamentais à codificação de suas apresentações nos padrões de gostos dos segmentos sociais cuja voz ressoava nos jornais e outras instâncias privilegiadas da sociedade.

Esta questão temática é ainda mais heurística. Faixas da população local procuravam beber, nesse momento histórico, das representações que as identificasse à civilização européia, em oposição ao acervo popular colonial. O resgate da antigüidade grego-latina foi uma tática constante: proliferaram então as "almas dos helenos" entre os literatos ou foram as vias públicas tomadas pelas "batalhas de flores" e a arquitetura dos prédios inspirava-se nos contornos e soluções neo-clássicas. A todo custo o empenho era o de dignificar a cada vez mais ávida participação de alguns setores sociais no espaço público, inscrevendo-a para isso no que remetesse a uma "tradição ocidental"(Velloso/1987a:23-5).

Surge aí a sugestiva oposição entre o "dionisismo"(a audição) identificado no seio do popular, sinônimo de atraso e de selvageria primitiva, e o sentimento "apolíneo"(olhar) das elites, dos segmentos médios e mesmo entre parcelas das camadas populares urbanas recém-formadas. O interessante é justamente a consagração dos cânones

plásticos-visuais(de Apólo) como o modo de manifestação cultural legítima. A linguagem visual e seus artefatos de expressão são diferenciados em razão de conterem uma natureza cosmopolita, ou seja, podiam descolar-se distanciando-se do chão brasileiro("bárbaro") e permitir o ingresso dos novos grupos urbanos na suposta universalidade moderna.

Tais complexos sociais distinguiriam-se devido as suas sensibilidades "polidas", depuradas dos excessos localistas, ao incorporarem um sistema de representações compatível com o modelo "civilizado". A música por sua vez é discriminada por estar entranhada no localismo "anacrônico". A não ser a música lírica, notadamente a ópera, graças a categórica subordinação do som à estabilidade plástica da cena e dos limites definidos pelo libreto.

Se, obviamente, tal diferenciação hierárquica das linguagens estava amparada no alinhamento de forças extra-semióticas, desenvolvia-se um confronto ideológico sutil no contexto da época, onde o problema era o de marcar fronteiras no nível do simbólico entre os segmentos da sociedade a partir da dicotomia "civilizados" e "bárbaros". E conjuntamente o de afirmar um modelo às percepções e uso dos sentidos na produção de discursividades interativas. A primazia do olhar, representado como sentido civilizado, ocorria em meio a disputa pela implantação do estatuto cultural enlaçado a uma hegemonia mais ampla a ser exercida pela modernidade sócio-política e econômica. Ainda assim o tipo de suporte semiótico oferecido pela linguagem visual já com significativa difusão naquele instante teve papel crucial na consolidação do novo modelo e do conjunto de representações nele embasado. Falo da disseminação das técnicas de reprodução da imagem(fotografia e cinema, por exemplo), das transformações gráficas e visuais em curso na diagramação dos jornais e da própria remodelação da cidade, cuja meta estava em sensibilizar o olhar das multidões anônimas.

Dois planos da realidade sócio-histórica se interpenetravam naquele instante, traduzidos no modo como a dimensão simbólica da vida social passa a estar organizada. Molda-se desde então por uma dupla situação. Não se trata mais de uma cosmovisão compartilhada por membros da comunidade; verifica-se a transformação dos símbolos em elementos artificiais de mediação que facultem o interagir num ambiente heterogêneo e estratificado, e de relacionamentos voláteis. Mais que isto, a dimensão simbólica interna-se numa esfera organizada no sentido

de monopolizar a elaboração de não-materialidades. Emerge ela como a somatória de instituições onde o repertório de símbolos e códigos é apropriado por especialistas, os quais desenvolvem técnicas de confecção de imagens sonoras e visuais de comunicação.

Com efeito, o apelo à plasticidade "apolínea" pode ser compreendido como revelador de uma especificidade da civilização urbana (entendendo-a enquanto conjunto englobante de uma diversidade de culturas) em gestação, a saber o predomínio do olhar infiltrado nos pressupostos e fazeres cotidianos<sup>19</sup>. O adensamento dos relacionamentos na cidade gera gradualmente uma ênfase na exibição e na aparência, no que diz respeito a apresentação nos espaços públicos, onde devem as pessoas se oferecerem como objetos à contemplação de outros, tendo em vista alcançar determinados significados. No entanto, o modo heterogêneo e o anonimato do entrelaçamento urbano introduz o distanciamento crescente, apesar da proximidade física. A um só tempo, se fazem imperiosas a moderação dos impulsos e a exigência da contemplação comedida (do "ver sem tocar").

A descrição do encadeamento desta lógica cultural oferta pistas à compreensão da importância crescente assumida pela visual-plasticidade, aliada aos enredos oníricos-mitológicos, com o gênero Desfile na cena carnavalesca da cidade. A questão central é justamente historicizar a teatralidade intrínseca ao gênero estudado. Esta é a cortina vazada pela qual dar-se o trânsito dos artífices da imagem no palco da folia carioca, sobretudo ao ser ressignificada enquanto peça de entretenimento, no qual agências produtoras de cultura e público diferenciam-se.

Estes grupos de especialistas simbólicos estavam encarregados do julgamento dos concursos. Deveriam avaliá-los considerando justamente "arte, conjunto e esplendor". A comissão de julgamento era impreterivelmente formada por profissionais ligados à música e às artes visuais: um literato, um cenógrafo, um escultor, um musicista, um bordador, um pintor e um perito em indumentária. Os quais, juntos com parcelas de artesãos especializados na confecção de "carnavais", passam

<sup>19</sup> Flora Süssekind encontra na aspiração de parcelas da população em "ascender" à modernidade e com a expansão das atividades de reprodução mecânica da realidade sonora e visual (fotografia, fonógrafo, cinematógrafo e cinema), aliada ainda à disseminação das técnicas publicitárias do reclame e do cartaz, o encadeamento na sociedade do Rio de Janeiro do princípio do século na direção de uma percepção do real cada vez mais crente em um "mundo-imagem" (1987:105).

a responder pela categoria dos "técnicos". A mesma categoria dos profissionais que faziam a cenografia das Grandes Sociedades Carnavalescas<sup>14</sup>. Cabe conhecer agora melhor estas organizações, espécie de matrizes do processo de espetacularização do Carnaval, considerando o papel de mediadores culturais exercido por esses técnicos, que contribuíram de maneira decisiva para consagrar o Desfile de Carnaval no espaço "quente" da folia carioca entre os anos dez e sessenta do século XX: a Avenida Central.

Acompanhamos antes as transformações vivenciadas pela atividades econômicas no Rio de Janeiro durante o meado final do século XIX e limiar deste. Do ponto de vista das relações sociais, o plano das elites locais também conhecia modificações, no momento. A genealogia realizada por Jeffrey Needell revela um constante traço de continuidade nos grupamentos privilegiados na cidade que se sucederam desde o período imperial e mesmo no início da República. Ainda assim, Needell constata que: se inicialmente os membros desses setores urbanos eram meros representantes da oligarquia rural no convívio da corte, com o passar dos anos os seus interesses ganharam feições próprias, ajustados às conexões promovidas pelo desenvolvimento de atividades econômicas internacionalizadas ou política e culturais vinculadas à organização e funcionamento do Estado ou de suas agências ou ainda de entidades privadas. Negociantes burgueses, políticos, financistas e profissionais liberais, tornam-se enclaves modernos na cidade(1993:94). A consorciação desses elementos formam a "alta sociedade" carioca.

A definição de um padrão mais urbano de vida, comprometidos com valores da civilização franco-inglesa, tornara-se um emblema dos estilos e modos de vida então delineados. A Exposição Universal do Rio de Janeiro, de 1908, constitui um marco da ascensão dos novos grupos de elite implicados com os cânones, valores e interesses de uma modernidade urbana-industrial em expansão(Hardman:1988:87 a 96). Dentro de tal contexto, a vida privada e pública da "boa sociedade" carioca incorpora alguns elementos institucionais da vida mundana da Europa Norte-Occidental. A arquitetura das casas toma como paradigma as mansões burguesas e nelas surgem os "grandes salões", construídos para receber convidados durante as festas com seus bailes elegantes, quando

<sup>14</sup> Helenise Guimarães encontra nesses profissionais os antepassados dos atuais carnavalescos das Escolas de Samba, pela semelhança do trabalho(1990:29).

desfilavam no requinte da moda anglo-francesa as burguesias nativas(Souza/1989 e Needell/1993:130-42). O mesmo sentido de refinamento e civilização, em termos de festa, marca a introdução em 1840 dos chamados bailes de máscaras no Carnaval carioca. Evento que é tomado como marco da instalação do "Grande Carnaval", de inspiração européia, notadamente veneziana(Moraes/1958:29).

Na outra margem, a do "mundo da rua", foi-se erigindo ambientes mundanos, tais como o Teatro Lírico, o Club dos Diários e o Jockey Club. À exceção do primeiro, os dois últimos correspondiam a seletos locais de convívio masculino, inspirados no modelo de organização liberal dos clubs ingleses, onde negócios, discussão política e diversão estavam concatenados. A partir deste paradigma, dissemina-se na cidade, não apenas entre os integrantes da alta elite, a fundação de instituições do mesmo tipo. Os literatos, políticos e advogados estiveram a frente do desenvolvimento dessas organizações. Nelas pôde desenvolver-se o jogo de azar, um esboço de espaços dançantes e para manifestações dramáticas-musicais mais, diria, ligeiras. Os contornos de uma cultura urbana popular ganha leve feitio.

O aspecto lúdico do tipo de associação, de acordo com seu fundamento secular, em um contexto católico, o direciona para o carnaval, momento previsto no calendário cristão às práticas festivas mundanas. São criadas então as Grandes Sociedades Carnavalescas, em 1856. O pionerismo coube à Sociedade das Sumidades, de cuja fundação nomes comprometidos com a "civilização do país", como o de José de Alencar, participaram. Momento esse que se somou no conjunto de outras medidas tomadas pelos novos segmentos de prestígio da sociedade local, para ocupar o espaço público da cidade, principalmente após o advento da República e nas condições oferecidas pela reforma de Pereira Passos.

No caso das Sociedades, segundo Queiroz, os próprios nomes e temas escolhidos para serem representados nos cortejos tomavam por referência a Europa e davam conta da erudição dos seus membros(1992:51). Sobretudo procurava-se materializar a compatibilidade de valores com a sociedade emergente no mundo Norte-Occidental, muito embora as condições socioeconômicas do país fossem insatisfatórias para isso. Mesmo assim seus responsáveis apegam-se à missão civilizatória. Nesse sentido que se torna importante a inspiração nos cortejos em forma de passeatas de grandes carros alegóricos, pois o modelo teatral volta-se para a assistência de um público anônimo que ordeiramente(ou civilizadamente)

os fruisse, fazendo das ruas verdadeiros teatros ao ar livre<sup>15</sup> e palco para as pretensões pedagógicas dos mentores intelectuais dos grupos. O desfile dos carros alegóricos se fazia, no caso de Nice, por exemplo, para os ricos em visita a cidade<sup>16</sup>. A grandiosidade das alegorias estava acompanhada do humor nas formas e dos efeitos cênicos, conseguidos no recurso a maquinários e artifícios como a fumaça, por exemplo.

O traslado para o Carnaval brasileiro mantém os mesmos aspectos, mas outros lhe são acrescentados, retirados das folias de Roma e Veneza (os mascarados: pierrot, arlequim, colombine, dominô, polichinello e outros). O resultado fora um espetáculo apoteótico, aplaudido por D'Pedro e família no momento da exibição frente ao Passo Imperial. O desfile foi aberto pela escultura móvel de um grande *Dom Quixote*, seguido por grupamentos empunhando clarinetes escoceses e uma banda vestida em cossacos ucranianos. Coleches, colchas de damasco e rendas brancas cobriam os carros alegóricos. Vieram posteriormente alas de bailadeiras, mandarins, nobres do Cáucaso, Benvenutos. Grandes fantasias em homenagem a Fernando o Católico e ao Duque de Guisse

<sup>15</sup> Devo lembrar no entanto que desde a estada de Dom João VI, a cidade conhece desfile de carros alegóricos. A missão francesa patrocinada pelo Príncipe Regente trouxe entre seus membros, especialistas na construção de carros alegóricos - Louis Joseph Roy e seu filho Hippolyte (Bittencourt e Fernandez/1967). Antes, em 1786, por ocasião da organização das festas para comemorar as bodas entre o mesmo Príncipe Dom João VI com a Princesa Carlota Joaquina, o tenente agregado Antônio Francisco Soares organiza um prestito com seis carros alegóricos. A técnica da perspectiva fora largamente utilizada na confecção das peças. Traziam elas fogos de artifício e representavam os deuses mitológicos Vulcano, Júpiter, Baco e ainda os Mouros, a Cavalhada e as Sereias e Jocosas. Serão as ingerências auto-propagandistas do Estado e o catequismo da igreja católica sobre as festas e fenômenos culturais populares e os responsáveis pelo condensar no carnaval a tradição dos prestitos. Esta durante o século XIX consagra-se como o principal formato de exposição pública das manifestações religiosas e profanas na cidade.

<sup>16</sup> Parece que os desfiles de carros alegóricos, resultantes dos *CARRUS NAVALIS* pagãos, são incorporados durante a Idade Média aos festejos carnavalescos, organizados pelas corporações de ofício. Alguns deles tornaram-se célebres, como o da *Nave dos Loucos* ou o de *Schembart* de Nurembergue (Sidro/1987). Com o Renascimento lhes são acrescentados uma série de invenções técnicas reforçando os caracteres dramáticos de cenários móveis, com maquinários e efeitos cênicos, projetados inclusive por Leonardo Da Vinci e Brunellesco (Burckhardt/1991:251-2). Tornar-se-ão posteriormente interessante meio de expressão de poder, utilizado de modo recorrente pelos príncipes. Mais tarde o mesmo farão os monarcas absolutos, notadamente na França, e mesmo durante a Revolução Francesa tiveram papel similar (Duvignaud/1983). Os de Nice, observa Peter Burke (1989), são revividos em um outro contexto no século XIX, quando a exploração comercial da cultura despoja e os *charistes* (carros alegóricos) são confeccionados com tal intuito.

estavam emparelhadas aos grupos montados à cavalo (Moraes/1958:53). As Sociedades são exaltadas por introduzirem "luxo e suntuosidade" (França Júnior/1957). E educarem civilizadamente o país, vocacionando-o ao "progresso"<sup>17</sup> (Pereira/1993:91 e segs).

Ao longo do século XIX e princípio deste, o formato majestoso do espetáculo ajuda a consagrar o dia de apresentação das Grandes Sociedades, a Terça-Feira Gorda, como o ponto alto e mais esperado da folia carioca. O fator primordial para esta escalada de sucesso popular, logo que outras sociedades carnavalescas surgem, é a decisão de estabelecer a competição entre elas, contando com o apoio dos grandes jornais e comerciantes. Não demora a conformação das preferências populares; Tenentes do Diábo e Fenianos arrastam multidões para lhes assistir e sustentam cálidas rivalidades (Moraes/1958).

A introdução do concurso traz consigo a virulência integrativa e diferenciadora deste modelo de participação carnavalesca. Antes de mais nada, porém, o torneio entre as diversas procissões inscreve a performance na folia em um conjunto de combinações morfológicas definidas e asseguradas por regras, constituindo uma forma, abstrata portanto, cuja incidência sobre a prática concreta se torna notória no ato de avaliá-la exatamente pelo caráter público da exposição. É suscitado, deste modo, a rotinização de uma malha de ações coordenadas visando a obtenção do resultado esperado. O que demanda a estruturação formal, seja burocrática ou artística das entidades, tendo em vista o imperativo de fazê-las bem articuladas e funcionalmente eficientes; cada setor deve agir com autonomia porém sincronizado aos demais, já que a harmonia do conjunto depende desta arquitetura. Por sua vez, tal princípio implica na centralização das funções de comando.

Entretanto é preciso levar em conta a tensão inerente a este processo, porque o desfile é uma experiência que deve observar o tempo e o lugar oportunos para fazer o bom lance comunicativo. Ora, o acaso é algo suposto na racionalização do ato, cobrando-lhe, paradoxalmente, a ponderada moderação. Logo a realidade do concurso como experiência desloca o controle do tempo dos pilares de uma tradição, para uma situação precária ancorada no presente. A forma não assegura por si só o bom resultado da performance; o controle passa a ser uma busca constante

<sup>17</sup> Exatamente com o nome de Progresso surge no final do século XIX a primeira Grande Sociedade na região da Cidade Nova. Parece ser ela o primeiro exemplar e o ancestral das mediações que interligam, no Carnaval da cidade, o "burguês" e o "popular".

de atualização: o elemento novidade detém então a primazia e integra a forma do gênero, tanto estética quanto organizacional. Esta atitude individualiza as entidades ao colocá-las distintas do público, tornando a questão da identificação entre um e outro pólo o problema espinhoso a ser enfrentado no Desfile pelas instituições carnavalescas.

A situação sugere a necessidade de atuações mediativas capazes de apaziguar a defasagem existente entre a produção e fruição/consumo. Urge promover efeitos fortes o suficiente que sensibilizem a platéia, observando sobremaneira aquilo compreendido como "belo" na situação festiva do carnaval. Abriu-se aí o espaço para que um contingente de profissionais ligados ao universo do teatro e das artes plásticas entrasse no Carnaval e contribuísse à rotinização do circuito de elaboração da folia. Pessoal doravante imprescindível à concepção e montagem das arrebatadoras cenografias móveis (decoradas com atrizes e prostitutas de luxo) e postas a deslizar pelas ruas durante o cortejo, sujeitas ao crivo do julgador do quesito "maquinaria" - aquele incumbido de avaliar a engenhosidade e beleza dos cenários deambulantes montados. A alegoria carnavalesca torna-se o núcleo do Carnaval-Espetáculo.

A justificativa dessa escalada da alegoria carnavalesca como elemento visual, aceitando a sugestão de Cavalcanti(1993:167-8), acompanha a desintegração das memórias comunitárias e da experiência coletiva, marcante do desenvolvimento da grande cidade. Fato esse expresso na configuração de um público anônimo. A força comunicacional da alegoria(como elemento visual) está exatamente, por concatenar pedaços simbólicos consagrados do mundo, no simular um, ainda que efêmero, sentido de consensualidade, junto à polifonia dos que a contempla no teatro aberto do carnaval metropolitano. Por isso lhe escapa o caráter esotérico da alegoria barroca e medieval; falta-lhe o edifício cultural comum da teodisséia cristã. Daí por que essa mão-de-obra de artistas visuais se destaca pelo processo que forma. Sua origem está ligada ao desenvolvimento da atividade teatral no Brasil, notadamente após a vinda da família real. Muitos desses profissionais incorporam, via Lisboa, técnicas oriundas das transformações vivenciadas na arte de representar na Europa. Aí, desde a França, se espalham os teatros de divertimentos, numa mistura entre a comédia e a opereta, que redonda nos music hall, nos espetáculos dos cabarés e cassinos franceses e, posteriormente, norte americanos e nas revistas musicais. Mais tarde, também da França, são disseminados os chamados espetáculos de

"fantasia", nos quais texto e impacto visual se uniam, na forma de bailados, apoteóse, "apelos mitológicos, históricos e alusões a outros povos e cenarizações exóticas"(Ruiz/1988:121). Acima de tudo fundamentando uma estética sobremaneira visual e de muito movimento cênico.

O clima de glamour desses espetáculos realiza-se na busca permanente de artifícios e estratégias capazes de sensibilizar as platéias, maravilhando-as. Surgem deste modo, os esplendores e altas golas emplumadas, as brilhosas lantejoulas, as roupas cavadas e insinuantes da corporeidade lancinantemente rebotativa e cujos braços e lábios sorridentes convidavam à alegria. A música inseri-se complementando a visualidade, ou melhor, estimulando-a. As escadarias em forma de cachoeiras de luz ou os "queijos"(pequenos tablados onde se colocam as vedetes) formam juntos aos espelhos e dos refletores as cenarizações de deslumbre, valorizados pelas pluricromatizações vibrantes. Eis o modelo cênico que é mediado para o interior do Carnaval citadino por aqueles envolvidos com esse universo da produção visual do encanto, e que deita profundas raízes em toda sua posterior existência. O sentido do fulgor como manifestação da beleza interioriza-se na realização das práticas elaboradoras como um sistema de disposições, configurando-se seja no plano das técnicas, seja nos dos valores, e tendo na conquista do prestígio o seu núcleo aglutinador. Este vai organizar toda a exteriorização do participar no festejo, conformando a regra fundante do gênero Desfile de Carnaval: produzir impacto nos olhos de quem anonimamente contempla o cortejo carnavalesco. Nesse momento desponta o especialista simbólico da institucionalização do Carnaval-Espetáculo.

Em termos brasileiros do século XIX, é restrito o espaço de atuação para esses grupo de oficiais do glamour, não reconhecidos ainda como "artistas" e desprovidos do amparo de um esquema profissional. Contemporâneos de um período no qual a idéia de uma esfera autônoma da cultura, fosse a erudita-burguesa ou popular de massa, nem sequer participava do horizonte possível, já que a vida mundana no país apresentava pouca monta. Sem a base proporcionada por um mercado consumidor para os seus bens, estavam colocados sob a órbita da marginalidade ou quando muito teriam de viver do apadrinhamento. O que justifica o fato de muitas atrizes atuarem como coristas e ao mesmo tempo serem amantes dos ricos frequentadores dos clubes carnavalescos,

desfilando sobre os carros alegóricos. Para lá também convergiram artistas plásticos e pessoas da área teatral em busca de trabalho na produção dos divertimentos ali realizados e do favor dos poderosos. As Grandes Sociedades e seus préstitos tornam-se então um espaço privilegiado de trabalho, com retorno em termos monetários e espécie de vitrine onde o talento ganhava publicidade.

Dentro de tal situação, a linguagem espetacularizante detida pelos "técnicos", no Brasil, pode idealizar, realizar e orientar a confecção de alegorias e roupagens. Além de comandar o trabalho de maquinistas, costureiras, aderecistas e outros. Todos serão aos poucos articulados no esquema de produção do carnaval das Grandes Sociedades, situados nos chamados atelier - germes dos atuais barracões de Escola de Samba(Guimarães/1990:20). Alguns "técnicos" detinham sólida formação erudita, sendo professores da Escola de Belas Artes. E como observa Helinese Guimarães, o conúbio entre tais profissionais e o financiamento oriundo dos comerciantes e profissionais liberais, facultou às Grandes Sociedades tornarem-se espécie de "laboratórios"(Idem:24), dentro dos quais fora elaborado o perfil do carnaval que se torna dominante: o formato do gênero desfile voltado às amplas platéias, ou sendo mais exato, o Desfile-Espetáculo apresentado no espaço feérico da Avenida Central - já iluminado para o evento com mais de cinquenta mil lâmpadas desde 1911.

A emancipação do festejo dos nichos comunitários, portanto, corresponde às transformações mais gerais no conglomerado social carioca, da época, que afetam a natureza mesma da realidade cognoscível, sentida e vivida. O campo dos efeitos da aparência ascende à parte do estatuto ontológico desta realidade.

A lembrança da cronista Eneida de Moraes oferece índices do apreço gozado pelo gênero Desfile-Espetáculo de Carnaval junto ao público. Relata que em 1925, os concursos dos desfiles de Ranchos e Grandes Sociedades constituíam a coqueluche do Carnaval carioca. Tanto que o requintado Palace Hotel anunciara nos jornais ter preparado especialmente o terraço para os seus hóspedes assistirem dali o torneio festivo, comercializando o espaço da assistência. Ato que pode ser tomado como seminal de uma mercantilização vindoura. Por esta ocasião também surgem as primeiras informações sobre a metamorfose dos Blocos em algo hoje chamado Escola de Samba.

Roger Bastide(1992) separa o "sagrado selvagem" do "sagrado

domesticado", encontrando na manifestação do último a permanência do interesse coletivo, cristalizado na tradição ordenadora do rito. Diria então que, nesse momento da história do Carnaval carioca, em torno dos anos vinte, o gênero Desfile, se caso o reconhecermos como uma tradição, circunscreve a ritualidade das apresentações das entidades e a própria fundamentação destas: a iniciação e participação no evento vai ocorrer segundo as normas institucionalizadas do Carnaval-Espetáculo; segundo o controle da sociedade urbana. A participação "domesticada" na folia é consagrada como a mais legítima, mas antes de mais nada, o exemplar classificado de o mais "civilizado" modo de brincar o carnaval em uma cidade cuja população beirava aos dois milhões de pessoas e se espalhava na direção dos futuros subúrbios. A malha complexa da urbanidade, aliada ao incremento da industrialização, passa a definir comportamentos sociais sempre mais estilizados, em consonância à polifonia crescente da grande cidade. O processo de espetacularização do Carnaval carioca é detonado por essas novas forças que modernamente paradigmaticamente os limites da experiência urbana.

2.  
DESFILÉ DE ESCOLA DE SAMBA

O olha o bloco de sujo, que não tem  
fantasia, mas que tem alegria  
para gente sambar/  
Olha o bloco de sujo, vem batendo  
na lata, alegria barata,  
Carnaval é brincar. . .

(Luiz Reis)

Joaquim José da Silva Xavier/  
Morreu a vinte e um de abril,  
Pela independência do Brasil. . .)

(Mano Décio, Penteado e Estanilau  
Silva).

As escolas correm o risco de  
perder o motor de sua existência:  
a comunicação com o público.

(Arthur Xexéo)

Mantendo a ênfase nos elementos de mediação cultural formados, no interior do processo de circulação, por diferentes estratos socioeconômicos, e de consagração do modelo espetacular como centro da folia carioca, amplio aqui o mesmo olhar na direção do Desfile das Escolas de Samba. A decisão de tomá-lo separadamente se deve à constatação do fato singular a este, o elemento ritmo-musical samba, não observável nos desfiles dos Ranchos ou das Grandes Sociedades. A inovação diria estética impõe o ajuste da visada sociológica, porque traz à cena carnavalesca novos atores, e principalmente um conjunto de símbolos e materializações responsáveis pelo redimensionamento do próprio gênero Desfile de Carnaval, segundo uma lógica a um só tempo de continuidade do primado audiovisual e (apesar disso) da valorização dos elementos percussivos e melódicos.

Tal valorização e a proporção assumida gradualmente pela combinação é o tema desta instância de análise. O que nos leva a enfocar três pontos cruciais. Primeiramente, a elaboração da ecologia sóciourbana que materializa a malha de relações sociais condicionante da inserção dos novos agentes no Carnaval - ressignificado como festa inclusiva. A seguir, averiguo a situação mesma onde se conforma a combinação entre o modelo espetacular e o universo simbólico destes segmentos, exatamente com a institucionalização das Escolas de Samba nos anos vinte e início dos trinta, cuja finalidade é tão somente o desfile carnavalesco. Para finalmente acompanhar a formalização do cortejo das Escolas de Samba, enquanto unidade mediática de participação no Carnaval carioca, consagrado, nos anos sessenta, como vedete na já renomeada Avenida Rio Branco(ex-Central).

#### NA DIREÇÃO DO SUBÚRBIO

Vimos que o fato de a reforma urbana implementada por Pereira Passos ter como símbolo a construção de uma grande via de circulação de mercadorias e pessoas - a Avenida Central - é o emblema de um processo social mais geral, no qual é detonada a ordenação da cidade do Rio de Janeiro como núcleo urbano metropolizado. E sobretudo pudemos observar o quanto este mesmo processo ressignifica a manifestação carnavalesca, tornando-a tanto mais inclusiva quanto hierárquica, ao classificar formas mais legítimas de participação na folia. O ranking desde então é protagonizado pelo gênero Desfile, cujo centro é exercido por Ranchos e

Grandes Sociedades. Domínio expresso na fixação da mesma nobre Avenida Central como palco para essas badaladas e aguardadas exhibições.

Há no entanto no bojo da mesma grande obra um outro aspecto do processo de metropolização da cidade, cujos desdobramentos ajudaram a ampliar o processo de circulação do modelo de Desfile, participando da sua consolidação enquanto fato central da folia. Trata-se este da constituição das zonas periféricas e suburbanas do Rio de Janeiro, posteriormente nicho histórico e simbólico das Escolas de Samba. Vejamos mais detalhadamente a situação sócio-histórica na qual referendo o argumento, tomando como ponto de partida a mesma Avenida Central.

A sua construção fora a parte mais visível de uma malha rodoviária, projetada pela equipe dos engenheiros Pereira Passos e Lauro Müller, articulando as zonas geopolíticas que desde então mapeiam a cidade. Melhor seria dizer que tal sistematização inventa uma outra cidade. Assim a Zona Norte, através da construção da Avenida Rodrigues Alves, margeando a área do cais do porto reformada, foi interligada ao centro com a abertura da Avenida Francisco Bicalho, graças ao núcleo do sistema, a mesma Avenida Central; que por sua vez possibilitou a ligação com outro setor da Zona Norte e com a Orla Sul, via Avenida Beira-Mar(Needell/1993:56-7). A construção posterior das Avenidas Brasil e Presidente Vargas completa o alinhamento, cujo princípio geométrico define um traço de grandes retas montando eixos perpendiculares, que vazam o espaço da cidade conferido-lhe maior visibilidade e agilidade de acesso. O sistema de transporte ferroviário - visto adiante - complementa a malha de comunicações.

Deste modo a expansão dos equipamentos urbanos modernos vazam os fulcros comunitários ambientados na cidade ou instituem novas sociabilidades cuja cotidianidade traz em si o processo civilizador que a engendrou, pelo menos quanto ao binômio circulação/comunicação social. A premissa a ser aqui verificada define-se pela hipótese de que esta cultura popular urbana carioca, materializada na Escola de Samba, realiza-se à medida que o ambiente social modernizado proporciona as bases de circulação do modelo do Carnaval-Espetáculo. O qual informa(no sentido de formatar, mediante aos cânones do gênero Desfile de Carnaval) algumas das práticas lúdicas-recreativas de amplos segmentos da sociedade local, que então fixavam-se nas recém-fundadas regiões suburbanas. Isto faculta os instrumentos de inserção dessas manifestações no pólo central da folia carioca.

Vimos no capítulo anterior que o período, entre a metade final do século XIX até as primeiras décadas do atual, compreende vertiginoso aumento da população na cidade. E isto se pode observar também constatando o quanto se amplia a ocupação do espaço urbano. Entre 1870 e 1933, o número de logradouros públicos na cidade do Rio de Janeiro salta de 503 para 5 mil 171, no que atinge aquelas regiões na época ainda classificadas de rurais(Ribeiro/1985:19).Estas, desde de 1870, conhecem intensivo estado de estagnação, motivado pelo desaparecimento de suas fazendas, em um momento quando a propriedade fundiária e o capital imobiliário se diferenciam. E o não surgimento de um cinturão agrícola voltado para o mercado urbano, devido, em parte , aos custos com transportes, abre espaços para que as empresas de construção civil, surgidas com o Encilhamento, possam agir na região, hoje conhecida como Zona Norte.

Primeiramente, são avenidas e vilas de casas que aparecem. Porém a entrada maciça do capital imobiliário - com empresas possuidoras de um capital em torno de 1.000 contos de réis -, comprando as terras rurais estagnadas, dispara o loteamento da futura zona suburbana. Assim, em 1933, 70% dos terrenos baldios estavam nas mãos dessas empresas(Idem:29). Outra vez a reforma de Passos Pereira surge como ponta de comprometimentos mais complexos. Nesse caso, a consorciação de interesses e capitais dos bancos, do Estado e de empresas nacionais e estrangeiras do setor de imóveis e da construção civil. Algumas das conseqüências tiveram por face a escandalosa especulação imobiliária dos terrenos das áreas mais centrais da cidade. Alavanca perversa, pois empurra os pobres para as áreas periféricas suburbanas, mais próximas das instalações industriais em expansão. Ainda porque a área margeando a Orla Sul vivia o inflacionamento no preço dos seus terrenos, o que esboçava a viga mestra do seu futuro como balneário tropical e espaço reservado, pela amenidade do clima, àqueles de melhor situação socioeconômica.

Neste sentido, a derrubada dos cortiços e das estalagens na região central leva muitos trabalhadores a improvisar suas moradias nos morros, locais mais próximos do Centro e dos ambientes de trabalho, dando origem as favelas(Rocha/1982:125-6). Contudo, a maior parte desse contingente, somados aos novos migrantes, se vai aventurar pelas zonas

mais interioranas da cidade. Em um primeiro momento, o transporte coletivo impedia a fixação dessas pessoas na periferia, uma vez que o bonde circulava apenas em áreas já urbanizadas, entre Botafogo, Tijuca e São Cristovão. A Estrada de Ferro Dom Pedro II, hoje Central do Brasil, ligando o Campo de Santana a Queimados (na Baixada Fluminense), desde de 1858, restringia-se aos transportes de cargas rurais (café e cítricos).

Mesmo a inauguração das estações de Cascadura, Engenho Novo, São Francisco Xavier, São Cristovão, Sapopemba (hoje Deodoro) e Maxambomba (atual Nova Iguaçu) não implicou na implantação do transporte suburbano de passageiros. O preço alto das passagens afugentava os usuários. Ainda assim, desde de 1860, as antigas Olarias, curtumes, núcleos rurais e sedes de fazendas são retalhadas e postas em leilão, loteamentos e ruas são abertas. É nessa época, por volta de 1870, ocorre o início do decréscimo das passagens ferroviárias e a construção de mais estações (em número de cinco). Também por esse período, outra linha férrea é aberta, a Rio D'Ouro, com finalidade de levar água da Serra de Tinguá para o centro do Rio, possibilitando a incorporação de faixas da regiões Norte e Oeste ao território habitável da cidade. Uma outra imensa área se reparte em bairros em torno da Orla Norte da Baía de Guanabara, com a interligação de duas outras ferrovias. E acompanhando a mudança da linha férrea que a cortava, passa a ser conhecida como região da Leopoldina - já que a concessão é transferida para a empresa inglesa Leopoldina Railway.

O sistema é encerrado em 1903, quando a Estrada de Ferro Melhoramentos, dirigida por André Gustavo Paulo de Frontin (um dos engenheiros responsáveis pela reforma carioca, no tocante ao setor de tráfego), é incorporada à Central do Brasil. Sua linha, que ligava a estação de Mangueira à Sapopemba, cortava uma grande área, onde floresciam muitos estabelecimentos industriais (Abreu/1984). A expansão urbana, medida pela taxa de crescimento dos prédios e domicílios, é nessa fase de 38,6%, segundo o Censo Municipal de 1920 (Lobo/1978:432-3), superando o aumento da população, calculado em torno de 27,5%.

A produção de energia hidrelétrica possibilita a eletrificação e barateamento do transporte ferroviário de passageiros. Em 1929, 1 milhão de libras são gastos no financiamento da eletrificação da Rede Ferroviária Central do Brasil. Quase o mesmo montante é aplicado à modernização da Estrada de Ferro Leopoldina (Lobo/1978:851). O que se incorpora ao conjunto de transformações socioeconômicas iniciadas com a

reforma de Pereira Passos, assim sintetizadas pelo urbanista Maurício Abreu(1984): disseminação do trabalho assalariado, a intervenção sempre maior do Estado na execução de grandes obras públicas, a generalização da relação patrão-empregado, a expansão do industrialismo com o advento da Primeira Guerra e a abertura dos subúrbios à massa operária.

A formação desse meio ambiente compromete de certa forma a tendência de parte da bibliografia sobre a Escola de Samba de descrever suas origens em meio a paisagens idílicas, pré-industriais, espécies de comunidades autônomas que circunscreviam as identidades nos limites do local, respondendo ao primado de tradições ancestrais africanas<sup>1</sup>. Quando mais parece que a constituição das áreas suburbanas aponta na direção contrária, isto é, sugere a maior coligação entre as relações e práticas fulcradas na cidade, orientadas menos pela memória de um passado mítico exemplar, pois a ingerência das descontinuidades impostas pelo presente introduziam outros parâmetros à experiência individual e coletiva.

Neste sentido, a importância do elemento tempo suscita algumas indicações. Tomo de empréstimo a idéia de Anthony Giddens a respeito do "desencaixe" entre tempo e espaço promovido pela sociedade moderna. Mostra Giddens que nas formações sociais tradicionais a relação tempo e espaço está preenchida pela centralidade do "lugar" como "cenário físico da atividade social(...)situado geograficamente", onde ocorrem em presença as "dimensões sociais da vida"(1991:26-7). O advento das estruturas e modos de vida modernos implica no esvaziamento do tempo, o qual por sua vez esvazia o espaço, tornando o lugar, algo assim, "fantasmagórico", em razão da ampliação e distanciamento entre as relações, que passam a ser feitas também, e principalmente, com "ausentes".

No contexto sócio-histórico vislumbrado, tal desencaixe materializava-se na situação de que os núcleos de habitação e sociabilidades têm origem em práticas de racionalização do espaço urbano, que por sua vez respondem a exigências diversas e irredutíveis a esses locais. Implicando, por exemplo, no fato de, em sua maioria, a população adulta da região, notadamente a masculina, estar empregada nas fábricas ou outras atividades situadas em áreas mais centrais da cidade<sup>2</sup>. Deslocamento facilitado com o desenvolvimento do transporte

<sup>1</sup> Ver por exemplo Da Silva e Santos/1989:39 e Lopes/1981:33.

<sup>2</sup> Vale acrescentar que muitas mulheres trabalhavam nas chamadas "casas de madame", localizadas para os lados da Zona Sul carioca, no contexto de

ferroviário. Conjunto esse de condicionantes que inventa uma cotidianidade, segundo um ritmo impulsionado pela mediação abstrata do tempo e em consórcio com o imperativo da produção e circulação de mercadorias. Ritmo de igualação que infiltra-se em variados planos da vida societária; a inclusividade compreende aí um princípio básico, mesmo que organizado por hierarquias socioeconômicas. O apaziguamento dos atos torna-se um referencial de convivência aos círculos de grupos interdependentes no espaço da cidade.

O quadro cotidiano emoldurado rotiniza uma série de práticas expressivas dos novos limites conformadores da experiência na cidade. Neste sentido, as manifestações lúdicas e culturais ancoram-se em outras bases, que as redefinem. A religiosidade popular oferece um paralelo sugestivo. Em seu estudo sobre a umbanda, Renato Ortiz(1991) demonstra que tanto o surgimento desta religião quanto as modificações que ela introduz no culto afro-brasileiro devem ser entendidos à luz das transformações mais gerais em curso na sociedade brasileira, desde o início do século XX. A seu ver, o comedimento característico da umbanda, por exemplo, em relação ao candomblé, responde às exigências postas pela sociedade urbana-industrial em desenvolvimento neste século no país. O que abre o culto a uma maior individualização dos participantes(inclusive como mero espectadores) e apresenta dispositivos à legitimação da religião no âmbito do mercado religioso.

É possível estender a mesma metamorfose para outras dimensões da vida dos segmentos sociais populares. Para os objetivos deste estudo é importante considerar que a implantação da semana inglesa limita aos finais de semana muitas das brincadeiras e jogos. As partidas em campo de várzea, as "peladas", consagram um tempo de sociabilidade masculina em torno da crescente popularização do futebol nos subúrbios, no que as modernas fábricas de tecido da época tiveram decisivo papel(Herschmann e Lerner/1993:39 a 49)<sup>3</sup>.

relações informais de prestação de serviços. E que muitos dos jovens masculinos e homens adultos viviam de serviços temporários, "biscates", em residências, obras de construção civil ou estabelecimentos comerciais ou industriais no centro ou na mesma região da Zona Sul, inflados pela posição de Capital Federal do Rio de então. Fato responsável pela fixação na cidade de grupos enganados nos setores do Estado nacional, sem paralelo em outras praças do país. Com efeito, o coeficiente da interdependência estabelecida atingiu níveis bastante significativos. Ver a respeito, Roger Bastide(1983:119-91).

<sup>3</sup> Muitos desses estabelecimentos industriais disseminaram junto a população pobre, que ocupavam suas vilas operárias nos subúrbios da cidade, a prática do futebol - é o caso da fábrica de tecidos Bangu, que

O princípio de fazer coisas em equipe motivou a iniciativa de reunir esforços e cotizar recursos para organização de times de futebol e insumos necessários aos jogos, estruturando campeonatos articulando as ruas e mesmo bairros dos subúrbios. Nessas competições a cor e o nome do time elegia aquele grupo como símbolo da localidade (Zaluar/1986). O imperativo de auto-superarção, a fim de atingir melhores resultados, levou, muitas das vezes, a fusão entre times, redundando na constituição de pequenos grêmios, onde o germe da organização burocrática da administração desenvolvia-se de acordo com as exigências de conferir maior estabilidade e individuação à entidade. Concentra-se crescentemente o poder de dirigir e decidir os rumos em poucas mãos, no que proporciona a divisão de tarefas com a ascendência da elaboração intelectual, no quadro de uma rotinização, sobre as atividades lúdicas.

Semelhante perfil organizativo marca o aparecimento dos Blocos carnavalescos, por volta dos anos vinte<sup>4</sup>. Eles também traduzem o empreendimento de racionalização das práticas e comedimento dos impulsos. Mantém-se a mesma iniciativa de cotização para compra dos instrumentos musicais e materiais necessários à confecção de estandartes e outros distintivos do agrupamento, como representantes do local, exibidos durante os dias de folguedo, distinguindo-os das outras entidades. Nomes hoje famosos, como Mocidade Independente de Padre Miguel, Unidos de Vila Isabel, Acadêmicos do Salgueiro, Estação Primeira de Mangueira, dão conta dessa identificação. Ou ainda a organização de festas para arrecadar fundos ou a formação de "caixinhas" reunindo a

funda o bairro do mesmo nome, na Zona Oeste da cidade. Isto criou as condições para que mais tarde aparecessem muitos jovens que se fizeram craques nos estádios brasileiros e, com a camisa da seleção nacional, no exterior. Lopes e Maresca talvez desenvolvam a pesquisa mais apurada sobre o tema. Ocupam-se daquele que é o exemplo acabado deste processo civilizador (os autores apropriam o conceito de Elias) levado adiante pelas fábricas têxteis cariocas da época: Garrincha. Alguém criado e empregado na América Fabril, situada no Distrito de Pau-Grande, Município de Magé (1992:114-34).

<sup>4</sup> A ocasião das "peladas", partidas de futebol em campos de várzea, era (e ainda é) nos subúrbios um momento para batucadas, manejos e cantos de sambas. Muitos Blocos, mais tarde transformados em Escolas de Samba, surgiram durante o festejo das torcidas e integrantes dos times de bairro. É o caso da Mocidade Independente de Padre Miguel, ou do Bloco Ireneu Perna-de-Pau origem da atual Beija-Flor de Nilópolis. À título de exemplo, acrescento o depoimento do compositor Tiãozinho da Mocidade ao autor, no contexto de uma entrevista jornalística. Nascido e criado na favela de Vila Vintém, lembrou: "Para falar a verdade, de bola eu não gostava. Meu negócio era ficar na beirada do campo, batendo e cantando uns pagodes" (O Globo/18-10-1990).

contribuição dos participantes associados e estando a administração dos recursos a cargo de uma facção do grupo (Soares/1985:101 e Candeia & Isnard/1978:9). Aliás a organização associativa oferece a flexibilidade participativa para membros submetidos ao ritmo produtivo da sociedade capitalista, não dispondo de todo o tempo para dedicar àquelas atividades lúdicas-recreativas.

Além disso, os Blocos, que tinham no Rancho um ideal de organização, marcam uma redefinição na participação popular no Carnaval do Rio de Janeiro. Ao contrário dos Cordões, caracterizados pela improvisação sem qualquer planejamento prévio (quando aglomerados de foliões vestidos das mais variadas e diversas maneiras saíam pelas ruas sem cronograma ou itinerário), os Blocos introduzem nas manifestações populares no Carnaval um sentido de homogeneidade, expresso na uniformidade das vestes e das cores definidas no pavilhão da entidade, cuja honra de carregá-lo estava a cargo da porta-estandarte - espécie de versão das balizas dos Ranchos (Soares/1985:98).

São com os Blocos também, por volta dos anos vinte, que a bateria assume um lugar mais diferenciado em relação aos coristas, principalmente porque se começa a produzir músicas especialmente para o dia de folia e toma vulto a exigência de regularidade de uma marcação forte o suficiente para manter o ritmo em meio ao deslocamento entrosado das alas de componentes. Algo próximo do modelo dos Ranchos, no qual existe clara distinção entre os que tocam e aqueles que apenas cantam e, ainda, há a confecção de músicas exclusivas para o desfile anual. Neste momento o lugar do compositor ganha destaque, ascendendo frente aos demais participantes. O cortejo obedece assim a uma estrutura que orchestra o entrosamento entre as partes, conferindo-lhes lugares sistematicamente diferenciados porém complementares no percurso.

Esta mesma divisão de tarefas ocorre também na direção dos Blocos, porque a exigência de unidade internaliza uma certa cotidianização dos preparativos do cortejo, na qual o grupo dos que dirigem e organizam diferencia-se dos outros desfilantes. A elaboração de atas e estatutos torna-se o instrumento decisivo a essas compartimentações. Já em 1922, por exemplo, o Bloco Baianinhas de Oswaldo Cruz (bairro da região suburbana da Central do Brasil) procurava se organizar segundo uma certa diferenciação entre as seções administrativas e as, propriamente, carnavalescas. O esquema montado distingue hierarquicamente os presidentes e diretores dos mestres de

canto e de bateria. Aliás, os baluartes fundadores, verdadeiros heróis míticos na história das Escolas de Samba, foram, antes de mais nada, partes da elite que dirigia inicialmente essas instituições. A capacidade administrativa, ou para utilizar a terminologia comum entre os que viveram o período, a capacidade em "organizá-las" aos moldes de entidades pacíficas onde havia um clima propenso à diversão "ordeira", os fazia diferentes dos demais componentes do círculo do samba.

O caso de Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, é exemplar. Fundador do Bloco de Oswaldo Cruz e da Escola de Samba Portela, Paulo está inserido na constelação dos mitos do samba não só porque teria unido as "culturas de brancos e negros" - como veremos logo a seguir - mas também porque fazia parte do "triumvirato" ao qual é atribuído a concentração de criatividade que, pela organização implementada desde a origem, inscreveu o sucesso na história da Escola (detentora de 21 títulos, o maior número entre todas as concorrentes) (Candeia e Isnard/1978:16). Os elementos de memória a respeito dele definem a sua habilidade como um dom quase místico do ser sambista, espécie de arquétipo do gênero:

Antigamente existia bloco e existia rancho. No rancho saíam homens e mulheres na segunda-feira de carnaval. No bloco só saía homem, fosse qual fosse a figura, tinha que ser homem. O desfile dos blocos era na quinta-feira antes do carnaval. O Paulo, como eu tinha um pouquinho de voz, ele me levava para essas coisas. Tocou de cantar fosse ladainha ou o que fosse, era o Paulo. O Paulo não foi um sambista assim conforme hoje, um passista, um batuqueiro. Paulo não era isso, era mais de canto mesmo. Ele sabia muita coisa, aprendia muita coisa, ele estava sempre fora, andava pela cidade(...). Então ele trazia muitas novidades pra Portela. O Paulo bolou muitas coisas, ele tinha muita cabeça. Sabia entrar em qualquer lugar, ia se infiltrando. Compunha marchas, introduziu samba com voz masculina e feminina. No início, no 412, primeira sede da Portela, só se cuidava de futebol. Paulo é que queria implantar o samba. Ia muito ao Estácio, na Mangueira. Paulo chamava os outros, o Claudioner, turma toda que tinha lá, pra ir com ele. Ninguém ia não, tinha medo. Ele ia sozinho (Apud Da Silva e Santos/1999:60-1)<sup>5</sup>.

Por ser um relato, a história é mitificada pelo presente de quem a recompõe. Basta perceber a indefinição quanto ao tempo: o indefinido "antigamente". Importa, no entanto, justamente o perfil mítico-heróico atribuído Paulo Benjamin. O discurso justapõe uma série de eventos que pela ação do herói fundador se torna parte da epopéia do samba. É ele

<sup>5</sup> Depoimento de Ernani Rosário, fundador e hoje membro da Ala da Velha Guarda da Escola de Samba Portela.

quem percebe o futuro de sucesso do samba e o impõe ao futebol; é ele o responsável pela inserção das mulheres nos Blocos, ao criar sambas para ambos os registros vocais. Coube-lhe também a tarefa de introduzir o samba no Carnaval da cidade, haja visto que os Blocos antes desfilavam na quinta-feira anterior ao calendário oficial da folia.

Ao mesmo tempo, a fala atribui o poder de Paulo e expressão de sua sagacidade à ousadia de circular para além dos portais da chancela comunitária, por diversos âmbitos externos ao seu fulcro original e assim intermediarizar idéias e elementos de fora para dentro e vice-versa. Logo, diferente do poder de um babalorixá no candomblé, cuja autoridade baseia-se na tradição ancestral circunscrita ao local de memória. Este é um ponto bastante significativo para nossa análise, contudo retornarei a ele quando abordar a contribuição destas mediações no incremento da postura formal do Desfile das Escola de Samba. Por hora, interessa enfatizar a perspicácia de Paulo em saber ordenar o que estava disperso, impondo ordem, colocando cada peça em seu devido lugar. Tal sensibilidade surtia-lhe, ao que parece, o resultado da autoridade. Deste modo, Paulo presidia os rituais de iniciação dos sambistas, detinha a fórmula de individualizar, pela especialização, o artista popular.

Em seu clássico estudo sobre os partidos políticos, Robert Michels observa que o princípio da divisão do trabalho fomenta a especialização das funções, institucionalizando autoridades técnicas e gerenciais. Ou, nos termos de Michels, a "especialização significa autoridade"(s.d:53), porque a composição de um sistema centralizador, se impossibilita uma visão abrangente do processo, justifica-se na exigência do encaminhamento rápido e preciso das decisões(Idem:106), tendo em vista proporcionar autoridade e disciplina. Mostra Michels que o tempo concorre para transformar a organização em um fim em si mesmo, de complicada e complexa estrutura, cujos desdobramentos dividem a entidade entre uma minoria dirigente e uma maioria dirigida(Idem:15). Sendo que esta última se vê compelida a abdicar em favor de pessoas classificadas como dignas de cuidar permanentemente das questões referentes a rotina da associação.

A perspectiva de Michels é sugestiva para compreensão do movimento de formalização das manifestações lúdicas, por parte de segmentos dos setores populares, impulsionado pela inserção desses agentes no cotidiano urbano e dos requisitos dominantes no Carnaval da

cidade. Agora, as condições tanto de uma como outra dimensão naquele momento relativiza o teor desta formalidade. Não se pode esquecer que as atividades urbanas-indústrias apenas despontam incipientemente. E a comercialização do folguedo carnavalesco é algo ainda tópico, localizado em pontos sem interferir no conjunto da folia. Portanto, a divisão do trabalho, seja no interior das entidades ou nos modos de participação no Carnaval, está em germe, longe de perfazer a realidade de um espetáculo. A observada criatividade de Paulo Benjamin e a sua capacidade de atuar em diferentes frentes, acumulando funções, são reveladoras deste estágio de precariedade.

Esta ressalva não inviabiliza, no entanto, a constatação de que a consolidação dos Blocos carnavalescos e sua transformação em Escolas de Samba apresenta fatores de semelhança com o quadro descrito por Michels. Em linhas muito gerais, observa-se a crescente concentração do poder de decisão nas mãos de pequenos grupos ocupados com a administração das funções no interior das entidades, possuindo o controle dos passos dos demais. E tendo papel crucial no desenvolvimento dessas instituições - desenvolvimento materializado seja nos seus espaços de ensaio ou na aparência que toma as exhibições em público. É importante ter em mente os fatores que concorrem para tal diferenciação social, e a hierarquia de poder que a acompanha.

Em um dos seus ensaios sobre a *Memória Coletiva*, Maurice Halbwachs (1990) chama atenção à necessidade de bases estruturais para que a memória do grupo se realize no curso da sua vivência cotidiana. A memória participa deste modo de um universo simbólico no qual a tradição, quando ritualizada e narrada nos mitos, faz-se referência desde o passado exemplar para os passos da comunidade. O caso das modalidades culturais aqui analisadas destoa desta natureza, a partir justamente da identidade do grupo e delas próprias. Não podemos perder de vista que os atores e os cenários sociais decorrem de processos de desagregação, combinando diáspora negra (a escravidão) e os deslocamentos impostos pela migração inter-regional, ambos aliados às transferências motivadas pelos interesses deflagradores da expansão urbana do Rio de Janeiro.

Uma tradição secretada perdeu assim qualquer nicho onde pudesse a vir se atualizar. Por isso, configuradas como instituições carnavalescas, cujo objetivo encontra-se na participação exhibitiva na folia, as suas identidades não estão amparadas no espaço restrito de

qualquer grupo. Afinal estes já estão desprovidos de cosmologias necessárias à diferenciação calcada por uma ancestralidade; tratam-se de frações de camadas sociais articuladas na complexidade da sociedade e sujeitas à dinâmica do processo histórico-social abrangente. De onde se conclui não existir a particularidade de um grupo intrinsecamente identificado com Escolas. São os movimentos que projetam a história do Carnaval carioca para o futuro, a totalidade abarcante dessas instituições. É cabível sentenciar que as Escolas de Samba caracterizam-se já na origem pela ausência de raízes comunitárias, estando sua essência na função abstrata de "fazer carnaval".

A presença dos grupos em seu interior, logo, ocorre segundo a acentuação desta divisão do trabalho e das funções, que as constituem e principalmente se verifica cada vez mais no conjunto da folia metropolitana. Com efeito, torna-se imprescindível uma concepção capaz de concatenar a complexidade social existente. A força política dos mediadores culturais deita aí suas bases. Pois agem como "filósofos", conectando as disparidades, dando-lhes uma lógica e fornecendo uma ideologia institucional, cujo objetivo é a homogeneização das partes a partir das suas interpretações sobre um todo identitário abstrato - a Escola. A ideologia da nação é recorrente: fala-se da "nação mangueirense" ou da "nação salgueirense", transformando as Escolas em um lugar pátrio, objeto de uma espécie de amor cívico. Porém o resultante é que um jogo de poder dar as cartas; quem melhor cimentar a heterogeneidade com seu projeto, detém a legitimidade de se apropriar do comando da instituição.

A disjunção entre diretoria e desfilantes é a face visível da estrutura sociológica dessas instituições. A autonomização dos agrupamentos de alas de componentes tem margens na não limitação da entidade ao círculo comunitário da localidade. Tornar-se-ão as alas, enquanto unidades dramáticas de narração do enredo, o meio viabilizador em grande medida da conexão entre as agremiações no espaço abstrato da cidade; poderão arregimentar componentes no anonimato da metrópole, materializando o princípio inclusivista da ideologia carnavalesca da solidariedade, justamente contando com a identidade virtual da Escola. As alas tecem assim sociabilidades desenraizadas e próprias, como mostra o estudo de Cavalcanti(1983).

Não é sem motivo que na história das Escola de Samba muitas alas trocam de agremiações e estão sujeitas a uma constante rotação de

integrantes. Contudo a inclusão no Desfile cobra-lhes a reprodução da mesma formalização burocrática norteadora do folguedo em seu conjunto e das Escolas, em particular. Haja visto que a inserção na Escola de Samba está sempre determinada por um imperativo técnico; mesmo o simples desfilante constitui um átomo da coreografia dramática mostrada durante o espetáculo. Do mesmo modo, as alas apresentam regimentos internos presidindo a uniformidade exibida no cortejo; a permanência de uma lógica hierárquica distingue o mero folião sazonal do administrador-chefe e seu séquito burocrático. Deste modo, o canal de acesso ao interior da Escola constituído pela ala, quando consubstanciado por alto teor de legitimidade, pode levar novos grupos a apropriar-se da direção geral da entidade<sup>6</sup>.

Está suposto, portanto, nessas novas formas associativas de lazer, um modelo de disciplina, diferenciando ócio de trabalho, inclusive reconfigurando a própria festa carnavalesca como momento de feriado e diversão<sup>7</sup>. Ainda assim, há um esforço simultâneo de polimento das ações. O qual incrementa a interação dessas mesmas práticas em relações de equipe, valorizando um grau maior de autocontrole dos impulsos e racionalização dos atos, de acordo com o intuito de sincronizar, agora como funções técnicas e sociais, o convívio entre as pessoas, emblematizado por parâmetros de caráter mais universalizável. Muito embora o mesmo princípio de funcionalidade fundamente novos modos de hierarquia e conseqüentemente de poder, calcado na ideologia da administração das competências organizadas na entidade, tendo em vista o sucesso(a vitória no concurso). Poder-se-ia dizer que estas novas modalidades de solidariedade estão condicionadas pelo imperativo mais geral da circulação-comunicação.

A analogia, sugerida nos muitos depoimentos sobre a origem das Escolas de Samba a partir de times de bairro, entre carnaval e futebol é mais uma vez heurística. Em sua pesquisa sobre o futebol, Ricardo Benzaquen de Araújo faz algumas sugestões passíveis de permitir o

<sup>6</sup> José Sávio Leopoldi(1978) e Maria Júlia Goldvasser(1975) oferecem episódios exemplares a esse respeito.

<sup>7</sup> Desde a última década do século XIX o Estado começa a estabelecer fronteiras entre as dimensões da experiência no Rio de Janeiro. Inicia-se o longo processo, para falar como Giddens(1991), de zoneamento da temporalidade em consonância a uma especialização técnica dos espaços, no que configura as esferas da produção do conhecimento e do trabalho, da cultura e do lazer e outras. Com efeito, as leis que passam a regular o ócio em 1890 vão evidenciar essa tendência. A legislação diferencia dois campos: o do lazer legítimo e aquele espúrio da vadiagem e do jogo.

entendimento também da participação nos Blocos e mais tarde nas Escolas de Samba. Principalmente quando inscreve a performance nesse esporte em um modelo de eficiência, no que exige do participante o ajuste constante entre o virtuoso individualista e a disciplina rígida. A lógica do jogo baseia-se assim na concatenação das peças de tal modo que uma não anule a função das demais (1980:47 e 60-1). No que tange as instituições carnavalescas a mesma lógica se explicita no requisito de harmonia total do conjunto. A eficiência, tomado como valor em si, reforça a uniformidade do canto e do ritmo e subordina os desfilantes ao imperativo de combinação funcional na estrutura da passeata. O que deixa patente a importância assumida pela exibição frente a uma platéia, reiterando o modelo carnavalesco dos Ranchos e Grandes Sociedades. Ou seja, a experiência carnavalesca do bairro busca no pólo central da folia carioca o seu espelho.

A consolidação do trem como transporte de passageiros em meados dos anos dez, no Rio de Janeiro, parece deter crucial significado nesse "desencaixe" das experiências dos subúrbios<sup>6</sup>. Vejamos um exemplo. Na biografia que fazem de Paulo da Portela, Da Silva e Santos contam que a diretoria do Bloco de Oswaldo Cruz se reunia nos vagões dos trens da Central do Brasil para decidir sobre o destino da entidade, enquanto seus membros iam ou voltavam do trabalho. Mas, ao mesmo tempo, o veículo assume papel determinante como elemento de comunicação, em um tempo quando o rádio ainda não havia sido popularizado. O trem compreendia assim o meio pelo qual circulavam as informações elaboradas no "Centro da Cidade", segundo uma lógica simbólica, concatenada à assimetria das relações socioeconômicas entre os segmentos sociais e regiões do Rio, que as classificavam, mais uma vez, como "civilizadas" ou "modernas", no sentido de estarem mais em sintonia com os "bons modos". Talvez não seja exagero dizer que a centralidade do Carnaval da Avenida Central chegou também pelos trilhos da estrada de ferro.

O contexto material e a interpenetração de valores e modelos vicejam o emolduramento de um quadro dentro do qual o Carnaval é representado sob aspecto da festa realmente popular da cidade,

<sup>6</sup> Em algumas das suas crônicas, Lima Barreto (1953) observa o lugar de destaque ocupado pelas estações ferroviárias no convívio e sociabilidades das pessoas nos subúrbios cariocas. A relação entre trens e subúrbio no Rio de Janeiro é algo sobreacentuado nos diversos níveis da produção cultural brasileira. O grande relógio no alto da torre do prédio da Central do Brasil é a um só tempo índice e símbolo da suburbanidade no Rio de Janeiro.

significando estar aberta à participação de todos. No entanto, consta dela própria uma gradação taxinômica diferenciando participações menos ou mais distintas. Logo, o folguedo brincado em torno do coreto armado na praçinha do subúrbio não tem o mesmo valor das passeatas dos Ranchos e Grandes Sociedades, que arrastavam multidões à Avenida. Pegar o trem e ir ao "Centro" ver passar tais entidades constitui então um ato de quem sabia aproveitar o que o Carnaval teria de melhor. Ver-se assim segundo quais condições se torna possível às agremiações do subúrbio inserirem-se no epicentro da folia<sup>9</sup>.

Neste instante as regras, tácitas, de participação na Avenida já circulam, circunscrevendo um a priori, uma forma. Obter consagração no espaço sagrado da folia vai requerer observá-la e ter como arcar com os custos de sua materialização. Demarca-se portanto quem ou quais grupos podem reivindicar o seu apanágio. O aparecimento das Escolas de Samba por essa época e toda a pragmática inscrita em sua história tem semelhança a um episódio de obsedada busca de ser possuído pelo modelo e tomar para si a forma consagradora do Carnaval-Espetáculo.

#### ESCOLA, A FORMALIZAÇÃO DO SAMBA

José Murilo de Carvalho sugere que, na região da Zona Portuária carioca, conhecida como Saúde, formou-se uma "Pequena África", habitada sobretudo por migrantes negros e mestiços baianos descendentes de africanos mulçumanos. Ali, afirma, reelaboraram "sua música e sua religião, fertilizam-se no novo ambiente criando os ranchos carnavalescos e inventando o samba moderno"(1984:136). Mais tarde este novo extrato cultural chegou à Praça XI, onde começou sua escalada de

<sup>9</sup>Ao longo da história dos Blocos e Escolas de Samba, as disputas entre agremiações do mesmo bairro por obter melhor classificação que a outra nos concursos oficiais realizados na região central da cidade, sob alegação de melhor representar suas respectivas localidades, correspondem a episódios bastante ilustrativos deste arranjo das partes em um processo social mais amplo, dentro do qual os bairros são dispostos na ecologia sócio-político em relação subordinada ao centro urbano. Tornaram-se célebres, por exemplo, os enfrentamentos entre a Unidos da Capela e Aprendizes de Lucas, ambas do subúrbio de Parada de Lucas, no desfile principal. Fundidas em 1967, jamais conseguiram emoldurar de fato uma Escola de grande porte, em razão das rivalidades internas. Mais que o primeiro lugar, importava a classificação de uma na frente da outra. Interesses eleitoreros e clientelistas, personalismos e vaidades dos grupos dirigentes das entidades, além das diferenças localmente alimentadas, tiveram decisivo papel, é certo. Mas estes só se tornam compreensíveis à luz da pugna em torno do lugar de visibilidade pública oferecido pelo espaço do Carnaval-Espetáculo.

popularidade.

O trecho contém sugestões valiosas, mas é preciso matizar o peso conferido a esta "Pequena África". De fato, e vimos isto no primeiro capítulo, os migrantes baianos têm destacado papel na fundação dos Ranchos. Contudo, se parece-me feliz a indicação quanto a uma reciclagem do universo simbólico e das manifestações culturais desses grupos no ambiente urbano, criando a possibilidade de falar sobre a ascendência de um "samba moderno", não deixa de inquietar a restrição desta reelaboração à citada região, pois tivemos a oportunidade de mostrar como existe a tendência organizativa da participação no Carnaval disseminada pelas diversas regiões da cidade.

O deslocamento, relatado acima, de amplas parcelas da população do Rio de Janeiro, desde as últimas décadas do século passado, para as futuras áreas periféricas da cidade, incluídos também os migrantes baianos, deteve considerável importância nesta reelaboração. Ao mesmo tempo, foi possível constatar como a redefinição da ecologia urbana estabelece um espaço célebre, doravante entendido como "Centro". É segundo estas condições que julgo adequado apreender tanto o desenvolvimento da "modernização" do samba, como a força mítica conferida à Pequena África e à Praça XI, a partir das correias de mediação que agiram na circulação do modelo espetacular de carnaval.

Não estou com isso pretendendo contestar a importância histórica das duas regiões, mas vê-las à luz do processo de reordenamento do Rio de Janeiro no período. Afinal o elemento mais visível do chamado "samba moderno", a Escola de Samba, ganha este adnome na região do Estácio, próximo à Praça XI. No entanto observamos que o surgimento de entidades comprometidas com o mesmo estilo ocorre quase simultaneamente em outras regiões cariocas. Por exemplo, o Bloco de Oswaldo Cruz, origem da atual Escola de Samba Portela, surge em 1926. Logo antes da aparição da Deixa Falar, consagrada como a primeira Escola de Samba, em 1927. Importando atentar, penso, menos ao pionerismo, mas exatamente ao processo e sua natureza sociológica. Com efeito, a princípio vale a pena compreender exatamente a identificação do porque da atribuição de primazia aos sambistas do Estácio, já que é a posição de compositor-sambista, penso, como ator social o núcleo da mediação aludida acima: sua emergência porta a lógica do espetáculo.

Seja os "bambas"\*<sup>1</sup> da Mangueira, sejam aqueles de Oswaldo Cruz, todos são unânimes em afirmar que "aprenderam" samba com os sambistas do Estácio(Da Silva e Santos/1989). Isto não significa dizer que não existiam batuques e ritmos sincopados naquelas regiões. Ocorre que os homens ligados ao samba na região do Largo do Estácio de Sá frequentavam um universo comum - bares e teatros de revista da Praça Tiradentes ou a área em torno da Praça XI, pontilhada por cineteatros, casas de partituras e dança, cervejarias, além de jornais - dos artistas e dos representantes das casas de gravação de discos. É neste intercâmbio que anexam ao ritmo sincopado o rebuscamento literário típico da melodiosa música popular do momento(Idem:70).

Estes homens do samba eram também ligados aos Ranchos. E serão exatamente esses personagens que fundam o Bloco Escola de Samba Deixa Falar do Estácio de Sá, em 1927. Agem como verdadeiros mediadores culturais, pois, segundo alguns intérpretes, o Bloco, cujo objetivo era tornar-se um Rancho, começa a fazer exhibições em diversas regiões periféricas, acompanhando o itinerário da linha férrea, como a apresentação realizada em janeiro de 1928, no Esporte Clube Carioca, na região do Buraco Quente, uma das zonas do Morro de Mangueira. Na ocasião, outras entidades representando diversos bairros do Rio estiveram presentes a este germe do concurso entre as Escolas de Samba. O episódio tanto foi noticiado em alguns jornais, como contou com o policiamento do Oitavo Distrito(Cabral/1974:23).

A grande novidade dos sambistas do Estácio estava em adequar as canções melodiosas de tal modo que pudessem ser cantadas pelos desfilantes dos Blocos. Por isto, Ismael Silva, em sua polêmica com Donga, negara a este a autoria de sambas, mas apenas de maxixes, ou seja, um resultado da ressignificação da polca européia. Já ele, Ismael, seria o pioneiro criador do autêntico samba para desfilas; autor do esquema do "bumbum, paticumbum, prugurundum", tradução do trinômio básico da Escola de Samba: canto/dança/evolução, baseado no impulso rítmico proporcionado pela bateria(Soares/1985:94-5).

<sup>1</sup>\*Termo de distinção, utilizado entre os próprios sambistas e os meios de divulgação para referenciar aqueles considerados mestres na arte de compor, cantar e batucar o ritmo musical samba e/ou aqueles cujas biografias, pela ousadia, se confundem com a história do samba carioca. Ou seja, compreendem a nata dos verdadeiros baluartes, que enfrentaram a perseguição policial e as pressões morais em um tempo quando samba era considerado "coisa de malandro" e sambista e marginais pertenciam a um mesmo campo semântico.

Este trinômio consagrado pela Escola de Samba, acredito, detém a chave para entendermos melhor como se constituíram os vasos comunicantes entre os ditos "Pequeno" e "Grande" Carnavais. Pois quando surgem as Grandes Sociedades carnavalescas, elas introduzem fanfarras, isto é, agrupamentos instrumentais capazes de conferir um ritmo à marcha, como em um desfile militar. José Ramos Tinhorão lembra que, durante o século XIX, abrindo os cortejos de procissões religiosas e paradas militares, embalados pela percussão e canto, surgiam grupos de negros bailando ao som de bandas(1972:152). Esses grupos darão origem aos temidos capoeiras, que abriam caminho a frente das passeatas, elaborando o que mais tarde ficaria conhecido como a dança do samba - o famoso "samba no pé"(daí porque "passista") e herdando da procissão católica a característica do canto uníssono.

Esse embrião, quando conglomerado aos Ternos dos baianos, originou os Ranchos, que adotam uma espécie de orquestra. Ou estando também na raiz da formação dos Cordões e dos posteriores Blocos(Idem:154). As três entidades, como vimos, estão na ancestralidade direta da Escola de Samba. Salta portanto o intrincamento entre o batuque angolo-conguense com as formas percussivas de origem européia, em um elo entre ritmo e coreografia. A aparente continuidade, contudo, encobre variações bastante significativas entre cada uma dessas maneiras de participar do Carnaval, as quais supõem diferentes posturas de relacionamento e exibição. A iniciativa de Ismael Silva de distinguir o seu samba do samba maxixeado é sugestiva nesse sentido. Ismael justifica a distinção feita tomando por base justamente a necessidade de o samba por ele "criado" ter de servir à evolução em um desfile de componentes. Explica:"O estilo(antigo) não dava para andar. Eu comecei a notar que havia uma coisa. O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí a gente começou a fazer samba assim: *bum bum paticunbum prucurundum*"(Soares/1985:95). Chama bastante atenção a preocupação em obter algo viabilizador de um desfilar, de um exibir-se, diferente do que então existia.

No desejo de emprestar originalidade à sua ação, Ismael Silva deixa de considerar os já bastante prestigiados desfiles dos Ranchos e das Grandes Sociedades, o modelo então dominante. Talvez porque a novidade de sua empreita esteja engendrada pela insurgência de uma nova modalidade: os Blocos carnavalescos, ou como se dizia na época, "agrupamentos de bairro". Basta ver que o esforço é o de adequar o ritmo

musical samba no sentido de combiná-lo com a forma desfile, ou seja, de formalizá-lo na razão de algo a ser exibido, sem com isso meramente repetir os Ranchos e as Grandes Sociedades. Daí talvez justifique-se tanto o realce conferido ao novo "estilo", como a crítica, mais tarde, de Ismael à adoção por parte das Escolas de Samba das alegorias. Alegava serem estas "coisas de rancho"(Idem:105). Porém sua empreita já embebia-se do modelo espetacular no impulso que o organizou.

José Miguel Wisnik inclui a percussão africana no interior da chamada "música modal". Define esta pelo sentido aleatório quanto ao movimento da escala das notas e principalmente a situa sociologicamente no universo das comunidades onde a apropriação coletiva da produção coincide com a feitura também comunal da representação do tempo. A música revela assim um tempo circular, ritualizado, que retorna ao princípio de origem - o mito(1989:71-3). Diferentemente a estilização da batucada afro-brasileira para desfiles carnavalescos supõe uma outra configuração socio-cultural, assentada na história. Paulatinamente ocorre a formalização do ritmo sincopado e sucumbi a possibilidade de completar com o corpo(batendo e/ou cantando e/ou dançando) os vãos suscitados pelo acaso, porque a irreversibilidade comanda a transformação da manifestação simbólica em um bem cultural(Sodré/1979) a ser assimilado por um público amplo. Isto demanda-lhe o desenvolvimento de uma fórmula que o torne facilmente reconhecível e equalize a relação entre produção/emissão e a recepção, em termos da troca de equivalentes. O gênero samba surge como resultado dessa fórmula, no contexto carioca do princípio do século.

O tempo aí fixa-se como entidade abstrata astronômica, articuladora das particularidades à dinâmica produtiva(material e simbólica) no espaço genérico da sociedade urbana-industrial e essa produção é apropriada de maneira privada e desigual pelos grupos. A individuação emerge como imperativo determinante de integração no macrocosmo sociológico, porque deverá operar com códigos que a identifique na totalidade formada. Alguns grupos começam a ser individualizados como "sambistas", detentores da competência de produzir o samba, em detrimento da elaboração coletiva; outros deverão estar como platéia, que responde aos sinais emitidos. Porém a mesma totalidade da esfera do entretenimento os coliga efemeramente.

O argumento acima evidencia-se nos ajustes por certo mais gerais na composição dos símbolos e manifestações afro-brasileiros no contexto

da cidade. No ensaio *Samba, O Dono do Corpo*(1979), Muniz Sodré relata as transformações ocorridas, entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do XX, no modo de elaboração e expressar-se culturalmente de negros e mestiços ambientados no Rio de Janeiro. As exigências de integração à sociedade vertical-competitiva e as pressões morais exercidas pela polícia e as instituições de reprodução da cultura burguesa, a seu ver, acenderam a centelha de um longo processo de acomodação das populações negras às restrições da cidade, de acordo com complexo conjunto de táticas de sobrevivência, informando o amestícamento dos costumes(:18).

Entre estas sobressaiu a moderação do uso do corpo, diminuindo a sensualidade dos gestos e maneios em acompanhamento à "suavização" dos batuques, quando se tratasse da exibição em espaços de convívio público, papel cada vez mais consolidado pelo folguedo carnavalesco. Observa Sodré o descolamento da música afro-brasileira da matriz mítica e religiosa à medida da sua consolidação como peça de uso lúdico ou estético. Na esteira desse longo processo, argumenta, o caráter coletivo dos batuques e improvisos feitos nas chamadas "rodas de samba"(ou "pagodes") cede lugar a composições individualizadas, desprovidas da reversibilidade anterior, porém de acordo com o formato adequado à sua circulação nos ambientes consagrados à diversão e à reprodução em disco(a primeira datada de 1917, com o samba maxixeado *Pelo Telefone*, gravado por Donga).

Apesar de considerar problemática a ênfase depositada por Sodré no aspecto de ação política visto na mudança de postura desses agentes, é possível visualizar nesta reorientação das ações o caráter ambíguo marcante da presença das manifestações afro-brasileiras no Carnaval do Rio de Janeiro. Ainda que consista em um esforço de diferenciação frente as demais e prestigiadas formas de participar da folia(postura recorrente nos dirigentes das Escolas de Samba), a própria participação traz em seu bojo limites bastante nítidos a serem observados para diferenciação ou então, são entronizados como naturais às funções de agentes e entidades carnavalescas que assumem.

Entendo que a conformação desses agentes no formato modelar do Carnaval-Espetáculo aponta para um remanejamento mais amplo, calcado no complexo dos relacionamentos sociais com incidência na formação das personalidades no Rio de Janeiro, daquele instante. A gradual disposição em apresentar-se para platéias, assumindo a forma de procissões

profanas, introduzindo traços dramatúrgicos-operísticos, é evidenciadora. Sobressai uma armação formal na qual o ritmo sincopado da percussão africana e seus desenhos coreográficos corporais estão cada vez mais submetidos ao esquema de polimento e configura a espetacularização de tais manifestações

Embora apenas tangencie aqui, um conjunto de fatores engendram nesse momento a situação da produção musical popular, incidindo também na disposição das práticas no Carnaval. O desenvolvimento de espaços mundanos na vida noturna da cidade, frequentado por clientela variada, abre um flanco ao entrosamento entre intérpretes ligados às casas de reprodução fonográfica e um contingente de compositores e músicos oriundos de segmentos sociais mais pobres, que angariam notoriedade à medida que as festas de largo, da Igreja da Penha e do Oiteiro da Glória, e a folia carnavalesca, notadamente na Praça XI, ganham popularidade, abrigo gente de diferentes posições sociais.

A introdução da gravação elétrica no Brasil e do esboço de um mercado do disco a partir dos anos vinte agilizam a conformação de um extrato cultural resultante das diversas mesclas ocorridas no âmbito da música popular urbana, vicejando o aparecimento do gênero samba no contexto de popularização dos elementos simbólicos afro-brasileiros(Pereira/1967). O qual, no rastro da consolidação da música carnavalesca como gênero sazonal, se vai popularizando em acordo com a polifonia crescente da sociedade urbana carioca. No interior desse ensaio de uma esfera da cultura moderna no Brasil é que a individualização do sambista como grupo emerge: são eles doravante reconhecidos como os "artistas populares", no mesmo andamento da ampliação do anonimato urbano.

No mesmo compasso, os Blocos introduzem a corda, diferenciando os "sambistas" da assistência e limitando o espaço de divertimento dos seus foliões - já limitado pelo poder público a determinados locais. A atuação dos sambistas com reconhecimento popular é porém o dado diferenciador. Se, como vimos, eles agem mediano níveis e espaços

À título de comparação, Roger Bastide em seu estudo sobre as religiões africanas no Brasil(1971) observa que a desagregação da memória e do concerto sócio-cultural tribal africano no Rio, detonando desde o fim do século XIX, redundou em fatos como a "macumba para turistas". Nesta ramificação, diz, a preocupação é devotada em satisfazer a expectativa da clientela ávida de erotismo. Portanto o ritual transforma-se numa espécie de show místico, com predomínio da espetacularidade dos efeitos, do ilusionismo.

socio-culturais diversos e passam a deter notoriedade no interior de uma sociedade que se impessoaliza, no âmbito das suas sociabilidades mais próximas - das favelas e dos subúrbios -, tal fator introduz uma assimetria nos relacionamentos. A posição ambígua de intermediários os dispõe hierarquicamente desnivelados em relação aos demais integrantes do recém-criado "mundo do samba". Como o Exú na mitologia iorubana, orixá mensageiro do princípio vital - o axé -, intermediando as dimensões visível(aiê) e invisível(orun), os "bambas" do samba<sup>12</sup> diferenciam-se justamente por situarem-se na encruzilhada, acumulando um prestígio que, quando concentrado, transforma-se em poder. Já que são classificados como detentores de um *mana*, uma energia resultante do fato de seus corpos serem os centros das prestações. É no lugar de "artistas", que vão ocupando no interior do segmento popular da cultura urbana - que chamo de espetacular -, o núcleo deste poder assentado no prestígio público e não tão somente comunitário e passam a estar sujeitos aos critérios da instituição da arte popular urbana e da dinâmica do seu mercado específico.

A polêmica ocorrida entre os organizadores do famoso Deixa Falar e o pessoal dos Cordões detém a chave para o entendimento desse ponto. Pois os Cordões, identificados pelos jornais como resquícios "bárbaros" e "primitivos" em relação aos parâmetros de pacificação civilizadora da sociedade, congregavam pessoas que se reuniam no Carnaval sem o propósito de exibição e limites de tempo ou espaço pré-estabelecidos. A expansão dos impulsos quase sempre terminava em violentas brigas, no momento de confronto entre os copoeiras. Isso envolvia a ação policial, já de antemão muito hostil para com esses grupos, vistos como desordeiros malandros(Velloso/1987:32-3 e Bretas/1989:57 a 67).

Quando parcelas dos estivadores(possuindo melhores bases econômicas e coesão social) se entriçaram na direção dos Blocos, capitaneando a participação de militares de baixa patente e operários, acirra-se, pelo critério de pertencimento ou não a um lugar prestigiado

<sup>12</sup> \*Aliás o samba tem no orixá Exu - o "dono do corpo" - sua entidade símbolo(Sodré/1979) e os sambistas e malandros são identificados com o mesmo orixá através da figura simbólica da umbanda do malandro Zé Pilintra - o "rei do catimbó". Personagem boêmio, tocador de instrumentos de percussão, capoeirista e ao mesmo tempo aquele que desfruta dos prazeres e da sensualidade. Marca assim a ambígua posição daquele que detém parcelas da memória africana ressignificada e também a compartimentação dessa ressignificação em uma esfera específica da vida mundana da urbanidade, onde o samba comparece como bem cultural, disposto a tantas e diversas apropriações seculares.

junto ao público, a clivagem entre aqueles agentes do carnaval dos pobres. A diferença entre sambistas (artistas), muitos já com vínculos com a indústria do disco, e os "vagabundos malandros" divide as águas. Já que os primeiros passam a ter na promessa de profissionalização um entrosamento outro com a sociedade urbana: a exibição perante a um público-platéia passa a deter um especial valor e os inscrevem ambigüamente na lógica de mobilidade social, interferindo na reformulação de toda a sua prática cultural (Pereira/1967 e Carvalho/1980). Com efeito, o pertencimento a uma ou outra orientação detona uma hostilidade que gira em torno da hegemonia pela definição do que seja popular<sup>13</sup>. A sorte da Escola de Samba e seu Desfile anual decide-se no momento dessa pugna.

Quando os sambistas do bairro do Estácio de Sá (Ismael Silva, Bide, Rubens Barcello, Grande Otelo, entre outros) consagram o estilo organizado de participação denominado Escola de Samba, cai a última gota e acende-se o antagonismo entre estes e os grupos dos Cordões. Os últimos acusava-os de "acovardamento", porque teriam se rendido aos freios impostos pela polícia. Em resposta a eles, Ismael Silva teria pronunciado a frase que nomeou oficialmente a primeira Escola de Samba, "deixa falar" (Soares/1985:98). A referência à força policial transcende a ação repressiva exercida no ato da participação carnavalesca das camadas populares; ela aponta à forma mesma que diferencia a participação. Esta poderia ser polida (de acordo com os cânones do bom convívio) ou marcada pelo confronto com os limites classificados como civilizados pela sociedade urbana, naquele instante. O termo Escola de Samba tanto conserva a memória do processo quanto condensa o princípio que ainda a incita ao movimento.

São muitas as versões e interpretações para a presença da palavra escola no contexto da participação das camadas subalternas no Carnaval. Alguns estudiosos da música popular, como Almirante, atribuem

<sup>13</sup> Mais ou menos na mesma época, Mário de Andrade (1972) está colocando dúvidas quanto ao teor realmente nacional do samba urbano entronizado pela indústria fonográfica. Andrade distinguiu-o dos batuques exatamente tocados nos morros e levados às ruas pelos Cordões, embora reconhecendo o caráter popular daquele em razão da origem no seio do "povo". Mais tarde Darcy Ribeiro (1975) também vislumbrará nele espécie de "diluição" do plasmado cultural popular formado na colônia. Constituiria, para o autor, um exemplar da "cultura da pobreza" desenvolvida pelos segmentos subalternos urbanizados. Para uma discussão sobre esse debate incorporado à problemática da música popular urbana no Brasil, condicionada pela mudança social decorrente da modernização urbana-industrial do país, ver Carvalho (1980).

a adoção à iniciativa de apropriar o imperativo militar de disciplina, contido na ordem: "Escola, sentido!". O próprio Ismael Silva diz ter tomado à Escola Normal, situada na Tijuca, nas imediações do Estácio de Sá, como inspiração (Soares/1985:98). Já Hamilton Moss (1988) encontra aí uma carnavalesca ironia, na medida que estão justapostos paradoxalmente o máximo da emoção do povo, o samba, e a instituição-mor da racionalidade instrumental das elites e sinônimo da marginalização dos modos populares de vida pela moralidade burguesa, representada na educação formal instituída com a escola.

Talvez todos esses significados e origens sejam pertinentes ao termo. Importa, penso, reter dele a realidade que aponta e de certa forma conceitua ao nomear. Qual seja: a institucionalização do elo entre o ritmo, o canto e a dança, sintetizados como entidade legítima de cultura e diversão no gênero samba, e a disciplina racionalizante condizente com o modelo de participação no Carnaval dentro do sentido pedagógico-teatral, dado pela apresentação do tema a ser desenvolvido durante a passeata, visual, plástica e musicalmente. Por isso a Deixa Falar, para contar a história do Infante D'Henrique, surge em 1928, exibindo, mesmo de maneira rústica, o fermento que tem impulsionado o gênero Desfile de Escola de Samba ao longo de sua história: a formalização do samba, a lógica de diferenciá-lo e ao mesmo tempo aproximando-o dos modos de expressão de natureza audiovisual, com o critério de comunicar a uma platéia que julga e/ou aplaude:

A Deixa Falar no desfile de estréia saiu bem ao jeito dos ranchos: sob um dossel de trepadeiras floridas - naturalmente nos tons vermelho e branco -, protegidos os sambistas pelas cordas valentemente contidas por espontâneos colaboradores, "e tinha o seu caminho aberto por uma comissão de frente que mostrava cavalos cedidos pela polícia militar, e tocava clarins numa imitação da fanfarra do desfile dos carros alegóricos das grandes sociedades (Idem:104).

Contam que Ismael Silva não se continha de felicidade ao fim do cortejo, porque tudo saíra como planejara: "todo mundo brincou sem apanhar da polícia". O resultado da empreita fora bem mais amplo. No ano seguinte, em 1929, já alguns Blocos, vindos do subúrbio nos trens da Central do Brasil (cujo prédio situa-se próximo da Praça XI), assumiram a designação Escola de Samba, tendo em vista que mais que uma denominação, compreendia um canal de inserção respeitável. Desse momento em diante estabelece-se a distinção hierárquica entre Escolas e Blocos, com o

domínio da primeira representando o desaguadouro da evolução "natural" dos Blocos que se organizassem o suficiente. O imperativo da organização artística e burocrática perpassa o modo da participação carnavalesca da Escola de Samba. É a sua razão institucional, como o percebe Maria Júlia Goldwasser, analisando o caso da Estação Primeira de Mangueira:

A Escola é um substrato do carnaval: ela surgiu em decorrência do carnaval e para sua organização. A Escola de Samba de Mangueira é um lugar onde o carnaval perde o seu caráter de antifesta caótica das ruas para transformar-se num empreendimento rotinizado e administrado burocraticamente(1975:161).

Parece-me precisa essa constatação do sentido da Escola de Samba. Apenas acrescentaria que, talvez, o surgimento ocorra porque a organização haja se tornado um paradigma, devido ao modelo de participação legitimado com o advento Carnaval-Espetáculo carioca. E o gênero Desfile o padrão supremo da organização, pois supõe o entrelaçamento das práticas configuradas como funções dentro da folia, apaziguada enquanto forma de divertimento. Ali uns desfilam exibindo graça e beleza para outros contemplarem fascinados. A estréia da Deixa Falar não deixa margem de dúvida deste propósito, mesmo considerando o caráter embrionário do resultado, quanto ao empenho em oferecer belas imagens(visuais e acústicas) ao público que aguardava às margens da rua.

Este primeiro desfile possibilitou na Praça XI, no ano de 1929, o início do concurso entre Escolas de Samba. O torneio, ou a disputa da "taça", reuniu além da Deixa Falar, a Estação Primeira de Mangueira, a Verde Amarelo, a Vizinha Faladeira e a Vai Como Pode(atual Portela). Curiosamente, logo em seguida, a Deixa Falar, como sempre pretendia, tornara-se Rancho, se dissolvendo pouco tempo depois. Um ato simbólico pois é, a um mesmo tempo, sacrificada a rusticidade do Pequeno Carnaval mas é também o rito de iniciação do Carnaval Popular. É também a metáfora viva, heurística por ser inversa, da trajetória das Escolas de Samba: de reflexos, dissolvem nelas o modelo dos Ranchos e Grandes Sociedades, fazendo-se a concretização absoluta do modelo do Carnaval-Espetáculo carioca.

### A CONQUISTA DA AVENIDA

Esta perspectiva aqui defendida corre na contramão da tendência de um conjunto de obras que fixam nos anos trinta, sobretudo com a

oficialização do Carnaval pelo Estado, em 1935, o período inicial da Escola de Samba e seu Desfile enquanto fato histórico-social. A intervenção da autoridade central é ressaltada pelo ato de mobilizar forças no sentido de organizar a festa, agora de acordo com parâmetros de uma sociedade nacional, portanto mais integrativa. Entre os comentadores, existe a certeza quanto a imposição por parte do Estado, naquela altura do poder autoritário nacionalista de Vargas, de regras determinando a adoção pelas Escolas de Samba do perfil a ser apresentado nas exibições públicas durante o Carnaval. Entre as quais, a exigência de temas exaltando a nação em seus vários aspectos. A ação impositiva do Departamento de Imprensa e Propaganda(DIP) teria sido primordial para tais propósitos. A censura prévia e a orientação nacionalista dominariam os desfiles naquele momento.

Com efeito, no Desfile das Escolas de Samba, segundo esta fórmula analítica, é inoculado a forma teatral que hoje lhe caracteriza. Dos Blocos formados de maneira simples, sem a preocupação dramatúrgica, desprovidos de elementos alegóricos, as Escolas se fazem caudatárias do estilo operístico de Ranchos e Grandes Sociedades. Ou seja, introduzem alegorias abre-alas, comissão-de-frente, alas, carros alegóricos etc(Riotur/1991). Amaury Jório e Hiran Araújo entendem que a presença desses elementos "alheios" à cultura da Escola de Samba fere-lhe a autêntica espontaneidade. A forma teatral-didática teria maculado a solidariedade, diria, mecânica, definida entre os que criavam, desfilavam e assistiam o cortejo, desmantelando a comunidade popular isolada das interferências "estranhas"(1969:290). Ana Maria Rodrigues, por sua vez, percebe aí o limiar de uma "infiltração" responsável pela distorção no curso natural da história das Escolas de Samba, enquanto manifestação lúdica da memória afro-brasileira(1984:38). Pois a obrigatoriedade em cumprir regras, estéticas e morais, impostas do alto, tanto pela presença de jurados indiferentes ao seio das classes subalternas, como em função dos regulamentos impostos, estancou, funcionalizando, a expressão "pura" dos (negros)sambistas. Adequando-a aos critérios da sociedade industrial e de classes capitalista, que hora ia se consolidando no país.

A exposição desenvolvida ao longo dos dois itens anteriores deste capítulo aponta para um outro argumento. A própria especialização do samba como gênero rítmico-musical e sua inserção no Carnaval da cidade, sob a forma de desfiles de rua, revelam o quanto a identidade do

sambista como artista popular está concatenada à própria redefinição do processo social urbano no país. Por outro lado, tivemos a oportunidade de observar a anterioridade da adoção do modelo espetacular em relação à intervenção do Estado. Já a hipótese a respeito da transformação do Desfile em suporte de materialização da ideologia do Estado Novo sofre de inconsistência histórica. Em um trabalho publicado recentemente sobre a regulamentação do evento, a historiadora Monique Augras demonstra que, se o Desfile é oficializado em 1935, a criação do DIP ocorreria apenas em 1939. Já a exigência no regulamento da apresentação de temas exclusivamente nacionais só é imposto em 1947. Ou seja, durante o governo Dutra, no intuito de conter a expansão comunista nas Escolas de Samba, pela atmosfera gerada com a Guerra Fria(1993:90-8).

Para Augras, nos rastros de Maria Isaura Pereira de Queiroz, a institucionalização do concurso de Escolas de Samba consiste no elemento principal do empenho de cooptação das classes populares por parte do Estado. Deste modo, toda a estruturação burocrática responsável pela racionalização do evento, possibilitando-o hoje introduzir-se no mercado, resultou das estratégias materializadas nos prêmios, pois teriam eles fomentado a absorção da legalidade da ordem global pelas camadas subalternas. A transformação das "massas urbanas" em "classes perigosas", diz-nos Queiroz, fora obstruída por esta operação(1992:109-10).

Mesmo corroborando a proposta de tomar a espetacularização do Carnaval como parte de um processo civilizador, cujo empenho é a pacificação da sociedade, critério decisivo à consolidação das práticas modernas de relacionamento social, parece-me problemática a tendência em hipostasiar o papel do Estado. Do ponto de vista cronológico, a existência dos concursos entre Escolas de Samba antecede em seis anos a ingerência do poder público e teve nos torneios entre Ranchos e Grandes Sociedades o modelo inspirador.

Penso consistir a circulação do paradigma do Desfile-Espetáculo o aspecto heurístico deste processo civilizador. Por isso, se até agora detive-me nas condições de formação dos agentes e das entidades institucionalizantes do cortejo anual das Escolas de Samba, cabe agora observar a situação de legitimação do Desfile das Escolas de Samba no contexto socio-temporal enfocado, à medida que nele se vai desenvolver a reconfiguração formal do gênero Desfile de Carnaval. Faço antes, contudo, breve esclarecimento desse referencial teórico norteador da

análise implementada adiante. Pois se a legitimidade em Max Weber corresponde ao esforço de uma dominação em cultivar uma "crença" em torno da sua existência como poder legítimo, seja de modo tácito, seja reconhecido de modo consciente(1992:139), interpretando a definição weberiana, Bourdieu estende-a a outros domínios da sociedade, além do âmbito político. Porque a insere no problema da "distinção" e do reconhecimento em relação a aceitação social da existência de algo como ele se justifica ser, conservando-se diferente do que está classificado de comum, vulgar, atuando, porém, como se assim não o fizesse em campos de disputa autonomizados, os "campos"(1983:87-8).

Nesses termos, as práticas visando a consagração do evento das Escolas de Samba são vistas em tal direção, mas - e nisso consiste o argumento deste capítulo - o que alcança maior legitimidade é o Carnaval-Espetáculo e a totalidade social moderna que o constitui. Os quais, por sua vez, exercem tacitamente a censura sobre as condutas humanas, tornando apenas algumas apresentáveis, com o processo de espetacularização.

Desta perspectiva, retomo o raciocínio de Augras, no que diz respeito a interpretação que faz da natureza pragmática das ações no curso da história do Desfile das Escolas de Samba.

A historiadora desenvolve o argumento de que a história das Escolas de Samba é a história das estratégias consagradoras do Desfile como o "maior espetáculo da Terra". São episódios sucessivos, afirma, de "docilidade, resistência, confronto, negociação, pondo em cena diversas modalidades de solução para o conflito entre o desejo e a necessidade, entre a expressão genuína e o atendimento às exigências de diversos patrocinadores - sejam eles ligados ao Estado, à indústria turística ou à contravenção"(1993:93). Já que, conclui a autora, são táticas expressivas de um "saudável" pragmatismo, cujo objetivo tem sido a manutenção e expansão das Escolas de Samba.

Pôr nesses termos o debate equivale privilegiar a instituição Desfile de Escola de Samba e os seus agentes como elementos ativos no processo sócio-histórico, na tentativa de sobreviver na situação social que lhes é ambiente. Deste modo, o problema em torno de como a Escola de Samba se estruturou em suas linhas mestras, seja como uma associação clubística ou como uma "ópera-balé ambulante", deve ser apanhado no contexto da situação do Carnaval carioca naquele instante. Sendo mais preciso, a necessidade de reconhecimento na disputa com as então vedetes

da folia carioca(Ranchos e Sociedades), incluídas no consagrado gênero Desfile de Carnaval, marca a fase primeva do evento. Porém a própria maneira de se organizar a cultura instaurada pela acelerada complexificação da sociedade, tendo no binômio urbanização-industrialização fatores de deslanche, desloca o papel da música popular, e de seus criadores, inclusive na temporalidade carnavalesca.

Nesse sentido, vale a pena retomar à sugestão feita acima quanto a articulação entre a definição de uma música popular urbana, dentro da qual o samba se fez carro-chefe, e o desenvolvimento dos modos de expressão vinculados ao mercado de entretenimento, esboçado nos anos vinte(Wisnik/1983).

A década de trinta significa um salto tanto qualitativo como quantitativamente na constituição de uma esfera da cultura espetacularizada, ou seja, voltada para audiências consumidoras. O elemento novo, as emissoras de rádio comerciais, traz, apoiado nos esquemas publicitários(Ortriwano/1985:15-6), um outro patamar para veiculação da música. A ausência de gravadores magnéticos impusera a necessidade de orquestras para os programas de auditórios feitos ao vivo, estabelecendo um mercado para compositores, instrumentistas e cantores. Conjuntamente, a indústria fonográfica tem mais um canal, e poderoso, de exposição de suas mercadorias culturais. Estas duas instituições canalizam gradualmente a um público consumidor, ainda que restrito, a produção cultural popular já incorporada aos shows de cassinos e de outras casas noturnas, impulsionadas pela moda das músicas dançantes inspiradas nas jazz-band, além do teatro rebolado. Um novo perfil de segmentos sociais possibilita que uma racionalização tímida aconteça nas empresas da cultura, visando garantir o domínio no incipiente mercado. A comercialização da música popular vem à reboque e com ela a perspectiva de profissionalização dos seus agentes(Tinhorão/1969). A figura do jovem pequeno-burguês que se torna compositor, Noel Rosas, notabiliza esta virada da música popular. Ela emblematiza o processo que traz os novos segmentos médios para o alinhamento de forças no qual é desenhado uma cultura popular urbana.

Nesse momento patentificava-se o fato de uma conjunção de novas forças sociais alterar os pilares de sustentação da sociedade brasileira de então. Os ritmos internos buscam acompanhar os andamentos de uma civilização moderna e do mercado mundial capitalista, figurados

no binômio industrialismo e urbanização. A racionalização crescente da produção econômica avolumada, acompanhada de toda uma paramentação tecnológica, ao lado ainda do incremento na especialização das atividades, ajudam a redefinir o lugar dos conglomerados urbanos: o Brasil conhece a tendência modernizante tendo por epicentro o fenômeno das grandes concentrações metropolitanas. O desenraizamento aí das populações e culturas é maximizado; a contrapartida passa a ser identificada na implantação dos grandes sistemas tecnológicos de comunicação. Apropriada pelo Estado, a radiofonia toma a dianteira entre os novos instrumentos de conexão de uma memória nacional. O plano do simbólico vivencia os deslocamentos suscitados pelas transformações descritas, pois vem à tona as problemáticas da origem e do nativo na justa medida de um complexo de relacionamentos cujo intrincamento torna-os abstratos. O tema da integração sócio-cultural ganha proeminência nas pautas de discussão, elada com a questão do processamento e controle de informações.

Entre os fins dos anos dez e as duas décadas posteriores, o debate em torno da questão do nacional e do ser brasileiro toma o caminho norteado pelo primado modernista do elo entre a tradição colonial popular(folclore) e a vanguarda moderna internacional. A literatura especializada no tema já debateu satisfatoriamente a transformação do campo cultural brasileiro nesse momento, quando passa a comportar a proposta de mestiçagem e o elemento popular se torna o núcleo ontológico da Cultura Brasileira(da brasilidade). Pois como reposição do passado colonial, os modernistas apreendem na cultura popular a primitividade originária da nação. É então aquela legitimada como a fonte de insumos para um projeto político e ideológico de construção de uma identidade nacional(Topilan/1983, Ortiz/1984 e Junqueira/1992), cuja obra de Villa-Lobos é exemplar. O advento da Revolução de Trinta e da Era Vargas transfere seletivamente para a esfera do poder estatal parcelas dos grupos urbanos imbuídos da mentalidade de modernização do país(militares, empresários, acadêmicos, músicos e outros) e de alguma forma envolvidos com as manifestações pelo fim do poder oligárquico e da supremacia do modelo agro-exportador, ocorridas durante os anos vinte(Brito/1983). Entre esses, incluíam-se justamente vários dos intelectuais ocupados com a temática da Cultura Brasileira, devotados ao tema do popular(Schwarzman/1984 e Velloso/1987b). Incluem-se como especialistas simbólicos, verdadeiros

tutores das representações sociais e dos modos de classificação das práticas culturais, imprescindíveis na tarefa articuladora inclusa nas atividades do ordenamento político central.

Para isso, todavia, fez-se mister a formação de um extrato cultural no universo dos complexos metropolitanos no país: algumas modalidades de cultura popular emergentes no Rio de Janeiro, daquele instante, mostraram-se sugestiva à política cultural nacionalista; a fisionomia assumida na cidade pela música rítmica-percussiva ilumina delineamentos sociais mais gerais. Em que medida?

No estudo sobre a metropolização de São Paulo, o historiador Nicolau Sevcenko observa que a alienação resultante do crescimento da cidade, desde a década de dez, viceja o aparecimento da cidadania baseada na "emoção". Esta, específica, sobrepõe-se ao caos diário graças a pujança de rituais onde energia, vibração e movimento constituem uma realidade homogênea, fundada na simbiose do "arcaico com o tecnológico"(1992:67). A popularidade assumida pelos ritmos percussivos e sincopados é também, no ponto de vista do autor, sinal desta cultura devotada ao culto hedonista do "aqui e agora", ao lado dos esportes. A dinâmica binária da máquina no capitalismo industrial monopolista encontraria algo de homólogo na estrutura desses ritmos musicais e dançantes, capazes de promover "êxtases órficos".

Talvez seja possível, a partir da inferência de Sevcenko, compreender a sensualidade exultada da batucada do samba como igualmente materializadora deste mito moderno da ação; a identidade brasileira("moderna") pôde assim encampá-la como símbolo, em meio a sua acolhida pela memória de novos e amplos segmentos sociais urbanos, sensibilizados tanto pela dinâmica das discontinuidades quanto experimentando a lancinante aceleração do tempo.

Nos interessa nessa digressão dois aspectos: a combinação entre o popular e o nacional e a configuração de uma cultura popular urbana nos anos trinta. A ênfase em um e outro ponto permite entender o espaço social de manobras do sambista, enquanto artista popular, quando da interferência do Estado na manifestação carnavalesca. Explico. Segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz(1992), o interesse das novas forças ancoradas no poder central pela festa carnavalesca não ocorre em um vácuo, mas baseado na proporção assumida pelo mito da solidariedade nacional nela materializado, no contexto da cidade, possibilitando a mestiçagem da complexa malha social urbana. Por isso coube ao elemento

musical, o efervescente papel de mobilizar a sociedade, carreando-a para o interior do festejo. Basta lembrar a existência, na época, de toda uma produção musical, consagrando astros e estrelas, que estendia a folia para os momentos ordinários, seja pela participação ao vivo dos artistas populares em programas de rádio e shows ou por meio das reproduções fonográficas. E o samba acompanha a popularização do Carnaval carioca, via as ondas radiofônicas emitidas do Rio de Janeiro para o país(Vianna/1994).

Revela Monica Pimenta Velloso(1987b) o empenho demonstrado por membros do governo Vargas em "civilizar o samba", fazendo dele "peça de educação patriótica" das massas populares. A contrapartida estava na iniciativa de seus produtores e intérpretes de aproveitar também da grande festa como locus de profissionalização ou vitrine para suas imagens públicas. Pode parecer redundante mas não é casual terem sido os sambistas os organizadores e primeiros administradores das Escolas de Samba: o Carnaval-Espetáculo consiste então no momento privilegiado de exposição de seus bens simbólicos a amplas parcelas da sociedade. Do mesmo modo, não se trata de mero acaso ou obra de volições pessoais o trânsito de muitos sambistas nos circuitos do poder local e nacional. Faz-se necessário averiguar o contexto sócio-histórico brasileiro dos anos trinta, onde os sambistas transitavam.

O panorama brasileiro dos anos trinta abrange o período de fortalecimento da centralidade do Estado racional-legal como detentor do monopólio do uso da violência, da dinamização da ordem econômica voltada à maximização dos lucros com a aceleração do processo industrial capitalista e da ordenação de um padrão societário organizado pela inclusividade dos grupos na estrutura competitiva-verticalizada da sociedade nacional(Ianni/1963:17 a 25). Indo além, está suposta na tarefa "integradora" do Estado um processo de perfil mais alongado, aquele da concatenação dos grupos no conglomerado institucional moderno. Sociedade cuja vontade de poder quer decidir sobre a morte, a vida e as emoções dos seus membros. Pois conectam-se condições de cidadania e mercado de trabalho.

Paralelamente, a urbanização crescente intrinca os relacionamentos, cobrando estabilidade das posturas. O que significa dizer que, o desenho da divisão social do trabalho cultural, então esboçado, incide na conduta racionalizante adotada pelo sambista, em meio à sua especialização como artista popular. A auto-orientação está

simetricamente articulada às demandas de previsibilidade e cálculo exigidas na situação onde deve competir por sua sobrevivência e lhe cabe observar os códigos sociais hegemônicos, claramente embebidos da moral do comedimento e da economia dos impulsos, exigida para conviver nesse ambiente. A estetização da cultura aí impõe-se definitivamente como um primado e fomenta o desenvolvimento do campo artístico popular.

Mais uma vez o caso da mediação cultural exercida por Paulo da Portela é emblemático. O seu esforço em "polir" o samba; a exigência sempre para que os componentes do Conjunto Musical de Oswaldo Cruz mantivessem os "pescoços e pés cobertos" de maneira requintada (Da Silva e Santos/1989), obedecia ao critério de corresponder aos gostos das platéias para as quais se apresentava o grupo, já que para ele estava na sua arte (o samba) a chave da ascensão e integração social do negro. Ele próprio foi alguém que ganhou notoriedade e fez contatos com nomes famosos da política (o ex-ministro Lindolfo Collor, por exemplo) e do campo cultural por meio das exhibições que fazia nos Cassinos da Urca e de Icarai ou em lugares como o Café Nice<sup>14</sup>.

Isto sugere as razões do pionerismo da Portela, por ele comandada, em introduzir novidades administrativas, criando departamentos e comissões especializadas - numa das quais foi alocada a mão-de-obra técnica dos profissionais do teatro de revista e do Arsenal de Marinha envolvidos com a feitura de cenarizações. Ou ainda o fato de ter sido esta Escola que extraiu do Rancho e Grande Sociedade os elementos alegóricos, alas e comissão de frente (com trajes inspirados nas roupas dos dançarinos dos musicais da Metro Goldemayer: cartola, fraque e bengala). Este mesmo intercâmbio possibilita a Portela, antes das demais, a usar espelhos e plumas ou apresentar carros com efeitos. É também a Portela a responsável pela consolidação feminina no interior das Escolas, fator decisivo para que o evento dissolvesse a acoima de ser ele uma arena onde se degladiavam arruaçeiros irresponsáveis.

Será a partir de uma idéia de Paulo que em 1939, pela vez primeira, música e enredo são combinados. O tema era *Teste do Samba*; os

<sup>14</sup> Da sua biografia constam episódios significativos. Em 1935, ciceroniou a visita, então inédita, de uma autoridade estrangeira a uma Escola de Samba, a do professor da Sorbonne de Paris, Henri Wallan, à sede da Portela. Em 1936 participou da exibição, "folclórica", para atriz Josephine Baker. Dois anos depois, participa do espetáculo para o maestro e musicólogo também norte-americano Aaron Copland. No mesmo ano, dança para outro norte-americano, o empresário da cultura Walt Disney. Existem especulações no sentido de atribuir a essa ocasião o fato inspirador do personagem *Zé Carioca* (Da Silva & Santos/1989:130-1).

componentes vieram de alunos e Paulo, de professor, tendo como alegoria um quadro negro (Gandeia e Isnard/1978). O sambista também esteve no comando das sete vitórias seguidas da Escola no concurso, entre os anos trinta e quarenta. Foi também com a Portela que a instituição do "livro de ouro", no qual comerciantes do bairro assinavam e doavam valores monetários às Escolas, tomou impulso. E por isso a figura do "patrono" ali aparece pela vez primeira com força: o banqueiro do já popular jogo do bicho, José Natalino da Silva - o lendário Natal -, ascende no interior da entidade e do próprio Carnaval da cidade, como o "patrono da alegria" (é ele o embrião do tipo de comandante que nos anos setenta se consolidará<sup>15</sup>).

A avidez em acumular elaborações que lhe aumentasse o prestígio e distinção comparece tanto no voluntarismo de Paulo quanto na exuberância das apresentações da Portela. Mas é em termos da macro-estruturação do Desfile que o princípio de polimento decisivo ao ajuste das Escolas à cena urbana, ganha dimensões fundamentais. Ora, já em 1932, quando da confecção do primeiro regulamento, ficou estabelecida a ordenação da obrigatoriedade da presença das alas de baianas. Maria Isaura Pereira de Queiroz percebe tal regulamentação inserida na iniciativa de "invenção" de uma tradição afro-brasileira, instrumento de legitimidade da participação das classes subalternas no Carnaval carioca, materializada na figura lendária da baiana. Afinal é este personagem identificado à memória colonial, quando as negras baianas tomavam parte nas procissões sincréticas (1992:175-8). O mesmo regulamento também determina a proibição da presença dos instrumentos de sopro ou cordas - à exceção do cavaquinho. O propósito é claro em si

A lei de proibição do jogo de azar, em 1947, imergiu o bicho na contravenção e isto acelerou a sua expansão pelos subúrbios cariocas, o entrecruzando com a ascensão das Escolas de Samba. A fama de Natal ocorre nesse instante, graças aos títulos ganhos pela Portela, que administrou à "mão-de-ferro". É preciso fixar, contudo, que a sua entrada para a agremiação ocorre nos primórdios da entidade, o que o diferencia dos futuros patronos bicheiros. Ainda sim tornou-se ele um modelo inspirador para os contraventores, em razão do prestígio alcançado com o Carnaval. Por exemplo, em 1967, Natal posou para fotografias jornalísticas e câmeras de TV ao lado da Rainha Elizabeth II da Inglaterra, graças a exibição feita pela Portela para a celebridade em visita ao Rio. Seus métodos foram assimilados e Aniz Abrão David é um exemplo. Tantas vezes exaltado na imprensa, ao bancar o que teria sido uma "revolução" estética e modernizadora da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis e do próprio grande Desfile de Carnaval, ele é categórico em afirmar que "aprendeu com Natal a ganhar carnaval", instaurando o mesmo padrão ditatorial de comando na "sua" Escola.

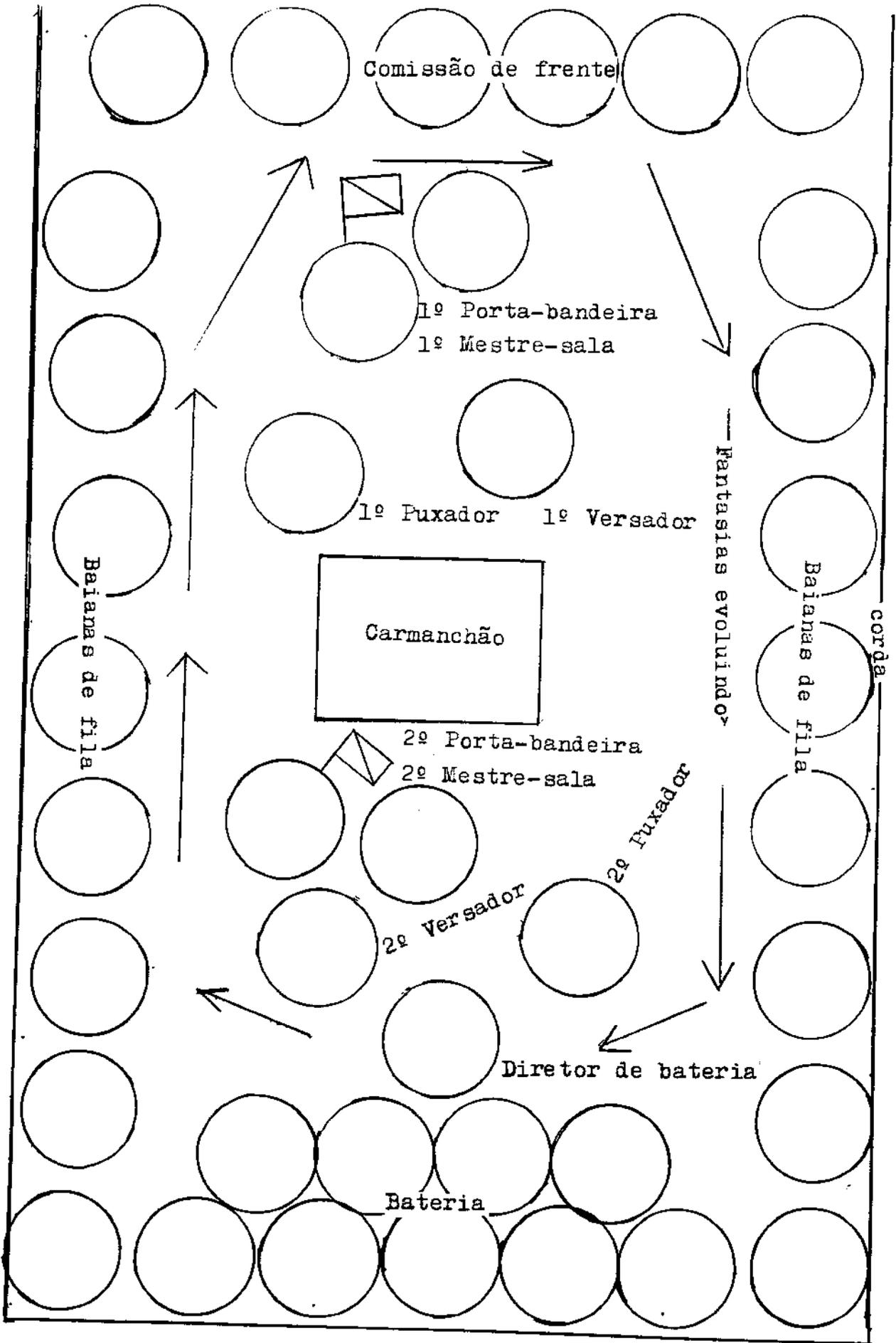
mesmo: na normatividade codificadora, uniformizar as entidades e diferenciar o seu desfile dos demais, já que assenta-se na ritmação percussiva do samba. Garantindo deste modo a exclusividade aos sambistas.

A economia semiótica do cortejo das Escolas de Samba, embora a codificação então existente fosse algo ainda frouxo, evidencia a situação descrita acima. Não estou querendo ver expresso, é bom dizer, um intencionalismo maquiavélico; importa observar a maneira como os condicionantes sociais transfigurados em taxionomias informam a objetivação das apresentações, ou seja, a lógica de disposição dos elementos constituintes das entidades naquele instante. É possível notar que o conluio entre as funções técnicas e as práticas cerimoniais do ritual consiste na concretização das relações e da posição dos agentes no interior do âmbito carnavalesco e da sociedade. O que permite constatar o entrecruzamento entre forças e crenças sociais atuando na modelagem do visualizável, isto é, do socialmente aceito.

Dito isto, o texto dos primeiros desfiles dos anos trinta, de um modo um tanto abstrato, eram abertos pelas tabuletas "pede passagem"(contendo o nome da Escola e saldando o público em nome das diretorias). Logo precedido pelas comissões de frente(chamada na época de "linha de frente"), pelo primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira e os primeiros versador e puxador do samba(cuja segunda parte era improvisada no cortejo). Eis que, destacada sob o carmanhão de bambu decorado com fitas de papel nas cores da agremiação, exibiam-se os sambistas integrantes das diretorias. Atrás desfilavam o segundo casal de mestre-sala e porta-bandeira e os segundos puxador e versador. Em torno desses, iam os anônimos fantasiados(germe das futuras alas de enredo). A procissão era encerrada pelo grupamento da bateria, da qual emana o ritmo que dá sentido(direção e significado) à marcha festiva-espetacular em seu percuso de diversão das platéias. Mas o dado interessante fica por conta da presença nas laterais, ao lado das cordas, em fila indiana, justamente das "herdeiras das melhores tradições populares brasileiras", as baianas. Na concepção de dois antigo diretores de harmonia, Oscar Bigode e Ernani Rosário, atuantes então na Portela, elas ali estavam para "manter a unidade do conjunto" O (Da Silva e Santos/1989:61) - ver mapa 01.

Unidade, como querem, técnico-funcional, de organização da harmonia do canto e manutenção do ritmo da evolução coreográfica, mas

Pede Passagem



também a unidade ideológica e significacional das instituições e seus grupos hegemônicos dispostos a investir na luta pela inserção respeitável no campo institucional do Carnaval-Espetáculo carioca. Por reconhecerem (no sentido da legitimidade do existente) o alto valor devotado à forma de competência carnavalesca enraizada nos dispositivos reguladores do gênero Desfile-Espetáculo, podem desenvolver um estilo próprio de participar da folia. Fazem é enfatizar o que partir daí lhes poderia conferir prestígio, a saber, o significativo volume de matéria-prima rítmica, musical e dançante que dispunham para ser transformado em anteparos aos símbolos de brasilidade. Algo que ocorre em uma sociedade que passa a identificar na manifestação do samba um signo contundente da Cultura Brasileira. E, em razão disso, desloca até o lugar do legítimo, no estatuto do seu sistema de classificação, os produtores e instâncias especializadas na produção deste bem simbólico.

O mesmo propósito de codificação do evento marca em 1934 o ato de fundação da União das Escolas de Samba. A razão da entidade estava em assumir, como órgão máximo, o comando das suas afiliadas, ditando-lhes os caminhos a ser percorridos. Na ocasião, o manifesto criador deixa patente a meta dos sambistas hegemônicos naquele instante em fazer do Desfile algo capaz de "alcançar o mesmo status das grandes sociedades, dos ranchos e dos blocos" (Apud Augras/1992:92). O que se procura investir é exatamente na peculiaridade rítmica-musical presente na natureza das Escolas, o samba. Elemento cultural então já amalgamado à simbologia nacional. Com tamanho trunfo, seu primeiro presidente, Flávio Costa, carregou o prestígio do gênero musical para reivindicar junto a Prefeitura do Distrito Federal o apoio financeiro às suas associadas. O trecho abaixo é esclarecedor. Apresenta as Escolas de Samba como:

Os núcleos onde se cultiva a verdadeira música nacional, imprimindo em suas diretrizes o cunho essencial de brasilidade. (...) Explicadas que estão as finalidades desta agremiação, sob vosso patrocínio, composta de 28 núcleos, num total aproximado de 12 mil componentes, tendo uma música própria, seus instrumentos próprios e seus cortejos baseados em motivos nacionais, fazendo ressurgir o carnaval de rua, base de toda a propaganda que se tem feito em torno de nossa Festa máxima (Apud Zauder/1976:40).

Nota-se o quanto é ressaltado o teor nacionalista das Escolas de Samba e associado às extensas bases sociais das Escolas. O discurso do dirigente quer evidenciar a potencialidade de popularidade (pois originada entre as cada vez mais numerosas camadas operárias urbanas)

contida nos novos grêmios carnavalescos e ausentes nos demais (pois seriam estes baseados em grupos elitistas). A intenção é relacionar o samba às populações dos segmentos sociais pobres, já que estes são tomados como, nas diversas representações discursivas hegemônicas então na sociedade, o "autêntico" povo brasileiro. Logo, o objetivo é reenfatizar o elo entre samba e o sentimento de brasilidade<sup>16</sup>. Nesse sentido, concordo com Monique Augras (1992). Para ela, estava na exploração pragmática do trunfo nacionalista (expresso na transformação do gênero musical samba em símbolo nacional), detido pela Escolas de Samba, a força que formatou definitivamente o Desfile como uma ópera de rua. A seu ver, o fator decisivo para isso foi a consolidação do samba-enredo como unidade de narração dramática, exaltando didaticamente os personagens e episódios da história brasileira propagados pelos manuais historiográficos, após a reforma Capanema<sup>17</sup>.

O relacionamento entre as Escolas de Samba e o Estado é, portanto, muito tático para ambos os lados. A desclassificação, pela União das Escolas de Samba, em 1938 da Escola de Samba Vizinha Faladeira por ter apresentado um enredo considerado internacional - *Branca de Neve* -, apesar da reconhecida ostentação do seu cortejo, e a decisão de proibir no ano seguinte tema "estrangeiro ou de imaginação" (Da Silva e Santos/1989), indicam o realismo do pacto tácito. Este tinha base na instituição do julgamento da exibição na via pública: os elementos eram submetidos à avaliação de um corpo de jurados escolhidos pela Prefeitura. Era preciso adequar-se não apenas aos critérios do concurso, mas adequar esses próprios critérios às valorações dos grupos julgadores (em sua maioria, jornalistas e intelectuais preocupados com o tema do folclore). O que explica a constante introdução de "novidades"

<sup>16</sup> Em 1936 o coro de compositores da Estação Primeira de Mangueira chegou à Alemanha pelas ondas de rádio. E a Escola, em 1937, trouxe um enredo falando justamente do *Sonho dos Compositores do Morro*, de ver o samba, via rádio, chegar a todos os cantos do mundo, representando o Brasil.

<sup>17</sup> O episódio da Segunda Guerra é exemplar. A significativa mobilização da sociedade nacional, realizada por alguns grupos da sociedade civil, em favor da participação brasileira ao lado dos aliados, em defesa da democracia, motivou uma onda patriótica. Vários expedientes foram utilizados, incluindo os festejos carnavalescos. Marchinhas foram compostas exaltando a coragem nacional e mesmo um "Carnaval de Guerra" fora organizado (Tupy/1984). Neste período as Escolas de Samba, notadamente a Portela, elaboram enredos aclamando os feitos tupiniquins no conflito internacional. Por certo, tal iniciativa contabilizou preciosos pontos na legitimidade das Escolas junto aos segmentos médios da sociedade carioca, sensibilizados em relação a atmosfera patriótica, e com eco nos meandros do poder oficial.

ao formato do Desfile e a mudança permanente nos itens de julgamentos dos quesitos e das obrigações das Escolas previstas nos regulamentos, tantas vezes desobedecido na ânsia de superar as concorrentes. Nesse instante surgem as reclamações contra a "descaracterização" dos desfiles de samba:

Se algumas das escolas de samba que se apresentaram, aliás a maioria, souberam guardar as suas tradições, outra há que desvirtuaram por completo a sua verdadeira finalidade. Vimos escolas de samba com carros alegóricos, instrumentos de sopro, comissões a cavalo, etc. Isto não é mais escola de samba. Elas estão se aclimatando com as rodas da cidade e, neste andar, os ranchos vão acabar perdendo para elas(Gazeta de Notícias/18-02-1937).

A parcialidade na relação entre Escolas e o Estado, motivada pela pragmática dos interesses e expressa na consorciação responsável pelo concurso dos desfiles, gera a insatisfação com o passado enquanto valor, devido a centelha da competição entre as agremiações. Lograr a simpatia do público(anônimos e jurados) obriga-lhes desenvolver modalidades de persuasão, cujos mecanismos de instrumentalização dos móveis afetivos e históricos estão submetidos à necessidade de apresentar uma retórica cativante, pois contemporânea às aspirações da platéia. E isto torna-se estruturante das disposições elaboradoras do evento. Haja visto as inúmeras novidades rítmicas surgidas nos anos trinta e quarenta com o intuito de dar mais "balanço" aos desfiles, isto é, fazê-los mais empolgantes(e carnavalescos), logo de fazê-los representativos de uma identidade nacional telúrica, a "brasilidade". É bastante exemplar a introdução nas baterias dos pratos metálicos, presentes às grandes orquestras do momento, inspiradas nas congêneres americanas.

De outro ângulo, a mesma parcialidade conferia ao relacionamento entre as Escolas e o poder público um traço de precariedade institucional, indicado nas constantes recusas da Prefeitura, naquele momento, em transferir o Desfile da Praça XI para o palco nobre da - já então - Avenida Rio Branco, onde se apresentavam Ranchos, Grandes Sociedades e cursos de automóveis. A mesma hesitação era revelada na inconsistência em relação ao apoio monetário por parte do poder público aos sambistas, embora estivesse oficializado o evento. O que leva Paulo da Portela ao protesto aberto em 1946:

Necessitamos obter da Prefeitura a isenção do pagamento de impostos, bem como da licença exigida de alguns anos para cá. A Municipalidade,

tal como fazia antes do início da segunda guerra mundial, deve estabelecer, e em melhores condições, o pagamento do auxílio financeiro às escolas de samba, **atração de turistas e divertimento máximo do povo**(Apud Da Silva e Santos/1989:128 - grifos meus).

Há no argumento de Paulo indícios de um reacomodamento não apenas no interior do Desfile mas do próprio Carnaval carioca, que lhe possibilita postular um outro tratamento das autoridades em relação as Escolas de Samba. Elas não são mais meras coadjuvantes; tornaram-se focos de atração turística e de diversão popular. O dado novo é a percepção mercadológica do folguedo, cujo protagonismo vai sendo exercido pelas Escolas. Ainda assim a tendência é, no momento, superior a uma realidade consolidada: o mercado de bens culturais não ostenta delineamentos claros capazes de possibilitar a autonomia das Escolas ou garantir-lhes um cuidado especial por parte do Estado. Além do que, este próprio vive um período de transição, no qual o grande dinamismo não significava a efetividade de um ordenamento capaz de arcar totalmente com o ônus de organizar as diferentes instâncias da sociedade nacional. Octávio Ianni(1971), estudando as políticas econômicas governamentais, fala da incipiência de uma ação planejada por parte do Estado naquele momento.

Esta fragilidade interferiu mesmo no modo de lidar com as potencialidades contidas no Carnaval carioca, campo aberto à sua exploração. Faltava-lhe as mais diversas modalidades de recursos para adotar uma política cultural visando o desenvolvimento turístico ou mesmo de implementação do uso ideológico das manifestações populares. Daí porque a ação do Estado se dar basicamente na intervenção policial, sob a alegação da manutenção da ordem, como ressalta os autores elencados acima. Haja visto estarem as Escolas ligadas ao poder público tão somente pela concessão(emitido pela Delegacia de Costumes) do alvarar necessário para se exibir nas ruas durante o festejo e manter suas sedes. Subordinada ao DIP, a Divisão de Turismo não chegou a configurar um empenho ordenado de uma política estatal para um setor apenas esboçado, no contexto do mercado da cultura no Brasil(Ferraz/1992). E faltava também a essa nova entidade carnavalesca(a Escola de Samba) o efetivo respaldo proveniente das facções influentes da sociedade, fundamental para acumular prestígio e recursos econômicos a serem investidos na ampliação da sua legitimidade.

A carência econômica juntamente com a tímida participação do

poder público, somada ao imperativo de reunir esforços capazes de fazer superar sua posição subalterna no Carnaval, leva a Escola de Samba às alternativas de patrocínios. Este é o flanco que traz o PCB para junto delas, em 1947. Despertando a iniciativa de setores liberais ligados ao governo Dutra ao contra-ataque, em apoio à elite dos estivadores do cais do porto, fundadores do Império Serrano(Oliveira/1989:51-4). Contando com o apoio econômico dos estivadores<sup>18</sup> e político de influentes figuras tanto na Prefeitura do Rio como no Palácio do Catete, a nova Escola tem ascensão vertiginosa: é campeã já na primeira participação no concurso e repete o feito por mais quatro vezes. Essa hegemonia motiva um racha entre as Escolas. Fomenta a criação de dois desfiles, um coordenado pela União das Escolas de Samba e o outro, o oficial, pela novata Federação das Escolas de Samba(Idem:55).

O sucesso do Império Serrano, contudo, deveu-se à capacidade de reunir as diversas, embora esparsas, novidades introduzidas no Desfile. Vejamos algumas. Em 1945, o regulamento é enfático: "É dever dos compositores das escolas ou quem responder pela 2ª parte dos sambas não improvisar, trazendo a letra completa." As bases de uma música submissa ao imperativo de narrar um tema dramaticamente encenado já estavam postas. Tanto que outro item do regulamento já introduzira, conjuntamente aos quesitos samba, harmonia, bateria, bandeira e enredo, a contagem de ponto para indumentária(fantasia do conjunto), mais comissão de frente e fantasias de mestre-sala e porta-bandeira - e iluminação do préstito. Em 1947, enfim, ocorre a obrigatoriedade tanto da combinação entre o tema e a música, como a imposição da adoção da temática histórica nacional, embora as Escola já assim o fizessem. O Império Serrano, se auto-intitulando o "teatro de rua", incorpora todas esses tópicos. Sobretudo uniformizando o cortejo a partir do enredo central proposto: alas, alegorias, figuras de destaque(também introduzidas pela Escola) deviam obedecer o argumento do enredo. E este passa a ser essencialmente baseado em nomes e episódios da história brasileira. *Exaltação a Tiradentes, Homenagem a Castro Alves, Batalha*

<sup>18</sup> Como presidente do Sindicato da Resistência e da recém-fundada Império Serrano, Eloy Anthero Dias detinha amplos poderes e recursos para armar algumas estratégias. O cargo de fiscal de plataforma era importante naquele momento no cais do porto, já que responsabilizava-se pelos "ternos", isto é, grupos de trabalhadores braçais. Seus rendimentos eram proporcionais ao número de agrupamentos que viesse a fiscalizar. Então Eloy decide conceder a função apenas aos que morassem nas imediações da Escola de Samba e se dispusessem a doar à entidade o equivalente recebido do trabalho de um terno(Da Silva & Oliveira Filho/1982:74).

*Naval do Riachuelo*, foram alguns dos títulos que passam a contar com melodiosos e longos sambas-enredos cobrindo em seus versos a proposta da narrativa(Da Silva e Oliveira Filho/1981).

Só em 1951 ocorre o apaziguamento entre as lideranças das Escolas de Samba, que fundam uma entidade única, a Associação das Escolas de Samba. O concurso é dividido em dois grupos; o principal, se apresentando na recém-fundada Avenida Presidente Vargas, e o "Segundo", na Praça XI. O sucesso alcançado pelo Império Serrano consolida o estilo teatral de desfilar. Já agora nenhuma Escola poderia, exige o regulamento(confirmando a estabilidade ocorrida na realidade), se apresentar com menos de 300 componentes, sem contar com comissão-de-frente de fraque, gravata e cartola, alas diferenciadas narrando o tema nas roupas, baianas e, claro, a incandecente bateria. As alegorias são então definitivamente inseridas ao corpo das Escolas em número de três, além do abre-alas, que não entrava em julgamento. Por essa ocasião surgem grandes painéis pintados a óleo, ilustrando ou aludindo passagens do enredo. São estes elementos cenográficos que definiram um modo de narrar o enredo em três partes, sendo eles as divisórias(Araújo/1987:121) - ver mapa 02.

São as alegorias já termômetros da popularidade das Escolas junto às camadas médias da sociedade carioca. Relata Sérgio Cabral(1974) a polêmica, veiculada no jornal *O Globo*, envolvendo intelectuais e artistas quanto a natureza dessas cenografias. Para uns, estava ali evidente um exemplo de arte folclórica urbana; outros criticavam pela forma do seu aspecto "tosco"(1974:125). A focalização da alegoria como centro da polêmica é sugestiva, porque elas começam a aumentar em número ainda na década anterior e por constituírem emblemas da tradição de beleza e sofisticação do gênero Desfile no Carnaval da cidade - ver capítulo I. A preocupação crescente das Escolas em aperfeiçoá-las corresponde ao intento de comunicação com o público dos segmentos médios cada vez mais assíduos ao evento. E pode ser interpretada como a centralidade do cortejo das Escolas no momento mais consagrado da folia carioca<sup>10</sup>. Suas apresentações haviam desbancado as congêneres de Ranchos

<sup>10</sup> Em 1957 o Departamento de Turismo do Distrito Federal mandou confeccionar uma série de cartazes divulgando o Carnaval da cidade. Momentos fotografados do Desfile das Escolas de Samba foram escolhidos para figurar nesses mídias turísticas. A participação de intelectuais folcloristas, como Edson Carneiro, membro assíduo do júri dos desfiles das Escolas nos anos cinquenta, contaram pontos altos para a legitimidade do evento.

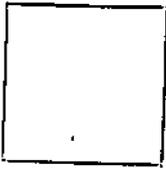
pede passagem

X X X X X X X X  
Comissão de frente

carro alegórico

1º Porta-bandeira  
1º Mestre-sala

puxador do samba



pastoras

bateria

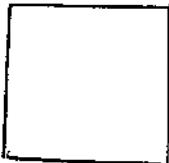
corda

alas de componentes

2º Porta-bandeira  
2º Mestre-sala

ala de damas

ala de baianas



e Grandes Sociedades, que iniciam um processo acentuado de decadência e descapitalização de desprestígio. Já tomados como resquícios saudosos dos carnavais dos "velhos tempos", do carnaval de "verdade"<sup>2</sup>.

Talvez por isso, enfim, em 1956, a iluminada Avenida Rio Branco, a tão nobre como ambicionada artéria, comporta o Desfile das Escolas. Elas conhecem então um outro estágio, apresentando-se no trecho entre a Rua Santa Luzia até a Cinelândia, onde em frente ao prédio da Biblioteca Nacional era instalado o palanque oficial com as autoridades e os jurados. E nomes famosos da alta sociedade, como os Guinle(proprietários do célebre Copacabana Palace) e seus convidados internacionais, iam aplaudí-las como símbolos da Cultura Brasileira. Mas os tempos são outros e a ecologia central da cidade se redimensionara; o agora grande Desfile das Escolas de Samba ocupa uma das pistas da Avenida Presidente Vargas.

Nascida para enfim completar a ligação entre a Praça da Bandeira e o Arsenal de Marinha, almejada já pelo Barão de Mauá durante o surto industrialista da metade do século XIX, a Avenida Presidente Vargas, inaugurada em 1944, traduz a expansão das atividades comerciais e de prestação de serviços que caracterizam o centro do Rio de Janeiro neste século. Além de, por suas quatro largas(80 metros) e extensamente longas pistas, fazer frente ao aumento do fluxo de pessoas e mercadorias, entre as regiões Norte, Centro e Sul(Lima/1988:184-90). Foi durante o governo do interventor Henrique Dosworfen(1937 a 1945), no período Vargas, que se deu a construção da Avenida. Havia, com o advento da Segunda Guerra, a percepção do poder público de que o investimento no solo urbano, tornado mercadoria, daquela região central consistia na solução à aplicação de recursos. Afinal se tornara alvo de disputas entre os grandes concentradores do capital, ansiosos de ali instalar sedes-imagens de seu poder(Idem:192-97). Os preços dos terrenos na área

<sup>2</sup> Esta anacronização dos desfiles de Ranchos e Grandes Sociedades evidencia-se nas reportagens dos jornais do período, que relatam as suas "melancólicas passagens" pela Avenida vazia de público. Ou quando comparam com o "antigamente", época áurea dos mesmos cortejos, baseadas nas informações de uma série de pesquisas realizadas nos anos de 1950 a 1970 empenhadas em fazer a arqueologia da folia carioca. O livro de Eneida, 1958, sobre a história do Carnaval carioca reenfatiza esta situação. Em semelhante direção foram os protestos de Jota Efegê contra o abandono dos Ranchos em favor das Escolas de Samba. As próprias Escolas traduzem em seus enredos a posição de destaque que passam a desfrutar como emblemas do carnaval "moderno", dando-se ao luxo de recorrentemente mostrarem-se nostálgicas de um "Rio antigo" e seus carnavais pretéritos, nos quais dominavam, seus velhos rivais, Ranchos e Grandes Sociedades.

sobem de Cr\$ 10 mil por metro quadrado para até Cr\$ 38 mil. Às margens da Avenida são erguidos prédios cujos gabaritos ultrapassam os vinte e dois andares. O então Secretário de Viação, o engenheiro Edison Passos, expressa com clareza o sentido de articulação entre funcionalidade e estética que são instrumentalizadas pelo imperativo político da monumentalidade e da rentabilidade econômica:

Da Avenida Rio Branco às Docas da Alfandega ela dará realce monumental à Igreja da Candelária, desafogando o centro bancário." É acrescenta:"Sob o ponto de vista urbanístico, a abertura da Avenida Presidente Vargas concorrerá, outrossim, para melhorar o equilíbrio da massa edificada na cidade, levando para a Zona que é dela tributária, novos conjuntos arquitetônicos e gabaritos de maior largura. Ela será elemento de valorização e pesará favoravelmente na transformação urbana"(Apud Lima/1988:107 e 109).

O espaço construído, segundo Evelyn Furquim Lima (Idem) em seu estudo sobre a mesma Avenida, obedeceu ao critério de simbolizar o poder do ditador e teve inspiração nos ambientes grandiosos encomendados por Hitler ao grupo de arquitetos de Albert Speer. O sentido era o mesmo: produzir impressões de reverência à autoridade por meio dos signos encadeados no espaço. Depreende-se no traçado retilíneo e largo da artéria a exaltação do poder em realizar. Existe também o exulto à grandiosidade para que algo ali ganhe sentido. Eis o majestoso cenário da Candelária e Presidente Vargas com seus espigões, onde, segundo o samba-enredo da Escola de Samba Império Serrano de 1982<sup>21</sup>, as Escolas construíram seu "apogeu" entre os anos de 1963 e 1973, no novo templo da folia. A velha Avenida Rio Branco tornara-se estreita para o cortejo amplo e pequena para acomodar a crescente platéia que ia ver aquele então divulgado como o "maior espetáculo do mundo"(Eneida/1958). O Desfile das Escolas já é classificado como o centro da festa carnavalesca, elevada a símbolo da cultura popular brasileira e possuidora de atrativos capazes de mobilizar tão diversos interesses como diferentes visitantes ávidos dela participar.

Durante a pesquisa de periódicos da época observou-se uma nítida transformação no tratamento dado pela imprensa ao evento. A regularidade como os jornais do período fazem referência ao novo público do cortejo das Escolas sintomatiza novos intrincamentos e constitui o termômetro da

<sup>21</sup> A letra da música é bem precisa do grau de sacralidade conferido ao espaço na memória do Carnaval da cidade. Afirma a certa altura:"É passo a passo no compasso/O samba cresceu/Na Candelária construiu seu apogeu(...)"(Beto Sem-Braco e Aloísio Machado).

legitimidade alcançada. Mas acenam para uma realidade sociológica emblematizada pela confluência entre quantidade e popularidade:

As escolas, atração relativamente nova do carnaval carioca, transformam-se hoje dia em grandes vedetes, donas de fama internacional, que atraem milhares de turistas aos seus desfiles. Isto para não falar no povo, que vara uma noite em claro, permanecendo de pé muitas vezes até as dez ou onze horas do dia seguinte, sem querer perder o desfile de uma só das concorrentes(Última Hora/11-04-1964).

Nos anos sessenta, a Avenida Presidente Vargas traduz a mudança do eixo de circulação na cidade e no país, agora norteado pelo modelo urbano; as atividades portuárias decrescem à medida da expansão do relacionamento interno, decorrente da supremacia da indústria sobre a atividade agro-exportadora. Assim, no coração do Rio, a Avenida estabelecia sobretudo o contato entre as áreas das camadas média da Zona Sul com a massa operária da Zona Norte, onde concentram-se a produção industrial e os postos de abastecimento. O centro realinha-se como pólo financeiro e de serviços, ambientando segmentos sociais internacionalizados. Mas, principalmente, nele se encontram(por abrigar o epicentro nervoso do Carnaval carioca) o balneário tropical da Orla Sul e a impressionante harmonia do canto uníssono de milhares de vozes em marcha, ritmada pela percussão de baterias vindas dos subúrbios. Ali o adensamento populacional estava crescendo em um ritmo acentuado, para atingir os 340%, nos anos setenta(Queiroz/1992:80-2). Resultante basicamente do êxodo rural, a expansão urbana é tributária do processo de substituição de importações industriais, acelerado desde o fim da Segunda Guerra.

No limiar dos anos sessenta, a população do Rio ultrapassa os dois milhões e meio de pessoas. Nesta mesma ocasião, o consumo de energia elétrica vai de 1 milhão e 500 mil kwh, em 1950, para 3 milhões de kwh no ano de 1960. Neste mesmo ano, os setores industrial e terciário absorveram 60% dos 5 milhões de kwh gerados(Relatório Light/1965). Deste montante parcelas foram desviadas à recém-criada iluminação feérica da Avenida-Passarela de Carnaval.

Fatores esses quando combinados dão conta de que as bases capitalistas da sociedade ostentam perfis mais profundos e as ramificações do mercado expandem-se inclusive para o terreno dos símbolos. São estes novos condicionantes que atuam para conferir ao Rio de Janeiro(feito a imagem-postal de lugar ensolarado do prazer e do

hedonismo), ao seu carnaval e nele ao Desfile, uma posição específica no concerto socioeconômico e do mercado da cultura internacionais. Nessa ocasião consolida-se o sistema de Desfile de Escolas de Samba estruturado em três grupos, numa lógica segundo a qual as primeiras ascendem com o descer das últimas para os grupos inferiores. No cume da hierarquia, consagram-se as "grandes" Escolas, fazendo da noite de domingo o momento de gala da folia na cidade; o espetáculo compromete-se em outro patamar de relacionamentos. A folia exótica popular e o espetáculo fascinante fazem-se então sinônimos da áura do evento, na lógica do status e na estrutura/sistema do consumo de diversão:

Temos como atraente **new look** do carnaval o desfile das escolas de samba. Sucederam aos Ranchos. Tornaram-se as escolas, agora o ponto alto do espetáculo folclórico que a festa carnavalesca enseja. Ávidos de vê-las, de assistir ao seu desfile competitivo, cada qual engalanando-se o mais possível, agrupando alas ricamente trajadas, exibindo suas "baianas ricas", aqui aportam turistas. Vêem não só isso, como ouvem também (...) todo instrumental **primitivo** de percussão. Buscam e constataam, então, a veracidade daquilo que outros lhes descrevem com wonderful, merveilleux, etc (Última Hora/11-04-1964 - grifos meus).

O primeiro concurso entre as Escolas, em 1932, foi noticiado pelo jornal Mundo Sportivo, promotor do evento, justamente pelo caráter exótico e inusitado do acontecimento, quando dos morros e subúrbios desceria uma gente dançando e cantando em um ato desinteressado de êxtase órfico, ritmada pelo concerto de instrumentos musicais também sedutores em sua rusticidade quase primitiva. Um cáldo coro efervescido pela percussão musical do samba. Esta imagem dionisiaca percorre o curso do Desfile das Escolas de Samba e nos anos sessenta, veremos, encontra seu desfecho no na plasticidade do espetáculo audiovisual. Seus cenários são então montados no teatro amplo da Avenida Presidente Vargas, para multidões de espectadores.

Contudo o deslocamento simetricamente retilíneo de magotes humanos organizados em alas e de ícones alegóricos, pela forma operística e rítmica-coreográfica, no amplo e transparente espaço racionalizado, consagra a força coletiva do presente socialmente organizado, à maneira das paradas militares. Quer dizer, na aparência do grande cortejo, ordem e descontração festiva simbiotizam-se, ostentando a dominância da alegria exercida pelo Carnaval-Espetáculo, no quadro da consorciação institucional e civilizatória moderna, que então se fazia hegemônica no país.

### 3. UM EVENTO COSMOPOLITA

Minha alma canta, vejo o Rio de Janeiro(...)  
(...)Cristo Redentor, braços abertos  
sobre a Guanabara/  
Este samba é só porque Rio eu gosto de  
Você/  
A mulata vai passar, seu corpo  
inteiro balançar/  
Rio de praia, sol e mar/  
(...)Em poucos instantes estaremos no  
Galeão...

(Tom Jobim)

\  
Paraiso de Sol e calor/  
Estácio de Sá foi quem fundou/  
Rio poesia e amor  
Que São Sebastião abençoou(...)  
(Vicentinho)

Nos dois capítulos anteriores observamos que o processo civilizador experimentado pela sociedade brasileira engendra a formalização contínua dos modos de organização da cultura. Em termos do tema deste estudo, o festejo carnavalesco no Rio de Janeiro conhece o ajuste das práticas nele ambientadas ao modelo espetacular materializado no gênero Desfile de Carnaval. O que semina a emergência de instituições, tais como as Escolas de Samba, identificadas com a função de diversão característica do gênero. É dentro deste espírito que o Desfile das Escolas de Samba alcança legitimidade figurado como espetáculo popular, tornando-se o centro da folia carioca.

A partir desta constatação se vai discutir aqui a inserção do Desfile das Escolas de Samba, por volta dos anos sessenta, no âmbito de um mercado de bens culturais ampliados. Neste sentido, o empenho consiste em demonstrar as mediações que articulam o evento aos setores de turismo e de serviços de lazer e entretenimento, atentando ao desempenho fundamental do Estado. Para isso considero o contexto de aceleração do processo urbanizador e industrialista no país, consolidando um mercado consumidor integrado nacionalmente e articulado às engrenagens do capitalismo mundial. O ponto de interesse está em compreender como tais condicionantes agem sobre o modo mesmo de organizar e do acontecer do cortejo carnavalesco protagonizado pelas Escolas de Samba, alçado desde então ao status de evento cosmopolita, ou seja, interado a um padrão internacional de entretenimento.

### CARNAVAL, UMA FESTA POPULAR E NACIONAL

Decididamente a que se retomar a discussão sobre o Carnaval Brasileiro, em sua versão carioca, principalmente no que tange ao seu caráter de festa popular de amplitude nacional. Focalizo para isso três intérpretes sociológicos do tema, os quais estabelecem parâmetros analíticos a esse problema. O objetivo previsto é o de compreender os nexos de articulação da importância alcançada pela festa com as condições da sociedade no período estudado - o intervalo entre as décadas de 1960 e 1980. O mesmo quando um novo perfil do momento carnavalesco é delineado como aquele do "Brasil em festa"(Rio, Samba e

Carnaval/1976), onde todos podem participar da grande "obra de arte coletiva".

É constante então encontrarmos no escopo de publicações jornalísticas, publicitárias ou guias turísticos, em referência ao Carnaval Brasileiro, particularmente ao Desfile das Escolas de Samba cariocas, frases do seguinte tipo: "o maior espetáculo popular do mundo", "o festival de todos". Não é difícil perceber o que se quer sublinhar enunciando-as: a capacidade do Carnaval em realizar a utopia e atualizar o mito da comunhão humana, devido a hipotética natureza democrática e espontânea da "festa do povo". Justamente porque estão calcadas no conceito de festa como síntese das atividades reunidas em rituais de congraçamento entre indivíduos, despojadas de outro objetivo que não o divertimento agonístico e nas formações ideológicas a respeito da essência do ser brasileiro.

Autoras como Maria Isaura Pereira de Queiroz(1983) e Ana Maria Rodrigues desvendam nesses enunciados o que neles a ideologia esfuma: a as divisões e contradições presentes no processo sócio-histórico. Chamam atenção para o discurso que apanha a festa popular e lhe ressignifica segundo os imperativos de coesão das consciências, exigido por uma sociedade cindida em classes antagônicas, característica da sociedade capitalista. A questão da ideologia, pensada como concepção distorcida do real, interage com o tema da dominação e do poder. Com efeito, Ana Maria Rodrigues fala sobre o "caráter anestesiador" do Desfile das Escolas de Samba. Revelado, para ela, na espécie de amnésia deturpadora da consciência do homem pobre - negro, em sua maioria -, ao se entregar ao topor da "expectativa de alegria" prometida pelo grande evento carnavalesco, esquecendo dos determinantes sociais cotidianos, e estilizados na festa, que o amarra a um estado de precária sobrevivência(1983:40).

Embora acompanhe a mesma linha de raciocínio, o enfoque de Maria Isaura Pereira de Queiroz detém maior envergadura. A seu ver, não apenas o grupo étnico dos negros(sambistas) e os demais foliões são envolvidos pela sedução da ideologia da festa carnavalesca, mas a sociedade nacional em seu conjunto é soldada pelo mito ritualizado no festejo, sem alterar a hierarquia de classes e o status quo dominante:

As escolas de samba, cujo enorme sucesso as transforma na maior atração do Carnaval do Rio de Janeiro e do Brasil, definem-se como fator importante no reforço da coesão interna dos diversos níveis da sociedade do país, exercendo influência sobre a sua globalidade, uma vez que o **superespetáculo** se tornou um dos componentes do orgulho da nação; as vibrações de entusiasmo, que sacodem o país inteiro diante da beleza dos desfiles, constituem manifestação visível desta união no nível da totalidade nacional(1992:115 - grifo meu).

A longa citação se justifica à medida que insere o tema do Desfile das Escolas de Samba no bojo de um debate mais amplo: a relação entre cultura e política; sendo mais preciso, realça o nexu articulador das expressões da cultura popular às forças sociais concentradas no Estado nacional. O empenho de Queiroz organiza-se em deslindar por trás da fascinante aparência de harmonia febril do Carnaval carioca, a apropriação da cultura do povo pela ordem dominante burguesa, atrelando o popular ao princípio unicista integrativo do nacional. Sobre a concretude das contradições, afirma, é posto a camada ficcional da identidade brasileira, desmobilizando politicamente as populações subalternas, "acomodando-as".

A perspectiva de Renato Ortiz(1984) atribui um outro significado a essa tematização do nacional-popular. Na verdade Ortiz retoma o problema a partir da base canônica do conceito. Isto é, atualiza o raciocínio gramsciano a respeito da construção de uma hegemonia na sociedade, exercida pela ação dos grupos dominantes(detentores do excedente material e simbólico). Introduzida no Estado, revela o esquema do autor, a facção intelectual desses grupos torna-se arquiteto e construtor de um edifício cultural comum, a partir do qual operam a constituição da consciência nacional. E neste processo, a heterogeneidade fragmentada do popular concorre como matéria-prima crucial carregada à elaboração da alquímia ideológica. A eficácia ideológica reside em transformar o disperso material das expressões das classes populares em representantes de um mesmo espírito nacional-popular.

Deste modo, sublinha Ortiz, a problemática em torno da particularidade do popular quando confrontado à universalidade de uma memória nacional, no contexto da sociedade brasileira, é resolvida pela compreensão da constante reelaboração discursiva do traço mestiço feito intrínseco à cultura do povo. Logo, a heterogeneidade nela evidenciada

devido a presença de resquícios indígenas, negros e brancos, torna-se, na trilha do pensamento de Gilberto Freire, sinônimo de uma identidade plural mas distinta de qualquer outra ao ser igual a si mesma. A eleição do Carnaval como símbolo de brasilidade, após o advento da revolução de trinta, estaria embutido nesse esquema identitário e baseado na aparência mestiça do festejo.

Para Ortiz, essa ontologização, pelo discurso sobre o nacional, submete as particularidades populares a uma totalidade unívoca, o Estado-Nação brasileiro: "O Estado é esta totalidade que transcende e integra os elementos concretos da realidade social, ele delimita o quadro de construção da identidade nacional" (idem:138). No caso do carnaval, é sobreacentuado os sentimentos despertados no seu acontecer; a festa é saudada por encenar uma essência brasileira, cuja face exhibe o espírito cordialmente alegre e telúrico da nação. A festa sauda uma unidade nacional sobre a multiplicidade de planos da sociedade de classes, não fundada em uma cosmologia mítica, mas nos mecanismos ideológicos que cimentam a dominação de uma ordem política e econômica historicamente figurada (Ortiz/1980:41-2).

Os dois eixos analíticos devotam-se justamente a romper a pretensa unidade da cultura brasileira e do popular defendida no discurso dos guardiães da nação; à estabilidade da tradição nacional, contrastam com a historicidade da constituição de um Estado nacional no Brasil, nos limites de uma sociedade capitalista. Captam as interferências ideológicas atuantes na soldagem de uma comunidade nacional imaginada, complementar à dinâmica fragmentadora da reprodução do capital. Contudo deslocam para um mesmo nível elementos e situações cujas historicidades distinguem. Em se tratando do carnaval, em particular do carioca, a sua especificidade de fato social imerge na temática do nacional como ideologia. Os matizes que o referendam como evento mobilizador de parcelas significativas da sociedade, são secundarizados.

Com efeito, quando Queiroz atribui ao sucesso das Escolas de Samba, do seu "superespetáculo", o poder de "reforçar a coesão" da nação, permanece em suspenso quais atributos são agenciados no evento, em sua materialização exatamente como espetáculo popular, para lhe conferir tamanha força. Da mesma forma, a relevância emprestada à

atuação reinterpretaiva dos intelectuais, ocupados direta ou indiretamente com o tema do Estado nacional, sugere o problema do significado do festejo no conjunto da sociedade, na fase de sua transformação em urbana-industrial e de consumo, sem com isso revelar como as maquinações entre as relações sociais ampararam materialmente as ressignificações promovidas. O aspecto estudado aqui é a presença do Carnaval carioca como parcela emaranhada nos processos e relações que estruturam essa sociedade; o seu lugar de produtor de sentido e fabricante de significações e igualmente de configuração da experiência social expressa na especificidade assumida por determinadas práticas, é vislumbrado no quadro das cadeias de compromissos que envolvem a manifestação cultural no processo estruturado de modelagem do país em uma sociedade moderna.

À luz do enfoque teórico-metodológico adotado neste estudo, a historização do Carnaval do Rio de Janeiro revela um processo acentuado de formalização organizativa e estética das práticas que o facultam. Do até agora visto, a formalização codifica-lhe desde o âmago, já que resulta de uma rotinização dos mecanismos de produção do participar carnavalesco em um âmbito de fronteiras marcadas segundo os limites da função que se propõe exercer, imiscuindo-o a outras dimensões da vida cotidiana, no contexto urbano-industrial e dos seus deslocamentos históricos. Com efeito, a aceleração da divisão social do trabalho é experimentada também pela folia, paulatinamente fixada na esfera do lazer e do entretenimento.

Nela, uma clivagem progressiva interna consagra competências carnavalescas distintas frente a participações despojadas da mesma distinção. Enfim, ao mesmo tempo que se individualiza enquanto setor, para falar como Bourdieu, do campo da cultura urbana, o Carnaval é cada vez mais agrilhado ao conjunto amplo da sociedade. A extensão da legitimidade cobra-lhe o constante depuramento das formas (polimento), internalizando um modelo como estruturante da exteriorização pública dos agentes, em instituições especializadas. Estas passam a disputar a apropriação da legitimidade da festa, empregando para isto a acumulação sempre maior da riqueza material e simbólica distintamente distribuída no campo. A espetacularização se reproduz em escalas mais extensas no

circuito desta formalização progressiva.

Deste ângulo, o argumento a ser levado adiante define-se em insistir que a espetacularização ocorre no bojo do processo civilizador abarcante crescentemente da sociedade brasileira em sua dinâmica modernizadora. Porém é definido também pelo modo como os diferentes grupos são inseridos no processo e encampam os seus resultados nos mais diversos níveis. O período visualizado neste capítulo é pródigo, porque significou a elevação do festejo carnavalesco no Rio de Janeiro para um outro patamar no interior do relacionamento social, qual seja: o âmbito da nação. Em outras palavras, o entrelaçamento ainda maior que imbrica a materialização do evento à convivência na sociedade passa a se dar em condições nas quais a totalidade brasileira compreende o parâmetro. Nesse sentido, o novo fator infraestrutural concorre assim à redefinição mesmo como os "mediadores simbólicos", no sentido de Ortiz, apreendem o Carnaval do Rio e resolvem simbolicamente na sua ritualidade as contradições manifesta da sociedade nacional. Creio que as proposições de Roberto da Matta acerca do tema são exemplares e reveladoras, caso tenhamos em mente de onde e quando as infere. Apanho em linhas gerais o argumento do autor.

É sabido que para Roberto da Matta a temática das manifestações carnavalescas no país comparece como parte do seu projeto de uma sociologia brasileira, mas insere-se também na proposta básica para o seu empreendimento de interpretar o "dilema brasileiro", isto é, qual o perfil de uma sociedade periférica no concerto do capitalismo mundial e onde se chocam no plano dos valores uma racionalidade burguesa com um conjunto de valorizações enraizadas na tradição(1978). Cavalcanti(1992), no estudo justamente da conexão existente na obra do autor entre Carnaval e interpretação do sistema sócio-simbólico nacional, observe que a opção de Matta pelo estudo do ritual possibilita-lhe investigar o campo dos valores, aquele que, na acepção do antropólogo, "(...)inventa, talvez, a nossa mais profunda realidade", pois nele se processam as escolhas que "irão determinar o curso das ações"(Idem:15 e 31).

A festa carnavalesca é assim a expressão ritual do plano dos valores possível em uma sociedade complexa, porque, afirma, permite a essa "promover a identidade social e construir o seu caráter" ao constituir "a exigência de um lugar onde o todo predomine sobre as

partes, o coletivo sobre o individual"(Idem:24). Cavalcanti constata daí o papel de "ideólogo da nação" assumido por Roberto da Matta, quando se propõe a ajudar a sociedade brasileira a resolver o problema da fragmentação e descontinuidade apelando à atemporalidade mítica do rito carnavalesco(Idem:08 e sgs). Averiguo a seguir de que maneira se consubstancia a proposta do autor.

Para ele, o Carnaval brasileiro integra um sistema de festas. Quando posto em movimento, esse sistema possibilita a retotalização da sociedade, argamassando-a enquanto unidade sócio-simbólica(ideológica) nacional. Reserva ao festejo a função ritual de materializar o sentimento relacional intrínseco, a seu ver, ao ser social brasileiro. Desarte, a maneira do fato social total maussiano, ao Carnaval compete reconjuntar, na sua sincronia, os diversos níveis da sociedade, por meio de um procedimento de prestações. É ele o termo de resolução do dilema entre o *holismo*(da "casa") e o *individualismo* burguês(da "rua"), dilacerador de um sistema social "semi-tradicional" como o, diz Matta, brasileiro. Ressalta então a força do Carnaval em transferir para impessoalidade da rua, a afetividade dos laços da casa(1981:38). Por isso define-o como um "ritual nacional", por estar "fundado na possibilidade de dramatizar valores globais, críticos e abrangentes da nossa sociedade"(1978:35). É portanto um diálogo da sociedade brasileira, nos seus muitos planos, consigo mesma e que o diferencia das formas burguesas espetacularizadas em função dessa dialogia promovida pelo reinado do povo. Algo possível com a inversão temporária das hierarquias sociais, responsável pela abolição das cesuras, inclusive entre palco e platéia(1985:92).

À esta altura a interpretação de Matta reserva um lugar privilegiado ao tema e às práticas populares na sua reflexão. Ele encontra no seio da manifestação do popular, o nicho de um "ideal coletivo" brasileiro de confraternização; a folia carnavalesca realizaria a utopia do relacionamento total, vigente na participação inclusivista, possível a partir da inversão das hierarquias e da paralisação temporária do cotidiano individualista-burguês com o advento da "communitas" carnavalesca, protagoniza pelo homem do povo(1981). Há nesta valoração um aspecto ambíguo que se revela inversamente no caráter genérico da noção de povo mobilizada pelo antropólogo.

Tal interpretação sobre o popular não ocorre em um vácuo sócio-histórico: mostra Ruben Oliver(1989) que o método antropológico é mobilizado por volta dos anos sessenta na compreensão da totalidade nacional, sobretudo tomando o universo simbólico das camadas populares como termômetro. A feição mestiça do popular permanece como um problema, repetindo o impasse dos intelectuais do princípio do século. Entretanto, a maneira dos modernistas, é tomada como heurística ao entendimento do ser brasileiro. Mais uma vez, lembra Oliver, a categoria de popular e sua realidade empírica são manejadas. A mesma realidade porém embaralha o procedimento, pois o cotidiano já não é aquele no qual os elementos de modernidade são aspirações ou enclaves rodeados por tradições de todos os lados. Na cena nacional daquele período o tema da cultura brasileira está atravessado pelo complicador de uma sociedade significativamente urbano-industrializada.

Acrescenta Oliver que esses novos condicionantes fomentam em parcelas da intelectualidade uma atitude hesitante. Oscilam então no momento de decidir a identidade dos produtores "válidos" e mesmo na hora de definir o que seria cultura(Idem:77). A modalidade popular condensa o dilema. Ela é apreendida como algo ameaçado, porque sua ecologia social estaria submetida a agressiva degradação devido a expansão do complexo moderno no país. Os intérpretes esforçam-se por circunscrevê-la no espaço simbólico e defensivo da "autenticidade" da verdadeira raiz da "nossa nacionalidade". Isto se faz na esteira de uma atitude nostálgica e ufânica, defendendo o popular dos atentados do "progresso". A mercantilização das manifestações da cultura popular, inscrita na realidade de um mercado de consumo de largas proporções que se consolida, era o alvo das preocupações. A dificuldade estava na constatação de que o impulso modernizante ocorria também por motivações inerentes aos próprios grupos populares, dependendo da situação sociológica na qual estavam inseridos.

A proposta de Matta de tomar o Carnaval brasileiro como um rito de unificação da nação, baseado no plano dos valores das camadas populares, reveste-se agora de uma complexidade sugestiva. É notável para isso o total silêncio do autor em relação as assimetrias no bojo desses próprios segmentos, principalmente quando inseridos na complexidade urbana-industrializada. Ao mesmo tempo, se atentarmos que o

seu ensaio seminal *O Carnaval Como Ritual de Passagem* é escrito em 1973, nas condições de uma intensificação do processo modernizante capitalista sem paralelo na história do país e cujo fôlego amplia o papel do eixo metropolitano Rio-São Paulo sobre o conjunto brasileiro, obtém-se um novo elemento para o relevo conferido à folia carioca nessa obra. Há duas facetas que se complementam no quebra-cabeça.

Fossem os sistemas de comunicação e divulgação e a ação das agências culturais do Estado, fosse o empenho integrado dos agentes do mercado em articular nacionalmente a sociedade, o fato é que as bases de expressão e organização do festejo expandiram-se em dimensão nacional. Mesmo sendo paradoxal, há esta percepção nas intervenções de Matta, no modo como define a mestiçagem popular da festa como um ritual de retotalização nacional. É sintomático que esta definição ocorra em meio ao impulso da lógica capitalista no país, que fragmenta a sociedade justamente no plano dos símbolos e agudiza o problema da integração das consciências, haja visto a preocupação dos governos militares, na época, obcecados em equalizar o país no mesmo ritmo da sociedade industrial e de consumo tardia brasileira - ver a respeito as recomendações de um dos ideólogos do regime, Golbery Couto e Silva, no livro *Geopolítica do Brasil* (1967).

O que chama atenção é como os deslocamentos nas relações sociais no Brasil, naquele instante, comparecem e a um só tempo colocam em aporia o raciocínio de Matta. Pois as modificações se dão também no plano dos símbolos, que se complexificam; não se trata agora simplesmente de opor "tradição" a "modernidade", "povo" a "elite". Há um entrecruzamento no momento que a cultura se vai inscrevendo na sociedade como uma esfera específica, autonomizada, e ancorada em práticas de mercado também próprias. Esta especialização dificulta conjugar política e cultura em um projeto ideológico. Torna-se portanto temeroso recorrer à cultura para soldar uma totalidade, como o fez Gilberto Freire, por exemplo. O caráter polifônico dos símbolos cada vez mais se fecham em sinais unívocos, isto é, signos codificados no bojo de um sistema simbólico comprometido com a comunicação ampliada, no contexto de uma sociedade complexa e soldada sempre mais pelo consumo cultural.

Diria, com efeito, que a obra de Matta constata por vias sinuosas o novo panorama: a sua mediação cultural é frustrada. Quando

retoma uma representação marcante na ideologia brasileira, o Carnaval, ele se depara com o remanejamento mais geral dos símbolos, por estarem colados às mudanças na maneira como determinados grupos ou conformações sociais mais extensas sentem, conhecem, transmitem e expressam experiências. O projeto de uma perenidade nacional malogra: a "casa" e a "rua" interagem agora em outro plano de valores e dificultam uma conciliação nacional mediada pelo candinho relacional de um mítico passado colonial, reposto no rito momêsco. E a festa carnavalesca do Rio de Janeiro é heurística devido a sua história como símbolo está carregada de elementos que lhe confere amplo apego ao epicentro dessas transformações, a região Centro-Sul, onde a cultura emerge enquanto esfera de produção de sentidos, porém organizada segundo racionalizações orientadas pelos interesses privados dos grupos de produtores (os especialistas na produção de bens simbólicos) e pela lógica própria dos procedimentos no setor de entretenimento.

É exemplar nesse sentido o fato de Roberto da Matta "confundir" o Carnaval carioca com o conjunto do folguedo brincado na país. Mas trata-se também daquele período da ascendência da popularidade dessa folia, com feições individualizadas de bem cultural de divertimento e alvo já das atenções internas e internacionais e centro de amplos interesses imbrincados. O que se consubstancializava nas representações definindo-a como a "maior festa popular do mundo" ou a "oitava maravilha do mundo". Concorreu para esta divulgação o papel desempenhado pelas agências das atividades turísticas, pelas instituições governamentais e graças a ação do sistema comercial de comunicação social, cuja eficiência contava já com o aprimoramento dos aparatos tecnológicos de telecomunicação<sup>4</sup>. A revista Manchete, o veículo impresso mais prestigiado nos anos sessenta, por exemplo, desde 1963 ocupa as primeiras páginas das suas edições pós-carnavalescas estampando fotos da

<sup>4</sup>É índice dessa popularidade a capa dos discos long plays contendo as gravações dos sambas-enredo das Escolas de Samba para o Desfile de 1971. Ali, ao lado da colorida e imensa fotografia panorâmica do evento na Avenida Presidente Vargas, tomada em suas margens por longas e altas arquibancadas apinhadas de espectadores, há frases, slogans, em inglês, espanhol, francês, alemão, italiano e português anunciando que o Carnaval Brasileiro, encarnado na folia carioca, era o "maior carnaval do mundo".

cobertura do "grande desfile" das Escolas cariocas<sup>2</sup>.

A mesma circunstância de redefinição do plano do simbólico no país, estabelece os parâmetros para apropriação por Matta do tema do popular no Carnaval do Rio. Também aí, à revelia da sua proposta, detecta uma cisão nos valores, já que a "racionalidade individualista burguesa", introjeta-se também em parcelas da "festa do povo". E isto se reflete no seu pensamento: em 1981, quando escreve todo um livro dedicado ao tema do Carnaval carioca (*Universo do Carnaval: Imagens e Reflexões*), a ênfase está posta inteiramente sobre o chamado "carnaval de rua". Isto é, aquele definido como o "mais autenticamente popular", livre das imposições burocratizantes da racionalidade da eficiência e aberto à participação espontânea, palco da criatividade popular. Carnaval onde o trabalho é regido pelo "valor-de-uso" e a metrópole "se esfacela em mil e uma vilas do interior" (Idem:28). "Esse mesmo Carnaval de rua que na década passada, quando iniciava meus estudos, me diziam que estava morto pela ditadura militar, pela burocracia da Riotur, pelo capitalismo selvagem, pelo imperialismo ianque. Aí está a imagem do Carnaval vivo: a morte dentro da vida; o povo ocupando as escadarias da Biblioteca Nacional, onde durante o cotidiano ele só pode entrar com medo e na ponta dos pés" (Idem:97).

São escassas, no entanto, as referências ao grande Desfile das Escolas de Samba, na época já absolutizado como ápice da folia brasileira, porém motivo de tantas críticas relacionadas à sua arrolada "descaracterização" enquanto peça cultural da popular. Fator atribuído à entronização da lógica mercantil do espetáculo (da burocracia da Riotur e do "capitalismo selvagem") e sua vinculação aos esquemas homogeneizantes da industrial cultural, cujo resultado seria, para retomar a idéia de Weber, a rotinização do carisma carnavalesco, em meio à normalização do valor-de-troca nessa dimensão da festa. Da mesma forma, o Desfile organiza-se segundo uma modelagem antitética, no entender de Matta, porque imprescinde do texto, de um script, do enredo. E não cumpre, ainda na visão do autor, a missão central da festa:

<sup>2</sup> Foram pesquisadas as revistas Manchete entre os anos de 1958 a 1993. Quanto a revista O Cruzeiro, o acompanhamento das edições foi prejudicado pela periodicidade irregular, notadamente a partir dos anos setenta - ver bibliografia.

permitir ao povo "tornar-se um participante, um ator, acabando com a divisão entre os donos e seus seguidores"(Idem:107)<sup>3</sup>. Fica a impressão de que, na abordagem de Matta, a maior individualização do Desfile o expulsa do acervo simbólico do povo.

A partir deste recorte na interpretação de Roberto da Matta, no que seus impasses têm de sugestivos, exponho a seguir o argumento norteador da análise daqui em diante implementada. Se o desenvolvimento deste estudo estiver correto, a historicidade do gênero Desfile de Carnaval secreta os mecanismos que o possibilita nesse atualizar, integrando o cenário moderno armado no país; o formato de ópera deambulante montado a partir de enredos todos os anos renovados cria as condições para conglomerar-se a novos grupos, técnicas e fórmulas geradas ou ressignificados com a modernização do país. Justamente em razão de a lógica de prestígio, identificada na dinâmica de polimento da instituição do Carnaval-Espetáculo, dispor de antemão o acontecimento festivo para o culto da exibição estética, descolada de qualquer cosmologia e voltado a um público laico individualizado(platéia). É também, tal perspectiva, penso, a chave para examinar o comprometimento do evento com o sistema simbólico que se hegemoniza no compasso de transformações mais gerais. Uma homologia se estabelece entre a complexidade do Desfile e aquela vivenciada pelo conjunto da sociedade. Desenvolvo esse argumento partindo das reacomodações provocadas pela urbano-industrialização no Brasil, com repercussões nos processos e relações sociais, nesta segunda metade de século.

#### UM NOVO CENTRO: A CIDADE

Em seu estudo sobre as tendências e perspectivas da urbanização brasileira, Vilmar Faria recolhe e analisa um sugestivo conjunto de dados sobre o ambiente sócio-histórico, onde, por exemplo, se dá as transformações do espetáculo carnavalesco, referidas aqui. O Estudo é sugestivo por apontar o encontro entre a complexidade dos processos constituidores, no país, de um amplo e potente sistema produtor e consumidor de mercadorias, articulado internacionalmente, com uma

<sup>3</sup> É sintomático que estas frases estejam acompanhadas de uma fotografia na qual se vê pessoas assistindo o Desfile pela televisão.

intrigante base urbano-industrial, possuidora de características muito peculiares em seus muitos aspectos, se comparadas às congêneres européias e mesmo norte-americanas(1991:102). Incidido sobre os modos de relacionamentos entre os grupos e sobre as suas formações simbólicas. Vejamos com mais detalhes a totalidade definida.

Sobremaneira favorecida pelas definitivas transformações dinamizadas na economia brasileira, encabeçada pela ação modernizante do Estado central, a pujança dessa base urbana a tornou sede de um parque industrial incentivado seja pela política de substituição de importações, seja pela consolidação dos setores produtivos de bens de consumo duráveis e posteriormente dos bens intermediários e de capital, com o advento do governo militar. Desde de 1940, contudo, a lógica industrializante ativa os entrelaçamentos na formação de um mercado nacional. A otimização na utilização dos recursos e equipamentos é soldada à dinâmica do processo de consumo de mercadorias-signos. E ambos são conectados ao setor terciário da economia, no qual os serviços, a formulação intelectual e a veiculação de valores, dispõem as bases materiais e simbólicas sobre as quais toda estrutura social organizar-se-á. O espaço e a dimensão urbanas assumem o centro do novo contexto nacional(Santos/1993:27).

O tema da cultura infla desde então, porque nele se inscreve a seguinte problemática: como cimentar simbolicamente essa sociedade-mercado nacional? Mediante o aparato tecnológico de processamento da informação, seria uma resposta parcial. Ela se complementa constatando que a qualidade dos símbolos é engendrada pelo imperativo da comunicação desterritorializada. O que passa a estar em jogo é a formação de modelos identitários de amplo alcance a serem relacionados no espaço-tempo abstrato dessa sociedade. Vislumbra-se a formação de uma "memória cibernética"<sup>4</sup>, a qual opera o que deve ser lembrado ou esquecido segundo as contingências do presente, mas a sua composição vai demandar a escolha de elementos armazenáveis que lhe sejam compatíveis, em termos da lógica informacional de simulação de consensos temporários, da adequação entre os suportes materiais de expressão e de potencialidade de instrumentalização no circuito do

<sup>4</sup>Se a idéia de "memória cibernética" foi tomada de empréstimo ao professor Renato Ortiz, é inteiramente minha a apropriação que faço.

consumo de signos. Enfim, elementos simbólicos capacitados a circular em órbitas universalizáveis, logo não fechados em universos auto-centrados étnicos, raciais, regionais ou mesmo nacionais. Este tema, à luz da problematização do Carnaval do Rio, consiste no núcleo da minha argumentação doravante, porém é prematuro desenvolvê-lo agora. Trago antes alguns outros dados.

Os fatores elencados acima alimentam, em conjunto com as elevadas taxas de crescimento vegetativo, a expansão do sistema urbano com o aumento do fluxo migratório, deslocando para ele, no curso de três décadas, mais de 30 milhões de pessoas de um campo secundarizado ante ao império industrial. Cujos impulsos gerou em torno de 20 milhões de empregos no período. Com efeito, entre 1960 e 1980 a população urbana salta dos 18 para os 80 milhões, representando no início da década passada 68% dos habitantes do país. Este reordenamento significou entre nós impactos redimensionais sobre toda a divisão social do trabalho e suas estruturas funcionais. O sistema urbano sobrepõe-se ao rural e no interior do primeiro, as aglomerações metropolitanas tomam as rédeas dessa ecologia socioeconômica e simbólica, com a hegemonia do conglomerado Rio-São Paulo (Faria/Idem:103).

Vale dizer que os novos rumos tomados pela sociedade brasileira a formatou unificada em seu conjunto mas diversificada, complexa e segmentada em sua estrutura preñe de desigualdades sociais (Idem:105). O caráter das sociabilidades, observa ainda Faria, sofre impressionantes ajustes, principalmente com a redefinição dos comportamentos ideais paradigmáticos pelos valores hedonistas das novas parcelas da "classe média urbana consumidora", personagem imprescindível nessa trama urbana-industrial. Mais que isso, a ampliação dos serviços de crédito ao consumidor e do sistema comercial de comunicação, calcada no mercado publicitário, permite que o *ethos* do consumo irrompa no campo das subjetividades (Idem:106), sintonizado ao acelerar da mercantilização dos modos de experiência individual e coletiva.

Milton Santos (1993) também ocupando-se do mesmo período na história da urbanização brasileira, enxerga como o momento de expansão do "meio técnico-científico" no contexto geopolítico nacional. Para isso, diz, foi necessário a formação do que chama de uma "tecnoesfera", isto é, uma esfera definida pela competência baseada nos critérios da

racionalidade científica e da eficiência tecnológica, mobilizada por engrenagens especializadas de agentes que instrumentalizam alto grau numérico de informações analíticas e as fazem circular por uma rede de canais interligando o espaço do país. Esta esfera, assegura, é capaz de regular a economia e o território nacional independente das bases regionais, mas intercambiada à socialização capitalista em escala mundial. Atribui a mesma importância à emergência, ao mesmo tempo, de uma outra esfera voltada para o discurso do objeto, isto é, do seu desejo, do seu uso, movida por um vetor racionalizante da vontade individual, construindo uma homologia entre essa e a estrutura social do consumo. E mais uma vez, a instância da cultura moderna surge em sua conclusão como elo mediador de ambas as esferas (Idem:45-7, ver também Sodré/1983:63 à 70 e Costa/1986:22-3 e 138-55-80).

A problemática vincula-se à conformação dos atores sociais no estatuto da sociedade de consumo, denominado de "ideal de conformidade" por Baudrillard (1979:78). Nos seus termos, o valor de uso e a necessidade são perpassados desde o seu íntimo pela lógica do esquema da troca mercantil e da hierarquia dos significados legítimos que espiritualizam os objetos. A escolha individual obedece assim aos parâmetros dos estilos de vida segmentadores da sociedade, porém simultaneamente também suas vias articuladoras. A temática do consumo ativada nesse nicho mercadológico estabelece outras funções à organização e expressão da cultura.

A par do horizonte macroestrutural descrito, o pano de fundo deste capítulo - e base para os seguintes - é a reordenação da categoria do popular promovida nessas circunstâncias socioeconômica e cultural, oxigenadas pelos novos ingredientes de modernização, conjugados ao avanço do processo civilizador moderno no Brasil. Justamente porque a aludida caracterização do sistema urbano-industrial brasileiro como "complexo e intrigante" coloca, no nível da cultura, os ajustes entre as sociabilidades e o impacto da socialização capitalista como nexos sociológicos a ser investigado. O rastro a ser seguido é o da, nessas condições, articulação entre novos agentes e instituições com elementos simbólicos ressignificados, caso do mito e do rito carnavalesco, fundamental aos interesses deste estudo. Pois a festa concatena, agora, não tanto à celebração ou reposição da memória de um grupo restrito: seu

horizonte é o presente da sociedade na qual o tema da recreação é resolvido por uma especialização funcional das práticas e dos sentidos nela produzidos(Canclini/1983).

É desta perspectiva que se vai prescrutar o assinalado "sucesso" alcançado pelo Desfile das Escolas de Samba cariocas, em termos nacionais e mesmo no exterior. Ou melhor, o objetivo passa a ser o de entender a conformação do evento como função de entretenimento. Tomando-o também como termômetro do ajuste mais geral da sociedade, ao contracená-lo com a institucionalização de um mercado de bens culturais ampliados. Em última instância, o próprio debate a respeito da espetacularização é travado em outra realidade. No curso de um artigo publicado em 1975 sobre o Desfile, a semioticista Mônica Rector observa a combinação já visível entre a "monumentalidade do espetáculo" e as indústrias culturais, dando conta de um plano da realidade no qual, profissionalizadas, as Escolas de Samba prestam-se "ao lazer da burguesia e da classe média urbanas, tornando-se um produto de consumo"(Idem:118). O diagnóstico inscreve o fenômeno em uma realidade para além da disjunção entre produção cultural e platéias; trata-se, e cada vez mais, de enxergá-lo no interior de relações ambientadas no mercado, conferindo à exposição do bem cultural um valor auto-suficiente, mas ressemantizador de todo processo de produção, circulação e consumo no qual se insere. A platéia é desde já audiência-pagante.

Os antropólogos nos ensinam a considerar as categorias de classificação nativas coerentes no bojo dos seus sistemas culturais. Desta ótica, as frases publicitárias citadas antes, sugerem justamente o problema enfrentado com a nova situação do Carnaval carioca: a questão da participação no festejo é perpassada pelo tema da audiência, seja no nível institucional do Estado ou no nível dos produtores culturais. No curso do item posterior abordo a questão, cotejando a transformação da platéia em público pagante, tomando a relação entre Carnaval e turismo como fio condutor.

#### UMA IMAGEM DE CARTÃO POSTAL

A discussão sobre o Carnaval-Espetáculo carioca passa a incluir decididamente a presença do Desfile de Carnaval no campo dos bens culturais produzidos para públicos ampliados. As elaborações de Pierre Bourdieu ocupam assim um lugar importante na construção do argumento, porém a contextualização no espaço social brasileiro impõe ressalvas significativas.

Em linhas gerais, a teorização de Pierre Bourdieu(1992) a respeito da estruturação de um mercado específico da cultura subentende a autonomização de todo o circuito de produção, circulação e consumo de bens simbólicos. O que de um ponto de vista mais amplo está embutido no concerto de um processo de desencatamento da sociedade, no qual esferas gozando de mecanismos de legitimidade próprios constituem-se em oposição umas as outras. Cabendo unicamente a elas se auto-legislarem; a interferência de qualquer poder exterior destitui-se de pertinência(Idem:99). Alguns autores já observaram os percalços de se submeter a realidade do campo cultural brasileiro e latino-americano a esse esquema analítico. O motivo considerado é justamente o tema da autonomização em uma sociedade caracterizada, quanto a sua modernização, pelo desempenho primordial do Estado(Canclini/1990 e Ortiz/1994). Vejamos em que medida tais considerações ressoam sobre o processo estudado nesta dissertação.

No Brasil o ordenamento político central, com total supremacia do poder executivo, não apenas interferiu no jogo das relações socioeconômicas com o intuito de regulamentar juridicamente as práticas: o Estado foi o motor, sobretudo após os anos trinta, das transformações na sociedade, seja estimulando-as, seja agindo diretamente como agente da expansão capitalista, produzindo e planejando o desenvolvimento econômico(Ianni/1971). O advento dos governos militares, no rastro do golpe de 1964, reforçou em bases então inéditas esta participação: a efetiva inserção do país na ordem capitalista mundial do pós-II Guerra contou definitivamente com o empenho modernizante empreendido nos anos da ditadura(Coutinho/1982). Para isto, o Estado passou a abrigar uma parafernália burocrática e tecnocrática cujos membros deitaram-se sobre o conjunto nacional em seus diversos níveis; o incremento da acumulação do capital impôs a necessidade de integrar a sociedade como mercado de consumo.

A montagem da infraestrutura(viária, energética, de comunicações e instalações industriais de base), a cargo do Estado, é redimensionada. A tessitura portanto de um sólido mercado capitalista entre nós teve no âmbito do político seu artífice-mor. É no interior do mesmo contexto que a cultura é soldada no esforço de desenvolvimento econômico. No estudo sobre a modernização cultural na sociedade, Renato Ortiz(1988) encontra uma homologia histórica entre o avanço da industrialização material com o fortalecimento da produção e do mercado de bens simbólicos no país(Idem:114). Embora caracterizada pelo aspecto censor-repressivo, a presença do Estado autoritário no setor está combinada à mesma postura de estímulo e gerenciamento das estruturas capitalistas. Esta privilegia uma ampla gama de iniciativas voltadas ao entretenimento com objetivos mercadológicos. Os símbolos são medidos não somente pela capacidade de conversão em bens de uso, mas principalmente em relação a disponibilidade para metamorfosear-se em mercadorias. Deste modo, diversas instituições na esfera cultural são criadas. Entre estas - e é o que mais nos interessa -, a Empresa Brasileira de Turismo aparece em 1966. Na mesma esteira é formado no ano seguinte o Sistema Nacional de Turismo e ocorre o I Encontro Oficial de Turismo Nacional.

Estes novos elementos vêm preencher um flanco nas atividades turísticas, até então pouco consideradas pelo poder público brasileiro. Ao discutirem o turismo como campo de relações econômicas, Beatriz H. Gelas Laje e Paulo César Milone(1991) mostram como a Feira Internacional do Rio de Janeiro em comemoração aos cem anos da Independência, em 1922, pode ser tomado como marco da relação entre Estado e turismo no Brasil. Desde então, juntamente à recém-fundada Associação Brasileira de Turismo - ABT, depois Touring Club do Brasil, um esquema de hotéis e agências de viagens é organizado(Idem:20). O que permitiu a ABT ser uma das primeiras filiadas da União Internacional de Organização de Assuntos Turísticos, fundada em 1924.

Apesar do impulso inicial, a verdade é que o setor recebeu pouca atenção, muito embora ainda no início dos anos trinta, durante a ditadura de Vargas, apareçam as primeiras instituições governamentais dedicadas à área turística - os departamentos e comissões(sendo a primeira fundada justamente na então capital federal, em 1932). Segundo Joandre Antônio Ferraz(1992), apenas em 1938 aparecem algumas normas

legais visando dar regularidade à ação dos agentes, não obstante ter se restrito à obrigatoriedade das agências de viagem de pedir autorização ao governo para vender passagens. A imposição se justifica quando sabemos que estava o Departamento de Imigração ocupado da questão. Em 1939, diz Ferraz, o Decreto-Lei 1.915 instaura o Departamento de Imprensa e Propaganda, o qual traz em seu bojo a Divisão de Turismo, porém esta dividia com o Ministério da Indústria e Comércio muitas das suas atribuições. Ainda assim, o papel do Estado permanecia de mero fiscalizador (Idem:30-1). Apenas em 1958, já no governo Juscelino Kubitschek, é instituída a Comissão Brasileira de Turismo - Combratur, com o propósito muito além de fiscalizar: pretendia-se planejar, organizar, gerenciar, enfim, desenvolver o setor, estando para isso a Combratur diretamente subordinada à Presidência da República. Ferraz constata no ato jurídico-positivo de sua fundação o germe de uma política nacional de turismo. "É o expreso embrião do direito econômico turístico no Brasil, concebendo o modelo de planejamento turístico centrado na disciplina dos bens naturais e culturais, no apoio à produção e no incentivo ao consumo" (Idem:34).

Por meio da reorganização do Ministério da Indústria e Comércio de 1961, surge o Departamento Nacional de Turismo. O que evidencia a compreensão do turismo como atividade econômica específica, transformando em bens tudo quanto a ele se vinculasse. Porém é o governo Castelo Branco - o mesmo que principia organizar a cultura no plano de uma ordem capitalista nacional -, na edição do Decreto-Lei 55 de 1966, o autor do ato no qual se conceitua a política nacional de turismo, tendo por critério a montagem da infraestrutura estatal para o setor e se estabelece os objetivos a serem alcançados. Com efeito, à Embratur coube o papel não somente disciplinador mas de fomentar o financiamento de planos, programas e projetos. Fora também lhe atribuída a responsabilidade pelo estudo do mercado turístico como sistema. E ainda promover atividades e fiscalizar os agentes do ramo (Idem:38).

O texto do Decreto-Lei deixava patente o conceito norteador da política estatal implementada. Pois o conjunto das suas diretrizes e normas, quando articuladas pelo planejamento de todos os seus níveis ao "desenvolvimento do turismo", como informa o texto, equaciona-o "como fonte de renda nacional". No decorrer dos anos seguintes, novos

instrumentos jurídicos ampliam a intervenção do Estado no setor turístico. Interessa por hora as realizações orientadas por este conceito capitalista de política de turismo. Fazamos antes um breve reconhecimento do movimento internacional, em termos numéricos, de viajantes da classe turística que entra no Brasil entre os anos de 1960 a 1989. Ele ajuda-nos a compreender a crescente importância estratégica do setor no conjunto da economia nacional:

Se em 1964 entraram apenas 125 mil turistas no país - média constante até 1967 -, em 1972 o número subira para 333 mil 763. No seguinte, 35% a mais - 450 mil. A cifra atinge 1 milhão 402 mil e 897 no ano de 1989. Ano quando o Rio de Janeiro manteve-se como a cidade mais visitada por 50% desses turistas - 400 mil em 1988 e um saldo de 16 milhões de dólares. Por isso a empresa municipal do setor, criada em 1972, a Riotur, entusiasmadamente fazia divulgar: o Rio era a "maior metrópole turística da América Latina". A Organização Mundial de Turismo colocava o Brasil em quarto lugar entre os países mais visitados do planeta. Abaixo apenas da Espanha, dos Estados Unidos e do Egito<sup>5</sup>.

O aumento do fluxo desses visitantes é acompanhado pelo empenho do Estado em estimular o setor. Para isso, a esfera federal investe nele algo em torno de dois bilhões de cruzeiros, no final da década de sessenta. O número de apartamentos de hotéis oferecidos sai dos 2 mil 294, em 1970, e chega aos 17 mil e 769, em 1975. Desde de 1969, a Embratur mantém a política de conceder isenção fiscal de 50% para quem investisse mais de 417% em empreendimentos na área. O então Estado da Guanabara constituía o maior pólo de investimento no setor. A cifra, no padrão cambial do país naquele momento, saltou dos 75 bilhões 911 milhões de 1968 para os 201 bilhões 602 milhões em 1972. No caso específico do Rio, ela atingira em 1989, 13 mil 479 quartos de hotéis construídos. A faixa litorânea da Orla Sul abriga o complexo hoteleiro da classe turística implantado, dentro do qual os grupos transnacionais, como Meridien, Sheraton e Othon, detém a primazia. Todo o conglomerado turístico empregava 64 mil 362 pessoas, em 1973, e soma 365 mil empregos

<sup>5</sup> Os dados numéricos sobre a entrada de turistas e investimentos no setor foram recolhidos nos Boletins Anuais da Embratur. A pesquisa cobriu os anos de 1970 a 1991.

no ano de 1989<sup>6</sup>.

Outro índice importante da expansão do setor de turismo no país e particularmente na cidade, é o aumento das empresas ligadas ao ramo de prestação de serviço. O número de agências de viagens e turismo consiste no termômetro da ampliação no setor. Porque em 1967 eram apenas 134, das quais 6 eram filiais. Em 1972, haviam então um total de 217 e as filiais subiram para 51. Em 1989 constavam 830 agências, incluindo as 182 filiais<sup>7</sup>. Para em 1994 atingir 1.584. Crescimento em consonância ao perfil do viajante que chega à cidade: 89% deles utilizam os serviços dessas empresas(Relatório da Riotur/1988:07). As agências constituem a principal fonte de emprego, junto com 123 hotéis da classe turística, para os 12 mil guias de turismo existentes no Rio. Onde também 36 empresas de transporte turístico e 62 de organização de eventos estão instaladas.

A ampliação do Aeroporto do Galeão, concluída nos anos setenta, trouxe maiores recursos para o setor turístico. A cidade(pioneiramente no país) passou a contar com o primeiro estabelecimento aeroviário com capacidade para os grandes boings e outros aviões a jato, ponta de lança do comércio mundial de transportes de passageiros. Atualmente 42 empresas aéreas operam no setor internacional do Galeão, entre as quais apenas 4 são nacionais<sup>8</sup>.

Em relação à capital carioca, os dados contém um traço peculiar. Em 1970, o Anuário estatístico da Embratur traz uma seção especial indicando que, na semana do Carnaval daquele ano na Guanabara, haviam desembarcado 8 mil e 620 turistas estrangeiros. Esses números podem parecer inexpressivos quando comparados aos 324 mil e 303 visitantes que passaram pelo país naquele ano. Entretanto, destes, 109.363 estiveram na

<sup>6</sup> Fonte: Anuário Embratur/1979 e 1990.

<sup>7</sup> Fonte: Anuários da Embratur de 1969-73-90-94 e relatório TurisRio/1994. Neste mesmo período, o número de agências de viagens e turismo em São Paulo sai, em 1969, das 341(sendo 25 filiais) para 2.707(das quais 322 são filiais) no ano de 1992. Tais dados são importantes, considerando que estão no Estado de São Paulo mais de 50% dos turistas domésticos que visitam o Rio de Janeiro. Durante o carnaval de 1995, eles somaram 270 mil dentro de um universo de 500 mil. A relevância do número de filiais das agências de viagens está ligada justamente a esta expansão nacional e internacional do fluxo desses viajantes.

<sup>8</sup> Fonte:Departamento de Aviação Civil.

Guanabara só no período do verão. A atenção dedicada pelo documento a essa sazonalidade no Rio de Janeiro se justifica por tal intensidade. Há razões endógenas às circunstâncias experimentadas ali para explicar o primado assumido pela atividade turística, as quais se vão calibrando com a política nacional para o setor. Pincelo rapidamente alguns desses fatores, já que eles fazem desembocar, para repetir Hiran Araújo(1987), no "caldeirão de tendências" do qual o Desfile das Escolas de Samba saiu configurado como espetáculo internacional e cartão postal da cidade, e do país, enfim como mercadoria cultural e signo comunicativamente eficiente. Haja visto que o Itamarati, ainda nos anos sessenta, inicia um trabalho de divulgação do Carnaval da cidade no exterior, trabalho intensificado na década seguinte.

As condições da cidade no limiar da década de sessenta são bastante difíceis. A transferência do Distrito Federal para Brasília significou uma drástica redução dos serviços administrativos prestado pelo Rio de Janeiro para o restante do país(Singer/1987:143-4), diminuindo sua principal fonte de renda até então. A redefinição do lugar da cidade no concerto mundial socioeconômico e cultural, motiva a busca de alternativas à medida da consolidação do parque industrial paulista como o grande pólo produtivo para o mercado interno. Ao mesmo tempo, o antigo status de capital federal lhe confirira uma notoriedade tanto no país como internacionalmente, além de deixar a herança de uma razoável estrutura hoteleira e de serviços de bares e restaurantes.

A matéria-prima que passa a ser elaborada é o ambiente idilizado do Rio de Janeiro, a já afamada "Cidade Maravilhosa". Conta o historiador José Murilo de Carvalho(1984) que um dos maiores júbilos para os empenhados na remodelação da cidade, no início do século, ocorreu no momento quando uma poetisa francesa, olhando o Rio do mar, exclamou:"Le ville merveilleux!". Apropriada pelos diversos grupos cujos interesses confundiam-se com a imagem da cidade, o fato é que os cartões postais, que começam a surgir desde os anos dez, vão incorporar a frase "cidade maravilhosa". A doação pela França da estátua do Cristo Redentor, e sua fixação nos anos trinta no ponto estratégico pela visibilidade no alto do Morro do Corcovado, conjuntamente ao início da ligação de bondinho entre o Bairro da Urca ao Morro do Pão-de-Açúcar, ao destaque dado à enseada de Botafogo, mais tarde somados às praias de

Copacabana e de Ipanema, todos ajudaram a montar o cenário irresistível aos olhos do balneário tropical, celebrado internacionalmente nas canções de Tom Jobim.

Mas a imagem compreende também algo outro além do construto signico-visual, inscrito na paisagem urbana; a imagem consiste ao mesmo tempo em um conjunto de representações que a sociedade faz a respeito de si e experimenta - a "idéia" dela mesma e a maneira como se deixa conhecer, apreender e representar (Durkheim/1993:170). O conúbio entre o cenário e o estoque de conhecimentos sobre ele, institucionaliza definitivamente o Rio de Janeiro, "cidade maravilhosa" - *locus* turístico de abrangência tanto no país quanto internacional. De modo implícito, a posição e a função da cidade define-se na estrutura socioeconômica e cultural mundiais. E readimensiona localmente a divisão social do trabalho.

O raciocínio desenvolvido doravante organiza-se a partir da seguinte proposta: o conjunto de atividades vinculadas ao lazer e ao entretenimento articuladas na entidade "cidade maravilhosa" - entre as quais, a folia carnavalesca - estará agrilhado àquelas representações. Para falar como Weber, os agentes que encorpam a instituição têm o sentido das suas ações condicionado pela idéia que o conglomerado dos relacionamentos sociais tece dele próprio. Isto põe as bases à profissionalização dos setores culturais envolvidos neste pólo e forma, logo, um corpo relativamente autônomo cujos desempenhos serão referenciados pelo cosmopolitismo da exportação cultural.

A questão posta é a utilização de tais recursos intrínsecos à cidade mas capazes de concatená-la em um patamar, diria, universalizável. O governo Carlos Lacerda, iniciado em 1960, tem como uma das metas do seu projeto "Novo Rio", incentivar o que se tornara uma "vocação" da cidade - o turismo. A reforma paisagística da Orla Sul, principalmente com a construção do calçadão da praia de Copacabana, da Marina da Glória e da implantação do Parque do Aterro do Flamengo, encomendado ao paisagista Burle Max, são emblemáticos dessa reorientação, que vai privilegiar o cenário tropical de mar e montanha do Rio. As representações ufânicas a respeito das paisagens brasileira, elaboradas no Instituto Histórico e Geográfico Nacional, pelos intelectuais positivistas da virada do século, passam de

construções ideológicas à imagem concretizada na fisionomia da cidade.

Já o primeiro plano-diretor do Rio, no curso da administração Antônio Prado Júnior no final dos anos de 1920, encomendado ao arquiteto francês Donat-Alfred Agache introduz a idéia de explorar a aparência da cidade como paisagem postal. No entanto serão os ensaios urbanísticos de Le Corbusier a base para montagem do cenário idílico tropical carioca. Quando sobrevoou o Rio e daí riscou aspectos da cidade, o arquiteto aproximou as curvas das montanhas daquelas inspiradas nos corpos de negros. A ascensão de alguns de seus discípulos aos postos de comando do Estado, após a Revolução de Trinta, criou alicerces sólidos para que os projetos de reforma paisagística tomasse corpo ao longo das décadas de 1940 a de 1970, tendo a imagem da enseada de Botafogo e parcelas da Orla Sul da Baía de Guanabara, como núcleo(1991:11-7). Nesta faixa litorânea são concentrados esforços e investimentos para dotá-la de infra-estrutura capaz de abrigar complexos hoteleiros e emoldurar um cartão postal<sup>9</sup>. O que permeia todas essas iniciativas é um mesmo postulado espetacularizante, responsável pela disposição de determinados elementos desde que compatíveis com a gramática do deslumbramento, a qual diagrama-os no formato do brilho glamouroso da festa para o fascínio de indivíduos.

O verão gradualmente ascende à posição de a principal estação do Rio de Janeiro. O binômio sol e mar é feito signo da personalidade alegre, vibrante e "quente" do povo carioca. A colorida exuberância idílica da flora, relacionada a uma pretensa sensualidade dos nativos locais, são encaminhadas no sentido de identificar o Rio com cenário exótico<sup>4</sup>. Para usar a idéia de Sérgio Buarque de Holanda, fixa-se a

<sup>9</sup> É sugestivo a respeito o fato de algumas representações do espaço físico da cidade, desde os anos quarenta, trazerem em seu bojo o elenco de atrações existente "naturalmente" no sítio urbano carioca. Em 1958, por exemplo, a joalheria H. Steirn divulga suas exposições de jóias na Europa e Estados Unidos no corpo de um mapa do Rio de Janeiro, no qual os pontos turísticos da cidade compõem a paisagem geográfica destacada.

<sup>4</sup> Anos mais tarde, um livro lançado nos Estados Unidos sobre viagens e dedicado ao Brasil, descreve assim a cidade e seu povo: "O Rio de Janeiro é a indiscutível capital brasileira do prazer. Seus habitantes, os cariocas, são famosos por sua ávida busca do prazer e incessante adoração ao Sol. O Rio é um dos lugares mais bonitos do mundo - é uma cidade excitante, vibrante, pulsando com a batida do samba, ativa noite e dia"(Potter/1969:192).

imagem da cidade como a "visão do paraíso", livre do pecado. De símbolo da fé cristã-católica nacional, a imagem do Cristo Redentor é convertida no signo do paraíso tropical hedonista. Próxima do céu e do sol, a figura celestial branca, sobre o pedestal verde(o Corcovado), facilmente visto de diversos pontos do Rio, é identificada então ao cálido e aconchegante modo de ser e de viver do carioca. Os braços "sempre abertos" do Redentor, disseminados em postais e outras formas de divulgação, significam agora a "abençoada" solidariedade de um povo e sua cidade "maravilhosa"<sup>11</sup>.

A carnavalidade resulta, então, como signo mesmo de um povo cuja marca passa a ser a festa, a irreverência; seu espírito, síntese de toda a brasilidade, verdadeira "capital da alegria"(Rio, Samba e Carnaval/1984:33). A análise do discurso do samba-enredo realizada por Mônica Augraz traz alguns dados sugestivos em relação a imagem idílica carnavalesca então elaborada na trama da sociedade. Averiguando o conteúdo das músicas cantadas pelas quatro primeiras colocadas Escolas de Samba entre os anos de 1948 a 1975, a historiadora chega a seguinte amostragem estatística: das 3.573 palavras mobilizadas, 261 são "festa" e "carnaval", numa frequência de 7,30%. O detalhe revelador é o momento quando esses termos sobressaem: justamente a partir dos anos sessenta. A Autora atribui o fato à interferência autoritária do governo militar coibindo manifestações contrárias à situação política do país na época, o que teria levado os compositores e diretorias das entidades a adotarem temas de caráter mais folclóricos e regionais, por serem "evasivos"(1992:14-6).

Talvez seja o caso de, sem subestimar o fator apontado pela

<sup>11</sup>A análise que se fará daqui em diante de alguns discursos do poder público local e da maneira como alguns veículos de comunicação noticiou as transformações ocorridas no evento das Escolas de Samba, não visa propriamente uma análise de conteúdo. A proposta é verificar o efeito que procuravam causar nas respectivas platéias, tendo em vista uni-las aos argumentos veiculados. Valho-me da concepção de J. L. Austin a respeito das modalidades "performativas" de discursos, as quais caracterizam-se não apenas por declarar e/ou descrever os fatos do mundo, mas estão fazendo uma realidade no ato discursivo de emprego da linguagem. Isto ocorre em consideração ao contexto de proferimento da fala e da autoridade do falante(1990:21-8). Logo interessa a este trabalho a mobilização existente nas expressões em fundar um novo nexos entre carnaval e cidade.

autora, considerar o problema à luz da reorientação socioeconômica e cultural que reformatava a sociedade brasileira em seu conjunto, sobretudo a partir da ditadura pós-1964. Condição onde é institucionalizado de vez o Desfile como peça cultural e turística embutida no mercado ampliado do simbólico. Em 1971, por exemplo, a Escola de Samba Unidos de São Carlos apresentou um enredo sintomático, *Brasil Turístico*. Em lugar do ufanismo patriótico louvando a história oficial do país, o argumento do enredo ressalta a festividade carnavalesca, para realçar as "belezas nacionais" a serem desfrutadas, como bens, entre os quais é incluído o próprio Desfile de Carnaval das Escolas de Samba cariocas.

É possível concluir que administra-se os recursos naturais (paisagem e clima) conjuntamente a selecionadas expressões da cultura local, na elaboração de uma imagem postal da cidade - o cenário metropolitano tropical. Eis o perfil definido para os seus visitantes:

Amante de sua cidade, patriota do seu bairro, o carioca vai de somna música), vai de olhé um paquerador incansável...), vai de olfato (o odor é de suprema importância na filosofia sexual do carioca), vai de gulose (vai de tudo e todos), e vai de fato - aqui de novo, a conotação sexual intensa e constante. Sem falar que, em tudo, vai de espírito: digam o que disserem o papo, invenção carioca, ainda é o melhor do Brasil, incorporando as tendências básicas do discurso nacional. E basta ouvir para compreender que o nervo de todas as conversas cariocas (...) é o humor, a crítica, a piada, a graça e o descontraimento. No papo se despe todo mundo. Nada é sagrado. Não há deuses nesse Olimpo da sacanagem (idem/1976)<sup>12</sup>.

O trecho evidencia a face de um povo não apenas alegre mas humorado e muito sensual, do mesmo modo como é definida a cidade<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Iniciativa do empresário do setor de diversões Maurício Mattos, contando com o apoio do Governo do Rio de Janeiro, através da Riotur, a Revista Rio, Samba e Carnaval é editada ininterruptamente desde 1972, com periodicidade anual. Tem nos grandes hotéis, bares, restaurantes da cidade, seus maiores anunciantes, conjuntamente a empresas estatais e privadas e transnacionais de diversos ramos. Com circulação restrita ao circuito turístico (hotéis, agências de viagens, aeroportos, casas de espetáculos), tornou-se o porta-voz dos que promovem e coordenam os grandes eventos no Carnaval carioca. Por isso a utilizo aqui seja como fonte primária de dados, seja como **corpus** de análise. A pesquisa realizada incluiu 29 edições - do número 01/1972 ao 29/1999.

<sup>13</sup> O cartunista Lan no curso dos anos sessenta e setenta produziu uma série de desenhos nos quais alguns habitantes tipificados e a cidade

Sobretudo insere a heterogeneidade social da metrópole nesta diferença apaziguante, isto é, a plural identidade carioca. Permitindo então falar de um ente étnico hospitaleiro, autor coletivo da "maior manifestação popular do mundo", o Carnaval, cuja origem redonda da inventividade espontânea do "povo". O espetáculo é descrito, assim, como uma "demonstração da alegria permanente do carioca, do seu bom gosto, da sua sensibilidade pelas artes e cultura e por tudo aquilo que é realmente belo e empolgante", ápice de um calendário anual de festas e outros eventos culturais, científicos, de esporte etc, como esclarece determinada reportagem da revista Rio, Samba e Carnaval(1985:33-8). A totalidade coletiva da festa sobrepõe-se as partes.

Em 1965, ano do quinto centenário da cidade, o governo da Guanabara e as Escolas acordam para que os enredos fossem em homenagem ao Rio. O ato celebra a simbiose entre o Carnaval e a nova feição da cidade. O Desfile centraliza doravante o "espírito" carioca. Definitivamente a ritualidade festiva - tal qual em Matta - torna-se o ambiente da alquimia, que faz do Rio uma casa aberta à participação de "todos":

Entre, a casa é sua. Seja bem-vindo à festa do povo desta cidade. Não é um festival, organizado pelo governo como tourist-business. É uma explosão espontânea do gênio popular em ritmo e cor. É o Carnaval do Rio. Nós cuidamos de armar arquibancadas na passarela das ruas, apenas para você garantir o seu lugar no meio da festa. Não queremos separá-lo do povo, escrevendo a palavra turista como um aviso de quarentena ou um sinal de privilégio. Queremos que você se misture na festa brasileira do Rio. Queremos que você se sinta cercado por cinco milhões de amigos. O Governo do Rio de Janeiro não interfere na festa popular, nem pretende dirigí-la. Quer apenas abrir as portas das ruas e dizer:"Seja bem-vindo"(Idem:3).<sup>14</sup>

O traço permanente do texto é a insistência como o poder público reitera a sua neutralidade ante o festejo popular, justamente porque ela compreende a permanência da festa como algo autenticamente florado do confundem-se. O mais conhecido, sem dúvida, é o do Morro do Pão-de-Açúcar perfilado na fisionomia escultural de uma mulata, que se bronzeia na praia, como que refletindo um e outro a beleza de ambos. Também nesta época as casas de shows de samba ganham impulso, exibindo mulatas que não estavam no "mapa".

<sup>14</sup> A mensagem do então Prefeito Marcos Tamoio é insinuantemente encimada pela foto do Cristo Redentor.

"gênio" do povo. As interferências de Queiroz e Ortiz facultam-nos flagrar o efeito ideológico - no sentido de um discurso em defasagem com a realidade - embutido no princípio de neutralidade: ele represa um conjunto de contradições ensaiadas no próprio trecho. Por exemplo, é o Estado quem abre as "portas da rua" para dizer "bem-vindos" aos visitantes, mas de todas as ruas? Somente daquelas programadas e principalmente daquela reconhecida como a mais nobre, distinta pelo teto feérico que a glorifica. É ele quem arma ali as arquibancadas, circunscrevendo o modo de participação no festejo. Por isso não é preciso escrever na testa o privilégio de quem pode bancar a sua mistura na "brincadeira" brasileira. Porém ele também cala sobre o modelo espetacular de festa preparado: onde uns devem, como audiência, pagar para assistir a alegria inventada pelo "povo". O disionismo popular encerra-se numa estabilidade apolínea, porque a manifestação do "povo" é fundida à coisa pública, estando, logo, a sua gerência a cargo do Estado. Algo evidenciado desde a mesma década dos sessenta com a promoção de uma série de seminários e simpósios a respeito do Carnaval da cidade, notadamente focalizando o evento do samba e as Escolas, com respaldo da Secretária de Turismo.

E este aspecto engendra a natureza mesma da participação estimulada. Nestor Garcia Canclini(1983), ao estudar as culturas populares no capitalismo, distingue as festas comunitárias rurais daquelas realizadas em centros urbanos integrados nacionalmente, pelo fato destas voltarem-se para os visitantes consumidores. Com efeito o contexto da cerimônia é ressignificado no sentido de atrair admiração de quem paga para nela participar. Enfim, a espetacularidade compreende a tipificação da produção cultural mas prescreve uma participação individualizada(Idem:112). Embora o fenômeno aqui tratado constitua algo desde sempre organizado em uma cidade de maiores proporções e o modelo atores e platéia institua a natureza do evento, permanece o mesmo tema da participação, haja visto a primazia concedida ao "você" no texto acima de publicização do Carnaval carioca. A proposta de Canclini leva à conclusão de que o nexos individual de inserção no festejo responde ao estatuto moderno do consumo suntuário, que a organiza no bojo da divisão social do trabalho na sociedade urbana de consumo, desterritorializando-a; ampliando o acontecimento para além dos

imperativos cosmológicos de um grupo restrito.

Neste sentido, a festividade carnavalesca ver-se-á anelada de forma mais ávida à acumulação capitalista, nesse momento impulsionada e administrada pelo Estado brasileiro em seus diversos níveis, sob a justificativa deste último de deter o monopólio no trato das manifestações legítimas da "cultura brasileira". A ação do ordenamento estatal funciona como ponte: articula determinadas manifestações simbólicas ao processo mercantil da cultura. Defini-se a partir daí as práticas tomadas como legitimamente competentes no acontecimento do folguedo carnavalesco, como prestações de serviços, ou seja, também o aspecto lúdico, quando inserido na esfera do lazer alocado no tempo livre, vai estar engendrado pela lei estrutural do valor das mercadorias e do seu circuito de produção, circulação e consumo.

Contudo esta sistemática desenvolve-se sobremaneira no horizonte de uma individualidade consumidora, operando em termos das necessidades de diferenciação e satisfação dos desejos permitidas no quadro de escolhas fornecido pelo mercado. Baudrillard observa que o lazer corresponde assim não a uma necessidade ou ócio mas uma prestação na qual o tempo livre se torna atividade a ser gasta, consumida e trocada como significação de prestígio(s.d:76 e 84). O exulto a tal prática se faz um princípio, porque reside no incentivar a audiência, a possibilidade mesma de acomodação dos indivíduos no modelo de participação naturalizado. Daí decorre a importância crescente assumida pela aparência dos objetos e o valor atribuído à percepção visual, mas sobremaneira a afirmação do carnaval como locus de liberação e satisfação dos prazeres da carne na degustação contida no instante. Por hora é melhor perguntar quanto ao estatuto sociológico deste visitante consumidor de "prazer".

Quando estuda a expansão das práticas e atividades turísticas na Europa Norte-Occidental e nos Estados Unidos, por volta dos anos sessenta, Joffre Dumazedier observa que as transformações ocorridas na esfera do trabalho, relacionadas à diminuição das cargas horárias e ao aumento do poder aquisitivo de amplos segmentos daquelas sociedades, redundam no aparecimento do chamado turismo de massa e mesmo de uma "cultura turística". Igualmente, as demandas por conforto e a conexão do lazer material com o valor supremo da liberdade, arcabouçam um outro

patamar para os empreendimentos turísticos e uma institucionalização do setor(1976:54-5). A busca de "aventura" por meio de viagens às montanhas e depois aos cenários exóticos situados em outros continentes, ganham vultosa importância. O apelo à evasão e realização dos "sonhos" e "desejos" alinhavam um imaginário recorrido pelas agências de viagens e outras entidades envolvidas no ramo quando se põem a confeccionar discursos, cujo objetivo é fugar esse público<sup>15</sup>. Prometem-lhe materializar tais aspirações nas paisagens e manifestações folclóricas(entenda-se exóticas) de povos espalhados pelo mundo. Curiosamente, Dumazedier inclui o Carnaval carioca aí, onde o "sonho" de evasão poder-se-ia concretizar dançando(Idem:161), provavelmente ao som do ritmo percussivo do samba. Três aspectos sugestivos redundam desta inclusão: qual expectativa conferiu ritmo à codificação paisagística do Rio, o trabalho de divulgação do evento festivo e o perfil do público priorizado.

Os dois últimos aspectos revelam-se no esforço constante de internacionalizar a festa, sempre articulada à imagem postal da cidade como vitrine do país. As participações brasileiras nas exposições internacionais poder-se-iam ser tomadas como germes da iniciativa de promover a imagem folclórica do país. Efetivamente em 1927, a agência de viagens norte-americana Lamport Holt Line promoveu a vinda de turistas europeus e dos Estados Unidos para participar do Carnaval carioca. Um pouco mais tarde, com a oficialização do festejo em 1933, a Prefeitura do Distrito Federal, através da Comissão de Turismo, fez espalhar pelas principais capitais européias, 500 mil cartazes divulgando a festa do Rei Momo, personagem instituído naquele ano pelos redatores do jornal A Noite(Moraes/1958:117 e 131). A figura bonachona e roliça do Rei da Folia seria a representação inequívoca da burla e da zombaria instaurada, como espírito universal, pela inversão carnavalesca. Porém tratava-se de uma instituição acobertada pelo Estado.

Do mesmo modo que este produz, em 1936, um álbum fonográfico contendo músicas carnavalescas, gravadas em inglês, francês e espanhol,

<sup>15</sup> Nas últimas três décadas, alemães, norte-americanos, canadenses, franceses e ingleses(recentemente os japoneses), concentraram 80% das viagens turísticas mundiais. (Fonte:Organização Mundial de Turismo-1994).

distribuídas entre turistas<sup>16</sup>. A política da boa-vizinhança promovida pelos Estados Unidos durante a Segunda Guerra, em consórcio com os interesses da indústria cinematográfica hollywoodiana, ajudou a fazer da figura nacionalista de Carmem Miranda o signo vivo publicitário de um continente tropical com palmeiras, bananas, samba, praias e sensuais morenas. Durante os anos cinquenta, com o aparecimento das boites em Copacabana, freqüentadas por turistas, surge um tipo de música dançante com aspecto mais polido, combinando jazz e samba (Tinhorão/s.d:37). Os mesmos turistas visados pelos organizadores de bailes de carnaval em clubes nobres da cidade, como o Monte Libano, Sírio Libanês, Fluminense, Flamengo e outros, já em fins da década de 1950, nos quais conforto e a promessa de "êxtase total" materializavam-se em camarotes e acesso a belas e "disponíveis" mulheres.

### O TEATRO DO CARNAVAL

Mas é em relação ao Desfile das Escolas de Samba que a iniciativa assume proporções mais contundentes. Alguns fatos são exemplares nesta direção. Em 1960, o então diretor do Departamento de Turismo e Certames da Guanabara, Mario Saladini, denuncia a obsolência da instituição e encoraja a sua transformação em autarquia ou superintendência. Conclui na época que, "as verbas para o carnaval devem ser impostas no orçamento com um ano de antecedência, e aprovadas já em dezembro, pois o carnaval é em fevereiro. Na exposição que enviarei ao prefeito, abordo o problema da falta de alojamentos para turistas. Milhares desses deixaram de vir ao carnaval, este ano, por não ter onde ficar" (Diário de Notícias/24-02-60). Segue na mesma reportagem, as reivindicações do dirigente por maiores facilidades para o turista poder assistir o Carnaval. Neste instante ele esclarece qual o Carnaval tem em mente, ao estabelecer como fundamental a necessidade de Escolas de Samba e outras entidades carnavalescas estarem a altura de receber os novos convidados. Conclui dizendo da urgência em melhor atender as Escolas,

<sup>16</sup> A informação foi retirada do depoimento do radialista Fausto Macedo, durante entrevista no programa Fanzine da TV Cultura de São Paulo (18/03/1994).

por serem elas "elementos preponderantes de nosso folclore, devem ser encaradas também quanto ao seu fundo social"(Idem). Sua referência era ao papel instrutivo dessas instituições carnavalescas junto aos menores carentes do subúrbio. Pois, quando sambando, diz, "não estariam roubando" e sugere a construção de espaços-sedes para as Escolas, onde aconteceriam "espetáculos folclóricos" diários, voltados aos visitantes estrangeiros. Aí a perpetuação do produto cultural carioca, o samba, ocorreria na formação deste ator, o sambista (passista ou ritmista ou cantor). O qual já participa do elenco de shows para turistas em boites e hotéis.

O depoimento desse diretor, quando visto de hoje, pode parecer um leque de vaticínios. Contudo, o que ele faz é verbalizar um conjunto de procedimentos que dever-se-ia ser observado para otimizar a infraestrutura do Estado a fim de fazer frente ao fluxo maior que a cada ano elegia o Carnaval carioca para "brincar", seria melhor dizer, repetindo o diretor, "assistir" o Carnaval - das Escolas de Samba. O que remete ao perfil de valores dos visitantes . pois a platéia pretendida é referendada em valores como "conforto" e "bem-estar" e tem na atitude contemplativa um parâmetro de inserção participativa. Instaure-se daí em diante uma ação estratégica do poder público instrumentalizando recursos e esforços nesse sentido, tornando a Avenida de Desfile no grande teatro do Carnaval carioca. A relação entre o Estado e as Escolas de Samba abandonam rapidamente o caráter tático e precário; o Desfile de Carnaval torna-se o principal "bem público", cultural, da cidade. Cito alguns pontos expressivos da iniciativa de semi-estatização do evento:

Em princípio, a substituição dos antigos palanques armados próximos a Cinelândia, já que estes se tornam acanhados para hospedar a procura crescente de visitantes, sobretudo norte-americanos. Em seu lugar são montadas arquibancadas, inauguradas em 1962. Logo no ano posterior, o aumento do número de assistentes e de componentes das Escolas concorrem para decisão de transferir o local de desfiles. A Associação das Escolas de Samba ensaia então reivindicar um lugar fixo para as apresentações, porém logo é definida a Avenida Presidente Vargas. O crescimento vertiginoso da oferta e procura de espaços, leva as estruturas metálicas das arquibancadas subirem e simultaneamente expandirem-se horizontalmente até atingir a cifra de cem mil lugares, na

segunda metade dos anos setenta. É introduzido, a partir de 1963, um concurso público para decorar a cidade, no geral, e especialmente o local de desfiles (Araújo/1987 e Riotur/1991). A disputa entre artistas plásticos se torna intensa, afinal seu nome seria vinculado à consagrada pista iluminada, cuja atenção estaria inflada sobre ela. Mas em contrapartida o trabalho desses artistas emprestam um brilho e um nome legítimo, já que oriundo do universo erudito, ao espaço carnavalesco.

Em 1974, a Avenida dos desfiles ganha notoriedade pela capacidade do poder local em substituir o improvisado pela comodidade, introduzindo o conforto para a constelação de sumidades nela presentes. Tanto que a Revista Veja fez da iniciativa, manchete:

"Here come Portela" ("lá vem Portela") cantou Liza Minelli na noite do último domingo na Av. Presidente Antônio Carlos, assistindo o desfile das escolas de samba. O governador Chagas Freitas, que estava ao lado da estrela, continuou oportunamente: "with Pixinguinha ha his altar...". Fortemente distribuído ao público, o fascículo - Revista Rio Samba e Carnaval - com a tradução em inglês, espanhol e francês dos sambas-enredos ajudou bastante convidados e anfitriões da cabine especial do governo do Estado, esta equipada com inusitado requinte: uma suíte refrigerada e a prova de som, com poltronas alcochoadas, uma saleta de maquiagem, toaletes perfumados, além de um sortido bufê de ceias quentes e frias valorizado por uísque escocês e champagne francês. Mas não só no recanto governamental falava-se inglês. E Engenheiros e teimosos "penetras", sem convite ou credenciais, vindos de Ipanema, conseguiram boas acomodações... (Revista Veja/06-02-1974).

Utilizo como recurso analítico e ilustrativo do argumento outras reportagens da revista Veja, em razão do significado mesmo do periódico no contexto de consolidação do mercado interno de bens industriais e simbólicos no Brasil. Líder do setor de revistas informativas no jornalismo impresso, a Veja surge em 1967 em meio ao reordenamento das indústrias culturais no país, direcionada para os segmentos do alto empresariado e dos camadas médias urbanas estendidas com a urbano-industrialização brasileira, ou seja, setores com voz na formação de opinião na sociedade (Miceli/1984). Fator que garante um outro patamar à publicização do fenômeno aqui estudado, pois, entre outros motivos, são esses grupos aqueles que se apossam de bem mais que a metade da renda nacional e movimentam o mercado de consumo interno.

Deste modo, em 1976, ano do primeiro Carnaval após a fusão entre

os antigos Estados do Rio e da Guanabara, o Estado e a Prefeitura do Rio de Janeiro investem conjuntamente 32 milhões de cruzeiros com arquibancadas. Cada escola recebe 106 mil, porque, na versão da revista:

(...) não podem mais prevalecer os esquemas antigos. O público, na arquibancada ou pela televisão, exige atrações especiais. Não é mais seu aplauso que decide o vencedor, como a 30 anos. Mas sua admiração, sob a forma de discos comprados e frequência a ensaios do próximo ano e a apresentação de sambistas o ano inteiro, tem hoje um peso bem mais concreto. O samba ganhou mercado. E se pagou um preço que muitos consideram alto ao oferecer com holocausto sua personalidade primitiva, sempre resta o bailado da porta-bandeira e do mestre-sala (Veja/29-02-1976).

Mais uma vez, em 1977, a atuação do poder público é destacada na organização do grande "show":

Nesse empenho de agradar ao público, a Riotur empregou 11 milhões de cruzeiros só em subvenções às escolas de samba (...). Outros 5,8 milhões foram consumidos pela decoração, **Arlequinada** e o **Carnaval de Lamartine**, que enfeitarão as ruas da cidade. (...) a hospedagem de convidados famosos, geralmente astros do cinema internacional. Para este ano, a lista dos prováveis supercolunáveis inclui desde a presença, já confirmada, da modelo e atriz Marisa Berenson, acompanhada do marido, o milionário americano Jim Randall ("chegam domingo pelo concord", exultam há dias as colunas sociais), até a volta à folia carioca do ator Jack Nicholson e do diretor Roman Polanski (...). As arquibancadas na Av. Presidente Vargas, por sua vez, prometem novidades. Ao preço de 10.000 cada um, os camarotes deverão ter tomadas elétricas, para quem decidir instalar-se com confortos como geladeiras portáteis e ventiladores (...). Esse carnaval, à medida que ganhou fama, ganhou também proteção oficial. De divertimento, passou a ser ao mesmo tempo uma eficiente e invejável máquina de fazer dinheiro, rapidamente canalizado para os cofres públicos (Veja/26-02-1977).

Em 1981 surgem as cadeiras de pista visando atender uma faixa de consumidores intermediários entre os capazes de comprar camarotes e os frequentadores de arquibancadas. Com a inauguração do Sambódromo no ano 1984 há o desfecho, como veremos adiante, dessa política pública implementada<sup>17</sup>. A preocupação com a qualidade dos serviços oferecidos,

<sup>17</sup> Obviamente um dos resultados da comercialização dos lugares de assistência do Desfile de Carnaval, ao longo do tempo, foi a exclusão daqueles sem condições de arcar com os preços dos ingressos, ano a ano remajorados, acima dos índices inflacionários do período. A mesma dinâmica é também pródiga em relação às táticas de diferenciação dos públicos. Em 1968, por exemplo, erguem-se degraus de madeira descobertos

leva a Riotur a introduzir questionários a fim de conhecer a opinião do usuário. A boa receptividade deste último passa a ser utilizada nas estratégias de divulgação do evento carnavalesco no país e no mundo.

Em consórcio quanto aos mesmos objetivos, as empresas do setor turístico henviam seus promoters em busca de atrações que cintilem nas noites de gala do Carnaval carioca. Essa prática tivera início na década de cinquenta, quando o grande palco era o baile carnavalesco oficial da cidade, o do Teatro Municipal. Local também da realização do grande concurso de fantasias de luxo. Paulatinamente, nos anos sessenta a Passarela de Desfile das Escolas de Samba vai absorvendo do Teatro as atenções. Nesse momento frequentar os locais de ensaio das Escolas passa a conferir status e mais ainda desfilar nas alas. A lógica do prestígio informa uma curiosa situação. Desde então, para atrair a atenção dos novos participantes, os riscos das roupas passam a ser mais esmerados e a confecção das fantasias introduz materiais mais sofisticados, capazes de conferir maior brilho, resistência e volume. O que encarece o produto final, selecionando de antemão quem pode vesti-las e delimitando a pretensa democracia social que pudesse ocorrer<sup>18</sup>. Com efeito, em 1975, a revista Veja se referia aos 150 mil espectadores e aos mais de 20 mil componentes, com Escolas formadas por 5 mil pessoas, dos quais muitos eram desfilantes dos concursos de luxo. Enumera a confusão, da presença de Francis Ford Copola e de um colunista francês, Edgard Schneider, que "rebocou ao Brasil um igualmente carnavalesco desfile de

para alocar gratuitamente o "povo". A iniciativa fora justificada pelo então Secretário de Turismo, Levi Neves, da seguinte cínica e folclorista forma, que toma de empréstimo um ativismo barato: "Ficar sentado no carnaval é coisa de estrangeiro. (...) brasileiro não consegue ficar sentado vendo samba passar" (Última Hora/1968). Mais tarde os mesmos desconfortáveis lugares serão também comercializados, gerando filas e confusões enormes para sua aquisição. A arquitetura do Sambódromo cristaliza tal lógica descrita, já que os setores "populares" ou estão localizados no início do desfile, quando a Escola ensaia suas primeiras evoluções ou no final, na Praça da Apoteose, cujas arquibancadas distam

<sup>18</sup> No final dos anos sessenta lojas da Zona Sul começam a exibir em suas vitrines fantasias da Portela e da Mangueira, principalmente. Inclusive novas alas surgem nesse momento de expansão da base social das Escolas, tendo por núcleos essa região da cidade. As mais famosas são a dos Estudantes da Portela e a da Chiquita Bacana da Mangueira (fundada por membros de uma boutique de Copacabana).

personalidades(...)"(19-02-1975:20)<sup>19</sup>.

Paralelamente a montagem da infraestrutura tanto hoteleira na cidade como do espaço de desfiles, por parte das Escolas de Samba transformações significativas ocorrem na mesma direção. Estas manifestam-se nos seus locais de ensaio e sedes: de terreiros passam a "quadras", isto é, estes são primeiramente murados e depois cobertos, tornando-se amplos ginásios cobertos. A Escola Estação Primeira de Mangueira pioneriza o movimento, iniciando as obras de sua nova quadra ainda nos anos sessenta. Em seu estudo sobre a Escola, Maria Júlia Goldwasser descreve o longo processo de negociações com o Estado que envolveu a doação do terreno<sup>2</sup> e facetas da construção, colocando em cena os interesses da indústria da construção civil. Vislumbra com a obra o limiar do "empresariamento" da Mangueira(1975:41), porque desponta na práticas dos dirigentes uma racionalidade orientada no sentido de articular meios capazes, ao serem acumulados, de proporcionar o desenvolvimento material da entidade. Porém o mais interessante é a valoração do imperativo de constituir uma imagem pública por parte da agremiação e o modelo a partir daí seguido. Modelo expresso no critério de abrigar o maior número de público pagante possível<sup>21</sup>. Ofertando para

<sup>19</sup> Consorciados à boites e/ou redes de hotelaria, esses promoters introduzem-se na Escola de Samba graças a lógica inclusivista e autônoma das alas de componentes. É estabelecida uma teia de relações articulando a direção da ala, a intermediação das agências de viagens, dos hotéis e do promoter, com o visitante internacional ou de outros estados do país. O processo é automático: ao comprar o pacote de viagem, o turista pode optar por aquele dando-lhe direito a uma fantasia, senha de sua participação no Desfile. Coube a socialite Ana Maria Tornaghi, ligada nos anos setenta a rede de boites Reginet(espalha por diversos países), o lance inicial dessa prática. Trazia ela nomes famosos ou não mas endinheirados para engrossar as fileiras de algumas Escolas.

<sup>2</sup> Esta tem sido uma prática permanente do poder público local. A doação dos terrenos às Escolas de fato funciona muitas das vezes a maneira de instrumentos clientelistas nas mãos de políticos, mas sobretudo expressa o interesse do Estado em relação a essas entidades no que tange ao Carnaval como produto turístico. Considerando ainda que, situadas no estatuto das instituições sem fins lucrativos, estão dispensadas do pagamento de tributos.

<sup>21</sup> Um bom índice do primado grandilongüente implícito na envergadura desses ginásios, são alguns dos nomes que os batizam. Por exemplo, o "Palácio do Samba" da Mangueira ou o superlativo "Portelão" da Portela. A recorrência à magnanimidade do nome não apenas sugere a opulência do espaço físico, mas também fixa simbolicamente as instituições em um universo de cultura

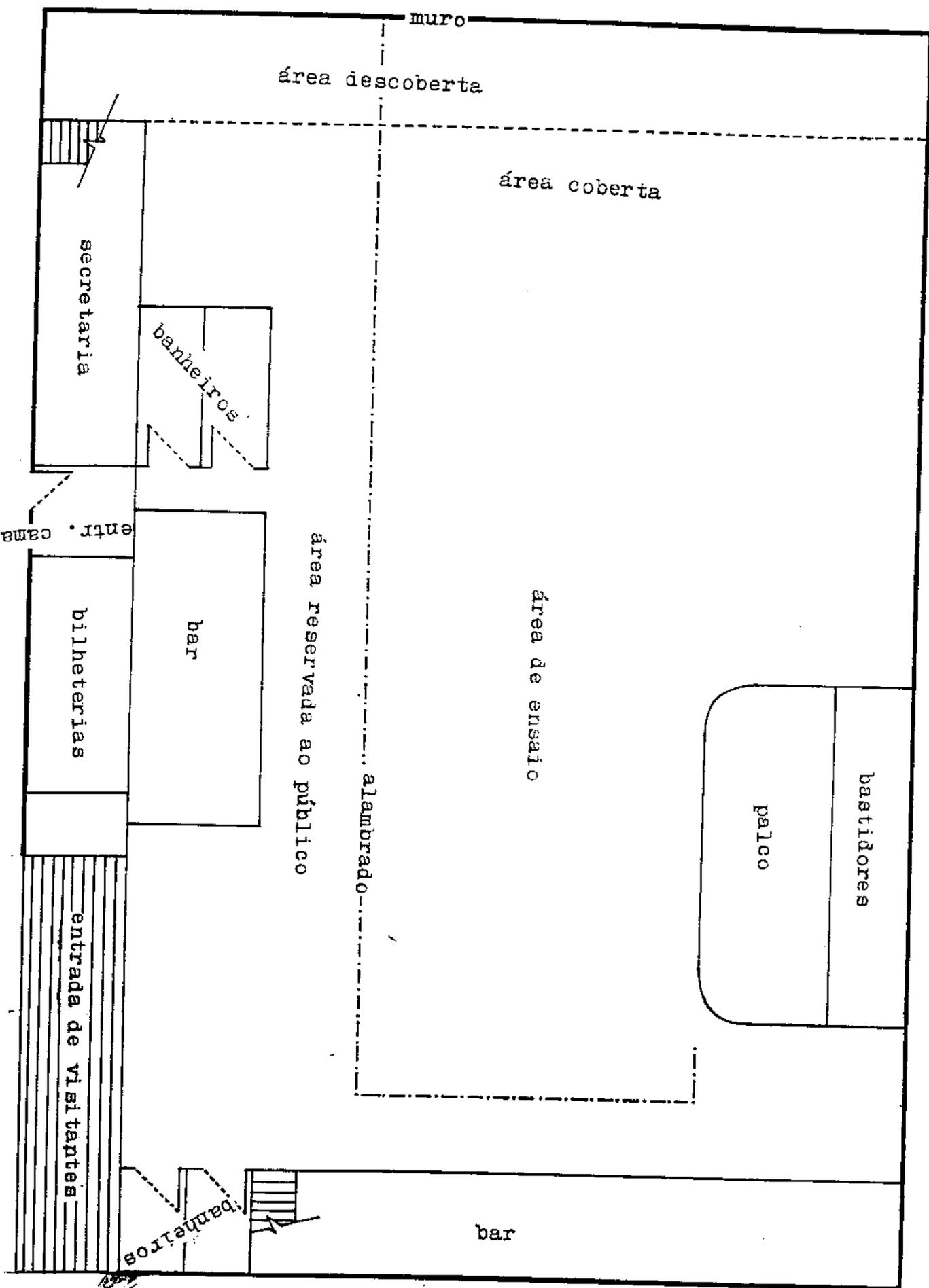
isso serviços e conforto, como bares, restaurante, banheiros. Muito embora definindo na divisão do espaço o modo como cada um, segundo sua inserção socioeconômica e de prestígio, pode usar o local.

A quadra da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis é exemplar de tal mentalidade. Tendo sido construída em 1987, logo uma das últimas até agora erguidas, seu planejamento ocorreu de acordo com as experiências das anteriores. Nela as formas e instalações encontradas nas outras quadras estão ampliadas ou resolvidas de maneira mais adequada a facilitar a presença do público que paga para participar do ensaio. A começar pela capacidade de abrigar em torno de 15 mil pessoas, nos seus 4 mil 700 metros quadrados. O perfil arquitetônico do prédio reflete o interesse de comportar na ampla extensão um universo segmentado, porém onde se articulam diversos planos a partir do grande palco, posto no lado mais largo da quadra. Dele, o pátio se divide em dois pelo artifício de um gradeado. O mais próximo ao bar (contornando a parte interna da quadra) é dedicado à assistência; o outro lado é improvisado como local de ensaio dos componentes. No alto, contando com acessos específicos, diferenciados daquele ligando a rua ao chão da quadra, postos ao redor do ginásio, situam-se os quarenta camarotes. Contam estes com serviço de bar-restaurante e sanitários próprios. Ali também situa-se a cabine, equipada da parafernália eletro-acústica de uma empresa contratada - a Instalson, a mesma responsável pela som no Sambódromo - para sincronizar e veicular o som dos puxadores de samba ao da percussão da bateria, localizados no palco. Além ainda de propagar a reprodução das vozes dos apresentadores oficiais e autoridades da Escola (ver plantas 01 e 02)<sup>22</sup>. Mas como entender a consagração desta estrutura arquitetônica de diversão, no cerne do processo aqui estudado? Recuo outra vez aos decisivos anos sessenta.

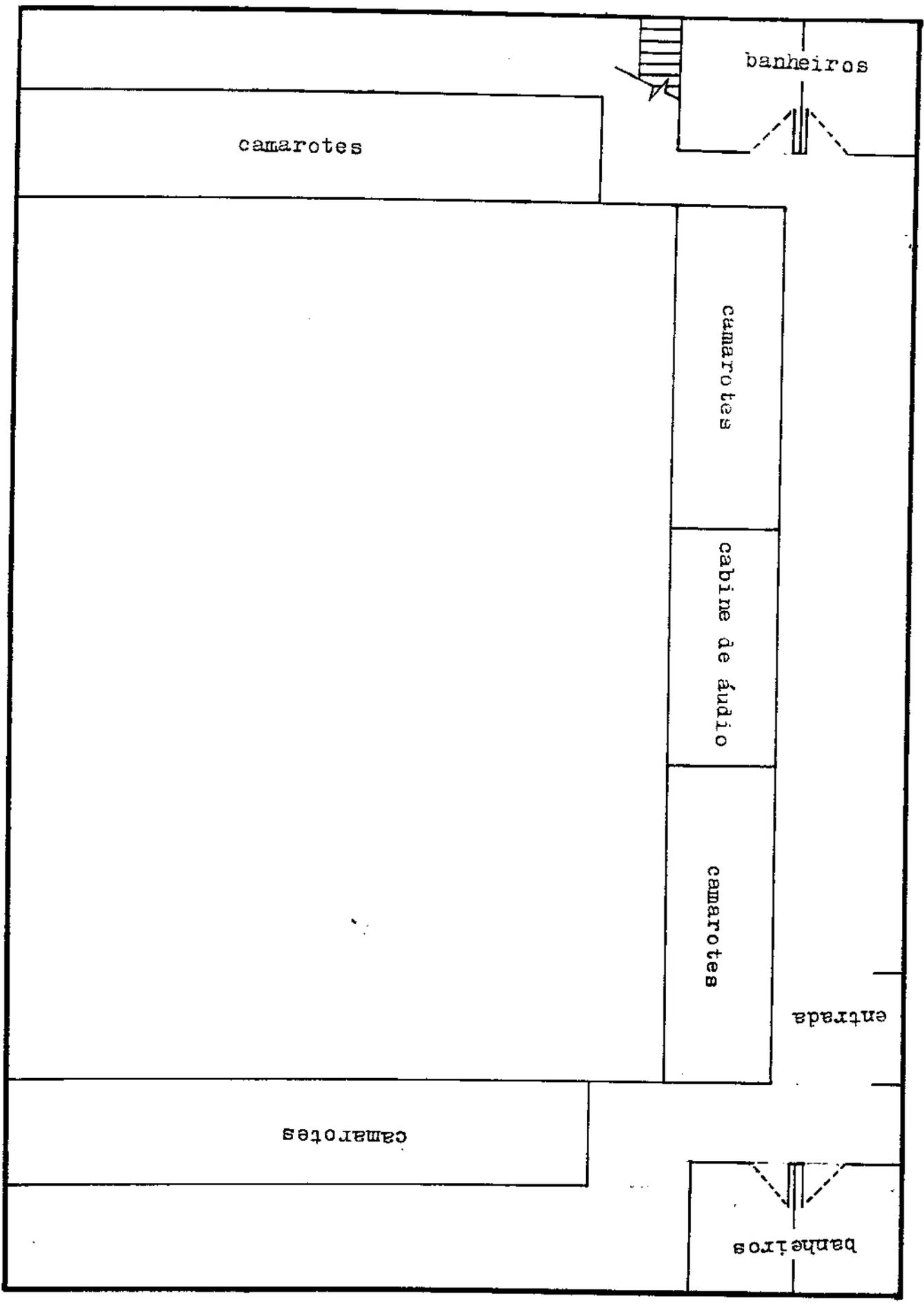
Nessa década evidencia-se que turistas - estrangeiros e domésticos - e integrantes dos segmentos médios locais inseriam-se em um onde as grandes escalas numéricas podem traduzir qualidades, pois apontam para o alto grau de consenso em torno de algo, de popularidade. E isso pode ser capitalizado como diferença no sentido da lógica acumulativa da distinção.

<sup>22</sup> Durante os meses de janeiro e fevereiro de 1993, estive todas as quintas-feiras, dias de ensaio das alas, na quadra da Beija-Flor. A partir dessas visitas elaborei a descrição acima.

PLANTA 01  
QUADRA DA ESCOLA DE SAMBA BEIJA-FLORES (TERREO)



QUADRA DA ESCOLA DE SAMBA BEIJA-FIOR (2º PAVIMENTO)  
PLANTA 02



mesmo vetor de pressão, ao elegerem a Escola de Samba e seu Desfile como objeto de entretenimento, nos meados dos anos sessenta<sup>23</sup>. A primazia da Mangueira em construir uma quadra é bastante reveladora, se atentarmos às condições na qual ocorre. Bi-campeã(1967-8), a Escola esteve envolvida naquele período no bojo de importantes eventos. Participou da cerimônia em homenagem a Rainha Elizabeth II da Inglaterra, quando em sua visita ao país em 1968. O seu samba-enredo *O Mundo Encantado de Monteiro Lobato*, gravado pela cantora Eliana Pitman, alcança sucesso na programação das emissoras de rádio e na vendagem de discos(Araújo/1987:124). Com efeito, em 1969, a Escola se tornara alvo de todas atenções e mesmo termômetro da popularidade gozada por essas instituições carnavalescas. Uma reportagem do Jornal do Brasil do momento é heurística daquele contexto:"Num ano em que Mangueira se prepara para desfilar com oito mil figurantes, gasta mais de NCr\$ 15 mil em cada ensaio, há quem diga que o carnaval esta morrendo"(15-01-1969).

A importância atribuída aos números no trecho da matéria corrobora o patamar de comercialização atingindo pelas Escolas, confundido-a com a notoriedade pública das últimas. Deste modo, naquele mesmo ano uma fantasia de ala não custava menos que NCr\$ 400,00 - o dobro do cobrado por um grande clube para os seus bailes de toda uma noite. Já a roupa de um destaque de luxo não saíra por menos de NCr\$ 12 mil. Contando com uma parca ajuda do Estado(NCr\$ 12.900,00), as entidades apressaram-se em fazer de seus ensaios uma fonte importante de renda, visando financiar suas cada vez mais onerosas apresentações carnavalescas. Aliás, inspirados nos shows para turistas<sup>24</sup>, promovidos

<sup>23</sup> Desde o final da década de setenta um conjunto de obras pára-jornalísticas começaram a ser veiculadas tematizando as Escolas e seus desfiles, divulgando-os junto a públicos mais amplos. Sem dúvida a publicação em forma de fascículos semanais da história das Escolas de Samba, em 1978, pela editora Rio Gráfica é o mais significativa, já que este gênero de edição alcançou sucesso de vendas junto ao mercado formado por segmentos das classes médias urbanas(Micelli/1984). Fator a um só tempo termômetro e instrumento de publicização do evento carnavalesco.

<sup>24</sup> No início dos anos sessenta surgem espetáculos que estilizam peças do folclore brasileiro sob o formato comum de uma folia carnavalesca. Entre todos o mais bem-sucedido foi *Brasiliana*, produzido pelo ator Haroldo Costa, com cenários e figurinos de Arlindo Rodrigues, coreografia de Mercedes Bastita e estreladas pelo trio de vedetes as irmãs Marinho-nomes na época relacionados à Escola de Samba Acadêmicos do Sanguêiro - e tendo vários sambistas no elenco.

por casas especializadas, as Escolas começam a fazer dos ensaios festivais de samba, nos quais mestre-sala e porta-bandeira, algumas baianas e componentes fantasiados se exibem, ao som da bateria, para uma platéia, que canta e dança distintamente situada. Podiam então cobrar a entrada e vender bebidas e comidas. No caso da Mangueira, a mesma reportagem lembrava que nos ensaios, consumia-se mais cerveja do que nas noitadas do Canecão, então a mais prestigiada casa de espetáculos da cidade.

O fenômeno horizontaliza-se e as mais afamadas Escolas o conheceram no redimensionamento das suas experiências carnavalescas e cotidianas. O depoimento a seguir, de um ex-membro da comissão de carnaval da Escola de Samba Portela, fala por si mesmo das relações de forças reordenadoras de todo o processo:

Quando eu entrei na Portela em 1973 era muito difícil controlar o número de componentes. A escola havia começado a ensaiar no Mourisco, na Zona Sul, e o Portelão havia acabado de ser inaugurado. A Portela era muito **popular**. Era uma loucura: não tínhamos controle quanto a distribuição de figurinos para alas e de destaques. E o presidente tinha medo de estabelecer um controle rígido, alegando que a Portela estava **crescendo** e estávamos ainda pagando o Portelão. Em 1973 chegou a desfilar mais de 6 mil pessoas na Escola. No enredo Macunaima, em 1975, a Portela começou a desfilar, tomou a pista inteira e ainda havia muita gente na concentração. Quando chegou próximo ao limite de tempo, fomos obrigado a fechar o portão e ficou bastante componentes na concentração, que não entrou (grifos meus).<sup>25</sup>

Nota-se o deslocamento semântico das idéias de popular e participação evidenciada na fala e como ele se articula com preocupações muito objetivas em relação a manutenção do crescimento, via bases econômicas, da Escola. Traduzindo a mesma problemática que já ocorria no nível das instâncias do Estado e do setores privados da economia. Tanto que a popularidade das Escolas começa a ser inferida então em termos estatísticos: no mesmo ano de 1969, o Jornal do Brasil e a Revista Manchete divulgam pesquisa encomendada a uma agência de publicidade. Dava conta que 40% dos cariocas consideravam o Desfile da Presidente Vargas o mais importante momento do Carnaval.

Poder-se-ia dizer, referendado em Weber, que a introdução da

<sup>25</sup> Depoimento de Hiran Araújo ao autor (26/01/1993).

pesquisa demonstra na ação dos agentes a orientação da racionalidade dos meios. Algo suscetível de ser compreendido caso seja considerado o pressuposto que norteia seus atos. Nas diversas escalas de comando do evento, os agentes vislumbram nele um potencial de comercialização da cultura. O imperativo da audiência torna o coeficiente das quantidades o norte mesmo da qualidade de toda a realização. E isto aparece na preocupação com o tempo. A cronometragem dos desfiles submete a informalidade da festa a um rigoroso controle, porque trata-se agora do "tempo do consumo" interferindo sobre a densidade rítmico-musical e na sua extensão plástico-visual. Instala-se desde então uma tensão estrutural entre a efervescência da popularidade e a exigência de comedimento intrínseco à racionalidade do mercado de bens simbólicos ampliados.

A discussão sobre um limite para apresentação das Escolas as acompanha desde o início, porém jamais chegou a resultados significativos até o ano de 1969. O máximo que se conseguira estabelecer foi um horário previsto para começo e término de todo o evento, ficando cada exibição particular a salvo da regra. Podiam então as Escolas permanecerem na pista o quanto quisessem (Araújo/1987). O que faziam muitas das vezes para prejudicar a concorrente, que devia aguardar exaustivamente. Com o aumento do número de desfilantes e da platéia surgem as reclamações contra os atrasos e o fato de Escolas passarem até três horas desfilando. Em 1963, por exemplo, a reportagem da revista o Cruzeiro sobre o Desfile das Escolas, teve a seguinte abertura: "O desfile das Escolas de samba deste ano, até que começou cedo. Só teve hora e meia de atraso. Mas, como sempre, acabou tarde" (16-03-1963). Parte do poder público a iniciativa de coibir tais atitudes, desde já classificadas de "estravagantes". Em 1968, o então futuro Secretário Estadual de Turismo Levi Neves, dizendo-se impressionado com as reclamações dos que assistiam aos desfiles, via nos atrasos das Escolas um "entreve ao carnaval", por implicar em um ato "antiturístico, fazendo com que se torne melancólico o desfile" (Última Hora/01.03.1968). Propõe pela primeira vez a divisão do evento em dois dias e a implantação da cronometragem das apresentações.

Porém apenas em 1971, ano quando é estabelecido o Fundo Geral de Turismo - FUGENTUR, é fixado um tempo máximo de exibição de 75 minutos.

As penalidades correspondiam a perdas de pontos no julgamento. Isto se torna possível em função da mudança na relação entre as Escolas e o Estado. Esta passa ser regida por um contrato de prestação de serviços, no qual as Escolas, agora subvencionadas, estão subordinadas aos critérios de julgamento decididos pela autoridade estadual. Como responsável principal pelo espetáculo, ficando com a totalidade dos seus resultados econômicos, o seu objetivo torna-se garantir sempre maior comodidade ao consumidor.

Para Umberto Eco(1989) as temática do consumo, do sucesso e do prazer emaranham-se à crucialidade do tempo na relação do fruente com a coisa artística. Nesse sentido, ele desmembra essa relação no tempo da expressão e no tempo do conteúdo. No primeiro aspecto importa o fato do objeto viver no tempo, tal como os demais objetos físicos. Porém é fundamental para tanto que a arte se objetifique e possa assim ser consumida segundo específica temporalidade(Idem:111-3). No caso do Desfile de Carnaval, poder-se-ia dizer que o seu formato de bailado operístico é o seu suporte de exposição no tempo. E ao ser fixada uma temporalidade, o seu tempo de expressão coincide com o seu tempo de consumo. E este se torna prioritário: a espacialização do Desfile em um teatro-passarela de rua, distingue-o como bem cultural de consumo popular. A disjunção entre atores e platéia é cristalizada, com a fixação do esquema pista e arquibancadas/camarotes, estabilizando a experiência perceptiva distanciada com privilégio dos olhos. A determinação do poder público é o desfecho do processo de estruturação do evento para satisfazer audiências.

Seja a forma da expressão e o conteúdo expresso vão reajustar-se para moldar um espetáculo pertinente aos interesses que o articula a esta platéia sem vínculos imediatos, que não os do nicho do mercado e tem na escassez temporal de exibição para este platéia, um limite: é este desde então o ponto mínimo e o máximo. O estatuto estético-comunicativo dessa contratualidade abre o Desfile a novas inserções e consorciações mas agora impreterivelmente no âmbito das práticas cosmopolitas mercantis. O evento carnavalesco é já um símbolo colado à mercadoria cultural e ao rebuscado signo de festa. Vale examinar então como os mesmos deslocamentos simbólico e material são experimentados na elaboração do Desfile, municiando-o para satisfazer os

novos compromissos na performance apresentada pela sua aparência desfilante. O dilema basilar será coadunar o esquema sintático do gênero com variações que o ajuste à leitura do novo público. Esta combinatória introduz a alternativa viável à fruição do espetáculo no teatro aberto da Avenida, já que regula, do ponto de vista formal-estético, o encaixe de fórmulas que aproximam produto e platéia, sem destruir a unidade do gênero. Condição decisiva para a formação de uma audiência carnavalesca.

**4.**  
**O SUPERESPETÁCULO**

(... )E as lágrimas de alegria e  
Dissabor  
Umidecem o rosto do poeta no  
Meio do cenário multicolor  
Está na hora, é Carnaval!  
O artista concebeu um enredo  
original

(Aurinho e Didi)

Leô, leô, esquindô  
Criou belezas mil  
E a Oitava Maravilha  
Vem brilhar  
Neste Carnaval do meu  
Brasil.

(Negô, Negruinho e Dicarô)

O propósito deste capítulo é averiguar os deslocamentos estéticos provocados no Desfile das Escolas de Samba a partir da sua inserção no mercado de bens simbólicos ampliados. O eixo da exposição e análise toma os movimentos que qualificaram o evento como superespetáculo de natureza audiovisual, facultando-lhe a simbiose com a indústria da imagem.

#### POR UMA IMAGEM BRASILEIRA

O pano de fundo do argumento desenvolvido desde o capítulo anterior tem sido uma sociedade que se moderniza com a perempta contribuição do Estado. O setor de telecomunicações constituiu parte decisiva nesse esforço, já que aliava a necessidade, na conjuntura ditatorial, de controle ideológico das idéias ao propósito de integração absoluta do país à acumulação capitalista. Tornam-se os meios de comunicação alvos centrais da "política de segurança nacional". A televisão é então tomada como veículo primordial à "construção de um Brasil grande, economicamente forte e culturalmente moderno", na afirmação do então Ministro das Comunicações Hygino Corsetti (Veja/12-01-72). Os investimentos estatais no setor de telecomunicações indicam tanto a atitude integrativa por parte do Estado, como o privilégio atingido pelos meios eletrônicos de comunicação social. De 2,26% do PIB, em 1968, os investimentos atingem 3,28% no ano de 1975 (fonte: Defesa Nacional/LXIV:22).

O mercado de venda de televisores sintomatiza esse quadro de modernidade concreta e virtual experimentado pelo país, via empenho modernizante por parte do Estado. Em 1971 existiam 4 milhões e 500 mil aparelhos de TV no Brasil, número bem distante dos 12 mil de 1955. O crescimento chega a 190%, tornando o crescimento brasileiro como o maior verificado no momento mundialmente. A inauguração do sistema de micro-ondas nas telecomunicações, pelo sistema Telebrás, permitira que em 1972 dois terços do território nacional fossem cobertos pelas emissões televisuais. A introdução da transmissão regular colorida, nesse mesmo ano, aquece ainda mais o setor. A base de ampliação do mercado de televisores era a faixa ocupada pelos segmentos do operariado

urbano, em crescente expansão no Centro-Sul brasileiro. Já em 1972 eles têm nas mãos 60% dos 6 milhões de aparelhos de TV existentes no Brasil. O censo do IBGE constava que, em 1980, 54,9% dos domicílios brasileiros possuíam televisor - este é inserido como indicador de bem-estar social. Congregando 70% da população brasileira, a área urbana apresentava 73,1% dos lares ligados ao sistema televisual. Constituiu essa popularização do veículo a formação de um mercado consumidor-audiência para programações das empresas de televisão. As programações das emissoras serão gradualmente reorientadas para atender o novo público, nas condições postas pela sociedade urbana-industrial e o mercado nacional de consumo de bens materiais e simbólicos.

Armand e Michelle Mattelard(1989) entendem nesta junção entre a tecnologia de comunicações e a modernidade cultural, nos termos da política cultural dos governos militares, o vetor principal de estímulo à "cultura do espetáculo"(de fácil digestão comunicativa e compromissada com o divertimento) no país<sup>1</sup>, fator decisivo ao incremento de um imaginário consumista no contexto de um consolidado mercado de consumo nacional de bens industriais. Quanto aos seus aspectos estéticos e expressivos, os autores definem essa cultura pela articulação dos efeitos catárticos aos publicitários. A programação das emissoras de televisão comerciais procura materializar o universo simbólico tecido. Por isso Walter Clark, membro do grupo de executivos que articularam administrativa e artisticamente a Rede Globo à lógica da racionalidade econômica do capitalismo tardio, afirma estar o sucesso da empresa e o apoio recebido dos governos da ditadura, em consórcio com compromisso de efetivar o mercado de consumo no país(Veja/16-01-1980).

A transformação da aparência do produto televisual correspondeu

Dieter Prokop no seu estudo sobre a produção de bens culturais industrializados(1986), constata uma tendência a consolidar o entretenimento como função destes elementos. O que atribui a ênfase dessas produções em apelos emocionais e fortes envolvimentos sentimentais, condições para sua veiculação em contextos transnacionais ampliados. Tais estímulos, no entanto, voltam-se antes de mais nada para efeitos signícos, cuja finalidade é o de evitar alterações significativas nas rotinas dos espectadores; tão somente privilegia-se aquilo capaz de confortar, pela repetição(a "fantasia-clichê") e a realização de aspirações, no jogo tenso com essas mesmas reiterações(Idem:198-4). Prokop conecta a fisionomia estética-expressiva ao perfil da acumulação capitalista na sua fase tardia

a face visível das novas diretrizes. Ao tratar da telenovela brasileira, José Mário Ortiz Ramos e Sílvia Borelli(1989) demonstram como a Globo orienta suas produções adequando-as à modernização socioeconômica vivenciada pela sociedade naquele momento e às exigências ideológicas do governo militar de que fossem disseminadas imagens de um Brasil urbano, moderno e integradamente harmonioso. A solução encontrada foi a adoção de um tratamento realista estilizado dos temas brasileiros, o que Renato Ortiz(1988), refletindo sobre o mesmo problema, denomina de o "nacional popular ressignificado" pelo propósito de verossimelhança da indústria cultural. Ou seja, no nível dos conteúdos e da linguagem audiovisual, o princípio mercadológico da empresa implementa o resgate seletivo de motivos identificados com o nacional popular brasileiro mas de acordo com o critério de amenizar o colorido regional em favor da universalidade do mercado, cujo centro é exercido pelo pólo dinâmico do capitalismo no país - o eixo Rio-São Paulo.

Vimos ao longo do capítulo III segundo quais critérios o Carnaval Carioca, e particularmente o Desfile das Escolas de Samba principais, alcança projeção nacional e internacional, no curso desse período. Em 1968, por exemplo, o Jornal Tribuna de Santos noticiava, na primeira página, que o evento com a participação de 30 mil sambistas foi visto - num claro exagero - por 500 mil pessoas, nas arquibancadas apinhadas, durante 16 horas(27-02-68). Relata José Luiz de Oliveira que, também nesse ano, aparecem as primeiras pressões de parte dos governos militares no sentido de as Escolas adequarem seus enredos aos temas "mais atualizados e principalmente se inspirarem no Brasil pós-64"(1989:69-70). O conjunto de tais fatores atuou para aproximar o Desfile e o sistema de televisão comercial; a projeção do Carnaval carioca como festa nacional oferecia os subsídios para o objetivo de uma empresa como a Globo, interessada em produzir uma imagem suficientemente verossímil de uma realidade brasileira popular mas moderna. O encadeamento de alguns fatos são expressivos a esse respeito.

Até o final dos anos sessenta inexistia a transmissão televisiva ao vivo para todo o país e a apresentação das Escolas não detinha lugar central na cobertura de carnaval das emissoras<sup>2</sup>. Apenas em 1971 ocorre a

<sup>2</sup> Data de 1959 a presença da primeira câmera de TV na Avenida com o objetivo de cobrir o evento, porém o sentido era sobretudo

primeira transmissão nacional cotejando integralmente o evento. É sintomático que seja o mesmo período quando algumas peças publicitárias impressas utilizem a marca Desfile das Escolas de Samba nos seus anúncios. A indústria de televisores Colorado RC, por exemplo, produzira um anúncio do televisor colorido flagrando uma Escola na pista. A Rhodia estampa nas páginas das principais revistas, no ano de 1972, a foto das baianas da Escola de Samba Mangueira evoluindo, para ilustrar a legenda: "Saia de verde, rosa, azul, branco, vermelho...as cores da Rhodia". Com base nesta popularidade do evento, em 1974 a Rede Globo, a primeira a efetivar uma programação em rede, decide tornar o Desfile o carro-chefe de sua cobertura carnavalesca. Esta centralidade ganhou destaque na edição pós-carnaval da revista Veja:

De ano para ano, as imagens do carnaval não mudam - a não ser no tamanho cada vez menor das roupas das mulheres nos bailes, fugazmente percebidas no vídeo ou estampadas numa fotografia, e na **suntuosidade crescente do desfiles das escolas de samba**. Na semana passada, porém, foi possível detectar grandes novidades em matéria de transmissões de tv. Excluindo-se os trabalhos primários feitos pela Rede Tupi e pelo Sistema Brasileiro de Televisão - comandado pela TV Rio -, o fato é que este ano o resultado da cobertura de carnaval apresentada pela Rede Globo foi quase perfeito. Abandonando as transmissões dos bailes carnavalescos - no vídeo, eles se tornam insuportavelmente monótonos -, a Globo concentrou uma equipe de 260 pessoas, entre técnicos, câmeras, repórteres e apresentadores, na cobertura do que realmente interessa para quem pretende **ver** o carnaval. (...) Mas foi principalmente na cobertura do desfile das escolas de samba cariocas, na Avenida Antônio Carlos, que a emissora mostrou toda a sua força. Com um esquema jornalístico perfeito - houve copiosas informações sobre o papel dos figurantes, a história das escolas de samba, os enredos e as músicas apresentadas no desfile -, a Globo falhou apenas em detalhes. Suas tomadas gerais das escolas pela Avenida, valorizadas pela cor, foram irrepreensíveis (19-02-1975 - os grifos são meus).

O esquema de cobertura do carnaval da emissora é definido, é possível concluir, pela valoração que um determinado público considera interessante em "ver". O que por sua vez subentende a existência de um

jornalístico-informativo, ou seja, apenas pequenas inserções na programação. Da leitura de algumas das críticas a respeito da transmissão televisual do Desfile, publicadas na revista Veja no final da década de sessenta, a reclamação constante tem por alvo o "equivoco" das emissoras de privilegiar alguns nomes famosos do "mundo do samba" em detrimento do "conjunto do espetáculo".

carnaval organizado nesse sentido, tanto que o binômio plano geral e detalhes é apresentado como a novidade técnica introduzida para cobrir os desfiles de fantasias de luxo, mas sobretudo na transmissão do grande Desfile das Escolas de Samba, destacados por sua "crescente suntuosidade". Deste modo, em 1976 a emissora monta uma equipe de 232 profissionais para transmitir o espetáculo, contando com 10 câmeras, das quais duas eram portáteis e apoiadas por dois caminhões de externa (espécie de pequenos estúdios de TV, dotados de equipamentos para emitir as imagens produzidas) estacionados nas extremidades da pista. O objetivo do emprego de todo esse aparato era mostrar os "detalhes" e "planos gerais" (Veja/10-03-1976).

Do ponto de vista técnico e artístico, a Rede Globo lança por essa época o chamado "padrão globo de qualidade". Ou seja, um conjunto de parâmetros que passa a orientar a programação da emissora no sentido de oferecer um padrão de imagem homogêneo, vistoso e sofisticado. Segundo Ana Rita Kehl (1986), esta adoção obedeceu ao princípio de eficiência tecno-burocrática e a consolidação de uma posição de destaque no mercado publicitário nacional - que então assumia um estágio agressivo, integrado, inspirando-se no modelo de sofisticação norte-americano - atingido pela empresa<sup>3</sup>. Em 1977 a Globo lança o slogan que por mais de uma década definiu sua estratégia de cobertura do carnaval: *Programação Normal e o Melhor do Carnaval*. As coloridas e eróticas figuras femininas desenhadas por Hans Donner (designer da programação visual da empresa), apresentadas como vinhetas da programação de carnaval, sugeriam qual o conceito e estética de festa que a emissora visava.

<sup>3</sup> Em setembro de 1979, o suplemento Balanço Anual, editado pelo Jornal Gazeta Mercantil de São Paulo, mostrava os números que garantiam a Globo a sólida posição de líder no setor de entretenimento. Ano de 1979, só na praça de São Paulo, a emissora obteve uma receita líquida de 1 milhão 700 mil cruzeiros, três vezes mais que a segunda colocada, a Rádio Difusora-SP. Em todo o setor, o crescimento foi de 91,6% no mesmo período. A Globo sozinha chegou a 51,7%. A sua audiência média na Grande São Paulo girou em torno de 64% durante a metade final da década de setenta. Em 1977, a mídia televisiva detém 85% das verbas em publicidade, a Rede Globo absorve também 85% desses investimentos (Kehl/1986:213-14). Essa liderança se processa em um mercado publicitário que se consolida como o sexto do mundo e um mercado de audiência televisual colocado em sétimo (Ortiz/1993:21).

É clara a sugestão quanto ao fato de o Desfile interagir organicamente com a programação televisual, tanto no que se refere à unidade estética e expressiva - a ser vista adiante - como a concatenação com os objetivos mercadológicos da empresa, pois adequar-se à funcionalidade delineada pela racionalidade econômica do mercado de bens culturais. Ou seja, há no evento ingredientes capazes de persuadir parcelas significativas do público-audiência para o qual é voltado o sistema comercial de televisão. O que é confirmado pela maneira como o departamento de mídia da empresa apresenta sua programação de verão aos anunciantes. Nela, o Desfile consiste em "um programa com sólida audiência nas principais praças publicitárias do país."<sup>4</sup>. Este atributo vai alimentar uma acirrada disputa entre as empresas de televisão pelo privilégio de cobrir o evento. Vejamos alguns dos seus lances:

(...)a grande batalha dos bastidores foi decidida na semana passada. Numa cartada forte, a Globo tentou comprar a exclusividade da transmissão dos desfiles do carnaval carioca. Mas não conseguiu. No entanto, foi para a Globo - a única a bancar o desfile - que a Bandeirantes pagou parte do contrato de 50 milhões de cruzeiros estipulados pela associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, para a cobertura da apresentação dessas escolas. Assim, milhões de brasileiros assistirão pela TV a essa suntuosa ópera de rua, um hábito que cresce por todo o país a cada carnaval. E o **show** de 18 horas de duração que é o desfile das escolas do primeiro grupo - o prato forte da temporada(...)A TV transmite todo o desfile, mas e entre 1 e 2 da manhã, quando entra a quinta escola, a verde-rosa Mangueira, que o **grande espetáculo** começa(...) De uma enorme cabine equipada com uma parafernália eletrônica e especialmente construída na avenida, para fugir a frieza dos estúdios, o diretor-geral de Eventos Especiais da Globo, Aloysio Legey, comandará as imagens do que é considerado o **maior espetáculo do mundo**: 20.000 sambistas trajando luxuosas fantasias serão vistos por um universo social que abrange importantes figurões políticos, estrelas internacionais, milionários bicheiros e torcedores fiéis. Com investimentos que beiram os 100 milhões de cruzeiros - quase tanto quanto os das escolas com pretensões a campeã -, a Globo confia no bom Carnaval da equipe de 600 pessoas que trabalham no Rio de Janeiro. "**Não estamos interessados em produzir nada**", diz Legey. "**Só vamos usar os acontecimentos reais(...)** Noventa e cinco por cento das nossas imagens serão ao vivo. O povo quer ver é o que acontece na Avenida.", conclui.(Veja/09-02-1983 - grifos meus).

O interesse das empresas se justifica pela própria

<sup>4</sup> Boletins do departamento de mídia da Rede Globo de Televisão (dezembro de 1988).

monumentalidade do evento, apreendido como o "maior espetáculo do mundo"<sup>5</sup>. A listagem dos números e da incidência de tamanha variedades presentes ao Desfile, definido como um "show", corroboram a paramentação técnica e os gastos financeiros exigidos pela transmissão e a pugna entre as empresas de televisão para exibir suas imagens. Porém nada disso teria qualquer valor, caso não existisse um amplo potencial de audiência disposta em ser "seduzida" pelo Desfile, tornando-o um "prato forte da temporada" junto ao mercado publicitário.

O ano da inauguração da fixa Passarela do Samba é exemplar a esse respeito.

Em 1984, a eleição do Governador Leonel Brizola e a divisão do Desfile em dois dias, motivou, de início, a Rede Globo fazer pouco caso do evento. Contudo, a recém-inaugurada Manchete se aproveita da situação e se propõe a bancar os custos da transmissão - 210 milhões de cruzeiros exigem as Escolas de Samba. A Globo volta atrás, porém já era tarde: havia perdido o direito de transmissão. Dedicou no sábado anterior à Festa-Espetáculo, um bloco inteiro do seu jornal de maior audiência - Jornal Nacional - para apresentar um editorial justificando o por que da sua ausência após 18 anos ininterruptos de cobertura do Desfile carioca. Em entrevista à revista Veja, o diretor da emissora João Carlos Magaldi diz que, o "carnaval não é coisa que prenda o telespectador na cadeira." Acrescenta: "O Desfile em dois dias subverteria a programação da rede, exigiria a imobilização de um amplo equipamento por toda uma semana na Avenida. Comprometendo compromissos publicitários já assumidos e prejudicaria a produção da emissora" (18-02-84).

Na mesma edição da revista, o diretor da Manchete Moises

<sup>5</sup> Na edição de 01 de fevereiro de 1978, a mesma revista Veja trazia como matéria de capa a reportagem com o seguinte título: "Desfile das Escolas de Samba - a vitória do superespetáculo". A reportagem, no corpo da revista, inicia exatamente elencando a espantosa quantidade numérica envolvida no evento, entre os quais se incluíam os mais de uma centena de jornalistas, muitos estrangeiros, credenciados para cobri-lo. Desta forma estava justificado o próprio interesse jornalístico. No ano seguinte, a edição próxima do carnaval além de focar o Desfile, trouxe ainda um pequeno dicionário, cujos verbetes esclareciam aos leitores como julgar as Escolas - prática, aliás, verificada na edição carnavalesca de muitos jornais. Existe uma clara conjunção entre a cobertura da revista e a transmissão televisual, já que o texto da matéria pressupõe que muitos dos leitores assistirão o "superespetáculo" de suas casas, espalhadas pelo país afora.

Weltman , ainda que alegando: "o carnaval não vai dar lucros, só prejuízos", anunciava as onze câmeras, ilhas de edição e toda parafernália indispensável à produção de imagens, mais 150 jornalistas, levadas ao Sambódromo pela empresa. No dia 29 de fevereiro, a Veja publicou uma matéria com o título: *Corpo a Corpo na TV. O Bloco da Manchete sai com transmissões contra a toda poderosa Globo.* Após o carnaval, a alta direção da Manchete comemorava os números do Ibope - que voltou a trabalhar no carnaval depois de seis anos. Só na praça do Rio de Janeiro, a emissora bateu de 70% a 8% a Globo. Festejou o diretor-superintendente das empresas Bloch: "Essa cobertura representa para Manchete o mesmo que a inundação do Rio, em 1966, foi para Globo - a saída às ruas, a popularização". Isto porque "pela primeira vez ao longo de 10 anos o programa Fantástico foi batido em sua preferência popular. Executivos da Globo duvidaram dos números e o IBOPE considerou normal. Roberto Irineu Marinho, vice-presidente da rede Globo, previa: "Podemos perder em audiência, mas não será um banho"(14-02-84). Mas o fato é que perdeu; o Desfile saíra consagrado como peça de entretenimento audiovisual de forte apelo junto ao "grande público" televisivo.

Por isso, a rede líder em audiência procura desfazer o prejuízo. Os jornais cariocas divulgam informações de que, ao lado da Embratur e da elite do jogo do bicho, a Rede Globo participa durante o ano de 1984 de uma iniciativa com intuito de pressionar o governo do Estado a voltar atrás em relação à manutenção do Desfile em dois dias. Além de tentar conquistar a exclusividade da transmissão do evento. Embora não atingindo plenamente tais propósitos, a empresa retorna à passarela. O ano de 1986, quando as Escolas gastaram 30 milhões de cruzeiros e 50 mil componentes desfilaram, diz a Veja, a Globo leva 500 técnicos e jornalista ao Sambódromo, 24 câmeras e um helicóptero. A Manchete chega com 520 pessoas, 20 câmeras, também um helicóptero e um painel eletrônico de 80 metros quadrados com a sua logomarca. Mas a Globo vence a peleja: 67% de audiência no Rio e 89% em São Paulo. A briga das logomarcas vai caracterizar o desfile de 1987. Utilizando-se de raios laser, projetado por um canhão, a Globo projetou sua marca sobre o que se apresentava na pista. A intenção era fazer frente ao imenso letreiro em neon posto pela Manchete no prédio da Telerj, localizado em uma das

margens da Avenida Presidente Vargas que compõe justamente uma das cabeceiras, a de entrada para o Desfile, do Sambódromo. E foi este o destaque jornalístico, tanto da Veja, como da revista ISTO É.

O tão esperado troco da Globo a Manchete ocorre em 1988. Comprado pela empresa Socram, esta fecha um contrato de exclusividade para transmissão do Desfile com a primeira emissora, após a recusa da Manchete em participar do negócio, alegando o elevado preço fixado - 800 mil dólares. Posteriormente a Manchete tentou retomar as negociações, recorreu por duas vezes à mediação da justiça. Ganhou numa das instâncias. O que logo motivou a renegociar os valores das inserções comerciais em sua programação carnavalesca. Porém o resultado final beneficiou a exclusividade da Globo. Ainda assim, esta emissora põe 750 pessoas trabalhando no Desfile, 24 câmeras - entre as quais uma que, correndo sob trilhos, acompanha longitudinalmente de cima a evolução das Escolas. E venceu a concorrente de 67% contra 10%. O caso recebeu ampla cobertura antes e depois do carnaval; os embates jurídicos entre as duas empresas ganharam páginas. E na edição da Veja(24-02-1988), das quatro páginas dedicada ao Desfile, uma está reservada à transmissão, noticiando a vaia recebida pela Globo. Da mesma maneira o periódico noticiou que, enfim, ambas empresas haviam chegado a um acordo para transmitir conjuntamente(em pool) o Desfile no carnaval de 89(15-02-1989).

A longa exposição destes fatos, tomando as reportagens da revista Veja como fonte, é significativa se atentarmos a seguinte realidade: o Desfile se rotiniza como um fato cultural do Brasil "moderno", alvo editorial desse periódico, e nessa cotidianização a televisão paulatinamente se incorpora ao espetáculo; toda a publicização toma-a enquanto parte do evento, ao lado da apresentação das Escolas. Isto significa que o Desfile contracenava com instituições da modernidade, nos quadros da racionalidade autônoma da esfera da cultura, como as indústrias culturais, o turismo, as tecnologias de comunicação, no recinto do mercado da cultura ampliada urbana, e embebe-se de valores como a novidade e a ênfase na individualidade da recepção, vislumbrada no reforço ao valor de exposição ao consumidor cultural. Ora a construção do Sambódromo vem naturalizar esta simbiose, quando contempla na arquitetura do espaço cabines específicas à montagem dos estúdios de

TV, uma torre para instalar antenas de micro-ondas e as câmeras visando os planos gerais de frente. Além da existência de amplos vãos laterais, onde podem ser fixadas gruas (altos tablados móveis) para as câmeras voltadas aos planos frontais. O que elimina o imprevisto característico do período anterior. Ao mesmo tempo, consolida uma tendência: a da conformação de um público-audiência, nacionalmente integrado pela televisão, para o Desfile. Já em 1979, a mesma revista Veja atentava para o fenômeno: "Retransmitindo a todo vapor o desfile anual dos sambistas cariocas, as emissoras de televisão criaram discretamente uma inacreditável massa de aficionados anônimos(...)" (28-02-1979).

A introdução de inovações técnicas e o constante aumento da mão-de-obra empregada no trabalho de transmissão dão conta da importância crescente do evento para as emissoras de televisão, apesar das direções das empresas insistirem no fato de obterem pouco lucro com o Desfile, esperando sobretudo o prestígio resultante do significado deste no interior da Cultura Brasileira. Recorro mais uma vez à publicização da revista Veja:

Durante 60 minutos que a Mangueira levou para cruzar a Marquês de Sapucaí, na madrugada de terça-feira, na segunda etapa do desfile das escolas de samba carioca, o coração do Brasil bateu mais forte. Foi como se o verde-e-amarelo tivesse se transmutado num reluzente verde e rosa. Um verde e rosa que encheu o Sambódromo, emocionou o público - ao vivo ou pela TV - e reforçou na escola seu orgulho de símbolo nacional: poucas vezes se viu, no asfalto da Avenida, um momento tão empolgante do samba (19-02-1986).

O trecho é sugestivo ao referenciar o Desfile das Escolas de Samba carioca enquanto materializador de um conjunto de símbolos formadores da identidade nacional. Ao mesmo tempo, fica implícita a importância cívica do serviço prestado pela transmissão televisual, ao disseminar pelo país afora o ritmo alucinante do samba, na condição de efervescência simbólica na qual a memória da comunidade nacional encarnaria na festa carnavalesca, cuja cena ritualizaria uma essencialidade brasileira, um centro bordado pela alegria e expansão dos sentimentos de solidariedade. Os representantes das empresas de televisão fazem permanentemente alusão a esse papel desempenhado pela reprodução eletrônica do evento:

Para a empresa é importante fazer o carnaval, porque é um compromisso social. Não dá lucro mas ficar fora do carnaval é um desprestígio para uma empresa de televisão, de comunicação social. O carnaval é um dos três maiores eventos que existe no Brasil, ao lado da Fórmula I e do Rock in Rio.

Mas este "compromisso social" ocorre dentro de relações bem definidas no interior de um comércio acirrado de audioimagens e segundo parâmetros da espacialidade do mercado da cultura. Assim no âmbito da racionalidade da indústria cultural, o Desfile compõe o mesmo gênero show no qual estão inseridos outros grandes eventos como a Fórmula I e as apresentações de rock<sup>7</sup>. Se o gênero funciona como um conjunto de regras capaz de equalizar a relação entre a emissão e a recepção, ao circunscrever o evento nos limites do gênero entretenimento, confirma-se a possibilidade de fixar uma textualidade cuja aparência festiva permite fazer corresponder determinadas expectativas da audiência em relação ao mídia televisual. A simbologia nacional da festa é ressignificada em outro nível, o da festa espetacularizada feita para o desfrute de audiências desterritorialmente localizadas<sup>8</sup>.

Dentro desse contexto a transmissão televisual opera com sondagens imediatas do público que a ela assiste. Desde de 1991, por exemplo, Globo e Manchete introduziram variações da chamada TV interativa, através da organização de pesquisas cujo perfil exige respostas diretas, através de telefones, da audiência, logo tabuladas por computador. Os resultados são divulgados no ar, poucos minutos depois, durante a exibição das imagens dos desfiles. Em 1994, a Globo introduziu como novidade um termômetro cujo movimento ascendente ou descendente media se a apresentação de uma Escola agradava

<sup>6</sup> Depoimento de Aloysio Legey, diretor do departamento de Eventos Especiais da Rede Globo, ao autor(27/04/1993).

<sup>7</sup> A pesquisa das 30 edições da revista Veja, entre 1968 a 1993, mostra que a cobertura do carnaval do periódico vai gradualmente centrando-se no Desfile das Escolas de Samba e perde o aspecto de fenômeno extraordinário, ao ser fixado na seção de shows e diversão.

<sup>8</sup> O samba-enredo composto exclusivamente para ilustrar as vinhetas alusivas da programação carnavalesca da Rede Globo - batizada "globeleza" - oferece evidências a respeito. A letra convida: "Vem! Vem nessa pra gente brincar/E embalar a multidão - sai pra lá solidão/Vem! vem, vem, pra ser feliz/Eu tô no ar, sou globeleza/Eu tô que tô, legal/Na tela da TV, no meio desse povo, agente vai se ver na Globo(...)".

ou não o público. No final, os pontos computados definem uma média que, quando comparada às médias alcançadas por outras Escolas, perfazia um resultado não-oficial da disputa.

Parte da mesma dinâmica, simultaneamente o IBOPE informa as direções das transmissões o resultado do monitoramento que faz em São Paulo quanto ao comportamento da audiência<sup>9</sup>. Este controle, decorrente da competição entre as empresas, fomenta uma dinâmica especial no trabalho das televisões: a ânsia de mostrar novidades na frente da concorrente implica no não acompanhamento da seqüencialidade do cortejo das Escolas. A relação detalhe e conjunto centraliza a narrativa costurada pela TV. Este esquema conjunto-detalhe vai sobreviver desde que o espetáculo contenha elementos capazes de preenchê-lo visualmente, secundarizando a coerência da narrativa do enredo desenvolvido na pista. Importa sim o único tema de duas noites, nas quais se dá o "show de gente bonita, sacudindo a galera(...)" e o telespectador é convidado a vir "com tudo, que a festa é sua"<sup>1</sup>.

Mais que isso, durante todo o decorrer da transmissão o telespectador é exultado a "participar", "fazer a festa". Todas estas frases compõem o repertório regularmente utilizado pelo apresentador Fernando Vanucci, enquanto transmite o Desfile das Escolas para a Rede Globo. A presença de Vanucci nesta mediação entre audiência e transmissão é interessante pelo estilo de locução que emprega. Oriundo do setor de esportes da empresa, no qual o apelo ao "bom humor" estiliza o discurso visual e sonoro, as performances do apresentador (há dez anos na função) caracteriza-se pela coloquialidade e descontração, adequadas ao perfil festivo do carnaval. O estilo, como se pode concluir, é parte da estratégia da emissora, em observância de uma classificação social que fixa certos setores da experiência como "leves, alegres e esportivos". O traço marcante em tal direção é a sugestão de intimidade

<sup>9</sup> A eleição de São Paulo como núcleo de monitoramento se justifica para além dos bons índices de audiência obtidos ali pelo Desfile. Em termos potenciais, afirma a revista Alpha, o mercado paulista, incluídos a Grande São Paulo e o interior do Estado, detém cerca de 19 milhões e 500 pessoas com renda entre 650 a 1.317 dólares. O que supera o poder de compra encontrado em muitos países europeus (citado por Ortiz/1994:208).

<sup>1</sup> O trecho é parte do texto veiculado pela Rede Globo durante as chamadas para sua transmissão do Desfile, nos anos de 1992-93-94.

entre o apresentador e o espectador; há a procura de uma cumplicidade mediante a identificação de sentimentos (a "emoção") provocados pela própria Festa-Espetáculo. Eis um exemplo retirado da transmissão de 1993: "Alô, você... Não vai querer dormir agora, né? Tem muita coisa ainda prá gente curtir juntos. Chega mais perto da sua telinha. É... pode acreditar: é ela mesma; olha a Mocidade já protinha prá iniciar o desfile! E vem pra incendiar! Prá detonar o Sambódromo! Prá colocar um sorriso na minha boca. E, é claro, fazer você feliz. Eu tô que não me aguento de felicidade. E você? É claro que tá também. Porque carnaval é globeleza..."<sup>11</sup>.

A postura do apresentador é reveladora da relação estabelecida entre o Desfile e a televisão comercial. Mas essa relação mostra-se mais nítida a partir da compreensão do intrincamento entre mercado das audiências televisuais e a natureza semiótica do evento, do ponto de vista do tema da linguagem. A esse respeito, o episódio ocorrido em 1992, quando a Manchete resolveu transmitir a folia de Salvador, deixando a Globo só no Sambódromo, traz sugestões interessantes. Após o carnaval, de posse dos números do IBOPE, que garantiram supremacia absoluta da Globo, gerou-se uma polêmica em torno do potencial ou não de televisionamento de uma ou outra festividade. A explicação da emissora vencedora para o privilégio concedido ao Desfile carioca é bastante coerente com sua filosofia de realismo estilizado:

Existe um carnaval mais bonito e um carnaval mais feio. Se você botar seis sambistas em cima de um palco, depois de algum tempo não tem mais o que mostrar. Você começa a repetir os **takes**. A mesma coisa é colocar seis câmeras na direção de um trio-elétrico, onde tem um cantor. Não segura, não tem luz de rotunda. É pra quem está lá, cantando e dançando, fica apenas o som. É uma questão de visual. Outra coisa é você <sup>12</sup>mostrar rostos diferentes em diferentes escolas, com detalhes diferentes.

A fala subentende uma certa essencialidade: existe um carnaval capaz de ser mostrado pela televisão e outra que não, como se essas

<sup>11</sup>Os dados referentes a Vanucci foram obtidos junto a Rede Globo. Os detalhes apontados sobre a transmissão, em grande medida, foram retirados do trabalho de depupagem de fitas de audiovideo-cassete nas quais gravei os desfiles correspondentes aos anos de 1990 a 1995.

<sup>12</sup>Depoimento de Aloysio Legey.

naturezas não resultassem também de específicas historicidades. Mas o interessante é observar o pilar axiológico e hierárquico de beleza sobre o qual ela se calca: a idéia de show, tanto que o evento recebe por parte da emissora um tratamento nessa direção, articulado à filosofia de sua programação. O esforço em oferecer uma qualidade de imagens baseia-se no cuidadoso acabamento técnico da visualidade. Durante a transmissão, cito à título de ilustração, é comum o narrador utilizar seguintes expressões: "Estamos dentro da bateria(...)" ou "você está viajando por cima da Unidos de Vila Isabel". O "longe" e o "perto" como que são relativizados até perderem qualquer estatuto ontológico. Para oferecer a pretendida verossimilhança realista, isto é, apresentar audioimagens as quais o espectador reconheça como realidades plausíveis, demanda uma minuciosa produção, que lança mão do aprimoramento tanto do equipamento utilizado como da mão-de-obra empregada, mas corresponde antes de mais nada à rotinização de toda uma engrenagem, na qual peças são articuladas com o intuito de abarcar as diversas facetas do evento. O "bom gosto" almejado é assim caudatário de uma racionalização abrangente dos diversos setores envolvidos no trabalho e opera com a estilização dos temas e sinais que alcancem, na imediaticidade da exibição do produto, a sensibilidade da audiência. Logo, o planejamento e a pesquisa constante das impressões do público compreendem etapas decisivas da produção cultural.

Em termos da Rede Globo, alvo desta pesquisa, desde setembro, são realizadas reuniões periódicas com os departamentos envolvidos com o carnaval. São levantadas e definidas questões referentes ao tempo de transmissão, a ocorrência ou não do pool entre as emissoras, o número de equipamento e pessoal empregado. Então se faz o orçamento dos gastos. Define-se a transmissão intermediária, isto é, o que será mostrado entre a passagem de uma escola e outra. São produzidas vinhetas (imagens identificadoras do carnaval da empresa - "globeleza"). Os telejornais dedicam em todo o período pré-carnavalesco três minutos diários à cobertura, de acordo com a meta de despertar o interesse em relação ao evento. Dados são levantados sobre o que irá ser exibido pelas Escolas de Samba, depois sintetizados em textos minuciosos que descrevem cada passeata. Organiza-se o time de comentaristas. E são montadas as acomodações no Sambódromo, o centro de transmissão (sala de corte, sala

de jornalismo, de informática com telex e telefonia).

Cuida-se ainda do almoxarifado técnico e comum, além do setor de transporte, alimentação e assistência social. Cuidadosamente as câmeras são distribuídas pelas laterias da pista<sup>13</sup>. Porque, diz Aloysio Legey, o problema a ser vencido pela reprodução da imagem de acontecimentos como a Fórmula I e o Desfile, é o da "verossimilhança da transmissão frente a velocidade dos acontecimentos", ou seja, "como acompanhar e dar tempo para o telespectador entender" o que se ver no vídeo<sup>14</sup>. Entretanto tal objetividade deixa de contemplar algo tácito no longo aprimoramento da transmissão televisual: esta última ao mesmo tempo diz respeito a uma pedagogia no modo como pessoas passam a conhecer e relacionar-se com o evento, mediante o mídia eletrônico. Da mesma maneira, constitui um fator que internaliza-se nas disposições daqueles que produzem o espetáculo. Dois exemplos evidenciam a premissa. O carnavalesco Joãozinho Trinta, em 1976, durante entrevista a um jornal do Rio, fala: "A minha maior platéia esta em casa, vendo da TV" (Jornal do Brasil/05-03-1976). Nos anos oitenta, outro carnavalesco, Fernando Pinto, exultava os membros da sua equipe a capricharem no acabamento das alegorias, lembrando-os dos "close" da televisão.

Porém produtos como o Desfile de Carnaval não estão diretamente dependentes da dinâmica interna da emissora, poder-se-iam chamá-los de "extraordinários" (Farias/1994) - tanto que a Globo os insere no seu setor de "eventos especiais". A curiosidade aqui está no fato de o tratamento reservado pela TV encontrar um nexo de intercâmbio na própria natureza monumental, formada pela combinação de diversos planos e no aspecto intransitivo quanto ao sentido das formas, apresentada no Desfile, devido ao compromisso com a diversão. Em outras palavras, é possível falar de uma homologia entre as lógicas de codificação de um e outro elemento, já que ambos se caracterizam pelo mesmo sentido expressivo e comunicacional. Ambos estão voltados para audiências amplas e anônimas e seus sinais caracterizam-se pelo recurso a fontes

<sup>13</sup> Em 1999 a Globo empregou 25 câmeras, das quais 14 eram de show (espalhadas pela pista, na concentração, na dispersão, e no alto) e 11 de jornalismo (portáteis).

Depoimento de Aloysio Legey. As informações acima arroladas foram obtidas durante os meses de dezembro de 1992 a fevereiro de 1993, quando acompanhei a preparação da transmissão do Desfile pela Rede Globo.

simultaneamente visuais e sonoras.

A simetria ganha facticidade no seguinte aspecto: o volume numérico emana também da exuberância mesma da cena focalizada pelas câmeras, ou melhor, a expansão da parafernália técnica encontra apoio no desenvolvimento quantitativo dos elementos constituintes do espetáculo audiovisual deambulante. Conjuntamente, a transmissão televisiva supõe a interdependência da questão estética à produção cultural vinculada ao consumo de um público cuja relação com o bem simbólico ocorre segundo as condições de divulgação modernas, organizadas por suas agências e mídias de forte apelo visual(jornais, TV, revistas, postais, cartazes) e funda-se sobre o estatuto do lazer e da diversão delineado na sociedade urbana-industrial.

A simbiose entre o Desfile e a transmissão televisiva, deste modo, não refere-se a um "enquadramento" "forçado" do folguedo carnavalesco nos esquemas da indústria cultural(Von Simson/1983:14-5-6), que tem na visualização o seu desaguadouro. Antes de mais nada, o binômio estetização e semiotização decisivo na consolidação do Carnaval-Espetáculo concerne os pilares do intercâmbio realizado. A ação do Estado, vimos, empenhado em promover o desenvolvimento capitalista no país, inclusive no campo cultural, serve como a crucial ponte entre o evento carioca e um sistema comercial de televisão ávido de expansão e cuja demanda por uma imagem verossimilhante de brasilidade encontra um par no espetáculo das Escolas de Samba. É nesse instante que ambas instituições passam a interagir no mesmo fulcro do mercado do simbólico. Este tornar-se o âmbito comum de uma negociação que aos poucos naturalizará o relacionamento entre a TV e o Carnaval carioca, pois mediados pelo filtro dos interesses publicitários e da instituição das tele-audiências consumidoras e fruidoras.

O processo de fruição, se passa imprescindível do solo do mercado, vai exigir cada vez mais a interação tanto organizacional quanto da forma de expressão estética do evento dentro dos cânones e nos modos de classificação da beleza inscritas no gosto das audiências. Enfim, o tema da estética aí está comprometido sobremaneira com os desígnios da comunicação ampliada, segundo as determinações do lugar que é fixado esse show no interior da esfera do entretenimento. As mediações compatibilizadoras da exibição das Escolas ao padrão de imagens da

indústria do audiovisual ganham importância no processo social de elaboração do Carnaval carioca, na figura polêmica do "carnavalesco". Pois as ambientações cenográficas tornam-se o locus de entrecruzamento dos vários interesses emaranhados na realização do espetáculo. O que exige doravante atenção é a predisposição verificada no evento para sua duplicação em áudioimagem televisual. Pois, retomando uma sugestão de Umberto Eco(1984)<sup>15</sup>, consolida-se, ao meu ver, uma construção simbólica na qual a encenação carnavalesca fecha o mesmo campo de sentido do esquema espetacular organizador do sistema de televisão comercial. Um outro patamar nas experiências individual e coletiva embute o Desfile como mercadoria-signo no circuito do mercado das audiências e das formas de relacionamento nele programadas.

### A CENA BARROCA

Tivemos oportunidade de ver no capítulo I que o trânsito entre a folia carioca e o universo teatral inicia-se ainda durante o século XIX, com a instauração dos concursos envolvendo entidades desfilantes. Nessa ocasião, escultores, cenógrafos, figurinistas, aderecistas e grupos de artesãos, ao lado de artistas plásticos de formação erudita, foram carreados para o interior das Grandes Sociedades, participando da confecção dos seus luxuosos préstitos. A regularidade desse movimento consolida a função do "técnico" em carnaval e os "atelieres" como espaços consagrados à montagem dos cenários deambulantes, definindo o especialista simbólico do Carnaval-Espetáculo.

Mais tarde, quando os Ranchos perdem o caráter litúrgico e

<sup>15</sup> Umberto Eco constatava no início dos anos oitenta uma transformação importante nas transmissões ditas "ao vivo" da televisão. Na década de sessenta, grandes eventos como o Casamento entre o Príncipe Ranier de Mônaco e atriz Grace Kelly, a presença da TV era acessoria e a cerimônia ocorria por conta própria, aberta às muitas interpretações. Já as núpcias do Príncipe Charles da Inglaterra com Lady Diana, em 1981, não havia espaço para vários recortes interpretativos: uma esmerada produção tratou de identificar os elementos do acontecimento ao trabalho das câmeras de TV. O casamento como cena, como espetáculo, foi o sentido absolutizado. "Isto quer dizer que a interpretação, a manipulação, a preparação para a televisão precediam a atividade das telecâmeras. O evento já nascia como fundamentalmente 'falso', pronto para transmissão. Londres inteira tinha sido preparada como um estúdio, construído para tevê:(199).

assumem a feição de espetáculos de rua a serem julgados, desenvolvendo para isso a cada ano "intrigas" narrativas específicas, também os cenários móveis determinaram o problema de como produzi-los. Eis outra oportunidade para atuação dos "técnicos" no Carnaval da cidade. O que demonstra a existência, não apenas de uma tradição mas de um conjunto de técnicas e critérios conformador da ação dessa mão-de-obra na eventualidade da festa. Nesse sentido, a emersão do carnavalesco de Escola de Samba não ocorreu em um vácuo histórico-cultural; ele porta uma memória reatualizada nas suas concepções e práticas no interior dos nichos apropriados à materialização de símbolos perpetuados de geração a geração, que é hoje o barracão(local de confecção das alegorias e fantasias para os desfiles). Define-se também uma espécie de *ethos* encorpado na ação desses especialistas simbólicos.

Contudo, observa Helenise Guimarães, estudando a categoria, o fato de a função de carnavalesco deter peculiaridades que a define como um "produto da própria Escola de Samba". Para ela, não seriam apenas contratados pelas Escolas: muitos carnavalescos teriam origem em suas fileiras(1992:29). Parece-me incompleta a justificativa. Basta a esse respeito considerar alguns aspectos apresentados no argumento da própria autora. Por exemplo, data de 1963, no escopo da carta de Fernando Pamplona a Sérgio Cabral, a primeira aparição do termo carnavalesco para nomear o agente responsável pela elaboração da materialidade plástica exibida nos desfiles do gênero.

A carta é interessante porque nela Pamplona contesta a acusação de Cabral quanto a possível "culpa" pela profissionalização das Escolas recair sobre o grupo de artistas plásticos, capitaneado por ele nos Acadêmicos do Salgueiro. Pamplona lembra então que, já na década de cinquenta, uma artista francesa especializada em teatro medieval, Dede Bourbonne, e o famoso cenógrafo de televisão Sorensen haviam cobrado os trabalhos realizados para a Portela - o último teria exigido dois mil cruzeiros pelo desenho de cada figurino<sup>16</sup>. Sobre o polêmico Grupo do Salgueiro, ele enfatiza a diferença de atitude:

<sup>16</sup> A reprodução da carta é encontrada em Cabral(1974). Alguns detalhes aqui acrescentados foram extraídos do **CORPUS** da entrevista realizada com Fernando Pamplona por Chinelli e Cavalcanti(IBAC-UFRJ/1989).

Nos entramos, quando falo nós refiro-me a nossa equipe de 1960, que entrou em 1959, jamais cobrou um centavo pro Salgueiro, a atitude era toda estética. Nem Joãozinho(Trinta). Tínhamos uma proposta estética-social. Estética porque eu decidi largar o atelier e fazer cultura popular. Não pintei mais(...). Acrescenta ainda(...). Nessa época já havia um profissional, que hoje é exemplo de raiz, que é o Julinho da Mangueira(...). Julinho já era um profissional tão profissional que é o único sujeito que tem fábrica de carnaval no Rio de Janeiro(...).<sup>17</sup> Acontece que o Julinho é um artista primitivo e não tem uma elaboração

A profissionalização é aqui sinônimo direto da existência de uma mão-de-obra que, para projetar e realizar um serviço encomendado, cobra um determinado preço, estando assim desvinculada da solidariedade comunitária originária da Escola de Samba, porque imerso na impessoalidade do mundo do trabalho no capitalismo. A acusação como espúria da presença do carnavalesco teria base na sua postura de intrometer-se em algo que não lhes era comum, simplesmente ativada pela vaidade e ganância em ganhar dinheiro; seria apenas o flagrar da monetarização do carnaval<sup>18</sup>. O empenho de Pamplona, portanto, é deixar patente o fato de tal profissionalismo anteceder a entrada do seu "grupo" no Salgueiro. Mais ainda. Faz questão de frisar: fosse qual fosse a origem do contratado, o seu papel derivava da necessidade de superação imposta às Escolas pela competição. Talvez esta perspectiva, ao tornar inexorável a história do Desfile, não faça justiça à contribuição dos especialistas em produção simbólica, como ele, para as metamorfoses ocorridas no evento desde os anos sessenta.

Dessa ótica entende-se o motivo da crucialidade de Pamplona em demarcar a diferença entre os meros "executores de encomendas" e o seu "grupo": a definição implica no estabelecimento das fronteiras de um campo de atuação profissional, baseado na defesa de uma hierarquia simbólica fundada no acúmulo da competência em saber fazer o "carnaval moderno". Isto choca-se com a hierarquia estabelecida, na qual os grupos de sambistas mantinham-se supremos. Neste momento, "samba" e "visual" antagonizam-se pelo poder de comandar esteticamente o cortejo

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Consultar Lopes(1989) e Rodrigues(1984). Ambos defendem a presença do carnavalesco como um aviltamento tanto de classes como também étnico exercido pela ocidentalidade branca sobre a população negra subalterna.

carnavalesco.

O rápido acolhimento da nomeação "carnavalesco" se deveu ao fato de que permitia a fixação da identidade do grupo novato frente ao ambiente um tanto hostil a sua presença. Ao mesmo tempo, o espaço simbólico e concreto do Carnaval do Rio consistia para esses especialistas culturais no âmbito propício à ação política conjugada aos objetivos estéticos, movido pela voluntariedade com que se propunham atuar junto a cultura do povo. Ambas pretensões parecem à primeira vista contraditórias, e de fato assim se mostraram num futuro muito breve, mas no horizonte próximo desses agentes elas surgiam coerentemente complementares.

Isto porque não lhes importava naquele instante ganhar dinheiro com o Desfile das Escolas de Samba, mas pôr em prática suas "criações artísticas". A ausência de uma base econômica sólida motivava a lucidez do grupo novato e, a um só tempo, ofertava-lhes a arena que ansiavam. Exatamente: diferenciavam-se ao possuírem uma concepção própria do que deveria ser o Desfile das Escolas de Samba; o carnavalesco distinguia-se como um grande diretor de cena e o "filósofo" dos novos tempos do evento, aquele capacitado a montar as peças de tal forma que elas redimensionem o todo. O exame das práticas do grupo, reconhecido desde então como "Grupo do Salgueiro", atestam a perspectiva acima. As suas formulações se encadearam, compreendendo uma série de novidades que deslocava a imagem global do evento. O aspecto temático dos enredos torna-se o ponto de partida; em lugar das celebrações aos vultos da história brasileira convencional, excitam o "povo" a narrar seus próprios heróis e episódios encobertos. A chamada "temática negra" no carnaval floresce nesse solo, com a imposição do enredo *Palmares*, em 1960:

A temática negra começou não por ser uma temática negra(...). O carnaval era "navio negreiro", "princesa Isabel" e não passava daí(...). Assim que eu fiquei larrudinho na Escola de Belas Artes, aí eu comecei a entrar na política, na UNE. E a escola que mais me comovia chamava-se Mocidade Independente. Eu esqueci meu conto de fadas e fui pro campo, pra luta: "Mocidade Independente!". Sair do Getúlio, da ditadura. É política(...). Mas foi uma época que eu estava, e ainda estou, embuído de que em toda ação a gente tem que ser político(...). O "Palmares" foi muito mais por ser eu estudando uma reação contra a escravidão e a liberdade, do que por ser temática

A fala é bastante clara quanto a articulação existente entre o interesse estético-artístico e motivações de fundo ideológico na escolha do enredo. Além de afirmar a dependência de ambas a um projeto político resultante de uma trajetória na qual a formação acadêmica aliou-se à militância estudantil. À luz da mentalidade imperante em segmentos que ascendem com a mudança da sociedade brasileira na direção da hegemonia urbana-industrial, no período da democracia populista, a postura de Pamplona é inteiramente coerente. Afinal, naquele momento, embeber o fazer artístico da política significa escapar a uma arte "alienada", isto é, descolada da realidade cotidiana e sem impulso para a mobilização popular, ao deslizar sobre um eixo dirigido ao futuro, valorizando o novo e o processo modernizador de atingi-lo. Aliás, a categoria popular encerrava uma ampla gama de fatores condensados na idéia de um depositário autêntico da nacionalidade e da utopia revolucionária; conjunção messiânica entre o "antigo"(as tradições populares) e o "novo"(a revolução sócio-cultural). Assim "errar com o povo" era "sempre menos danoso do que errar contra ele"(Guarniere/1981:125).

Na cabeça dos seus elaboradores, a memorização de *Palmares* inseria-se perfeitamente no propósito de devolver ao presente das classes populares dominadas o fôlego guerreiro dos africanos subjulgados como escravos, durante o passado colonial; a luta pela liberdade unificaria um e outro tempo. A pesquisa estético-antropológica das origens do homem brasileiro movia-se pela locomotiva da história e tinha a política como maquinista. Era ela responsável pela conciliação entre artistas e classes populares.

Logo, comungavam os membros do Grupo do Salgueiro da mesma mentalidade iluminista advinda das gerações modernistas desde a década de vinte, para as quais o intelectual tinha nas mãos a missão de modernizar o país(Martins/1987:85). O empenho de vencer o atraso estava coligado à tarefa de desalienar as massas. É válido traçar um paralelo

<sup>10</sup> Idem. Para uma análise da temática negra no Carnaval do Rio, ver Cavalcanti(1990). Ainda sobre o tema *Palmares*, Pamplona confessa ter sido este o único tema que "impos à Escola", justamente o primeiro.

com a concepção dos pioneiros da arte modernista. O artista plástico húngaro Lazlo Moholy-Nagy é exemplar. Para ele, nos anos vinte na Bauhaus de Berlim, também a nova humanidade resultaria de novas formas de representação. Propõe Lazlo uma pedagogia formativa das massas, a ser exercida com a educação dos sentidos, pela valorização da visualidade. A cor, a figuração, os ritmos e a direção, afirma, seriam os elementos cruciais desta revolução, frente ao logocentrismo burguês (Neiva:1986:17). Não coincidentemente, veremos, Pamplona e seu grupo recorrem, a maneira de Picasso, à plástica tribal africana no intuito de "revolucionar" o Desfile carnavalesco das Escolas de Samba. Os elementos da semiótica nago-iorubana seriam utilizados como uma pedra, estilizando a imagem, diria, oficial da imagem até aquele momento do grande cortejo.

A atitude de vanguarda seria a de tomar a cultura popular, lapidá-la como locus de conscientização estético-política. Nesse sentido, a noção de carnavalesco para esses agentes abarcava uma outra dimensão semântica do léxico profissional: a importância do Grupo do Salgueiro residiria na ausência de uma hierarquia, mas no exercício pleno de competência, de uma atividade técnica, no caso a intelectual de elaboração. Há um evidente intuito pedagógico nessa postura, que os vai definir como "esclarecedores" e assumir diversas vezes posturas autoritárias<sup>2</sup>. Mas sobretudo determina o lugar de comando do carnavalesco. O esforço de Pamplona, em diferenciar seu grupo dos meros executores de encomenda, é inscrito no curso do processo que transforma a mediação cultural desses agentes em decisiva à inserção definitiva do Desfile no interior do mercado simbólico de bens ampliados. Isto à luz não somente da funcionalidade das práticas mas também da posição dos agentes na sociedade de então. A classificação dos membros do Grupo como "artista" possibilita entender a articulação entre os dois níveis.

Dono da prerrogativa modernizante, o Grupo preferira criar novas

<sup>2</sup> A crítica é análoga a dirigida por Manoel Tostes Berlinck (1984), por exemplo, ao pensamento de Carlos Estevan Martins, ideólogo das experiências de produção cultural do Centro Popular de Cultura da UNE (CPC). A premissa de pensar as manifestações populares como "alienadas", urgindo o trabalho conscientizador das vanguardas políticas e intelectuais junto as massas, reintera as elites revolucionárias como agentes da emancipação e quase naturalmente designados para o comando.

direções para o Desfile das Escolas de Samba, a meramente reproduzir fórmulas já consagradas. Mesmo enfrentando, como recorda João Jorge Trinta, a "estrutura fraca, quase folclórica" da Escola de Samba daquele momento, seus membros empenham-se ao máximo no "retirar da cabeça o que no bolso" não havia (na acepção de Pamplona). Ou seja, o investimento na criatividade seria o trunfo nas mãos de quem possuía técnica e conhecimento teórico para manipular temáticas e materiais, embora a comercialização do Carnaval carioca e do Desfile, em particular, estivesse ainda bastante aquém para dar suporte a uma estrutura eficiente à produção de grandes espetáculos. Precariedade e criatividade são termos recorrentes na descrição do período. Poder-se-ia dizer que o preenchimento visual da Avenida pelas Escolas esteve no compasso ondulante da mercantilização do evento, porém filtrado pela ação depuradora dos artistas plásticos.

Assim, ao substituírem a nobreza do império pela nobreza iorubana, introduzem as vestes e cores da África negra, inspiradas nas gravuras de Rugendas e de Debret. Com ela vieram os folguedos populares estilizados, como a congada, o maracatu e o bumba-meu-boi. Em lugar do uso de lâmpadas artificiais na cabeça, alimentadas à beteria, escondida sobre as roupas das pastoras, dificultando-lhes os movimentos, "ensinaram" a usar o espelho para atrair luz e produzir brilho, como já faziam o candomblé e o reisado. Introduziram os plásticos, o verniz, os brocais, a renda, entre outras matérias-primas empregadas nas montagens teatrais e mais recentemente no âmbito televisivo. Formalizam o planejamento do percurso, através da definição de roteiros distribuindo alas, alegorias, bateria, baianas e assistas na pista, segundo posições estratégicas<sup>21</sup>. Incluem a novidade dos tripés móveis, sobre o qual são colocados peças da cenografia. E os altos estandartes dão verticalidade ao cortejo, inspirados nas nas procissões católicas - ver mapa 03.

Para esses próprios agentes, o processo deflagrado significou um

<sup>21</sup> Informações da professora da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, Maria Augusta Rodrigues, no depoimento dado ao autor (16-01-1993). Maria Augusta recorrentemente descreve a formação do carnavalesco como "medieval": seria nos barracões das Escolas (as oficinas) onde os aprendizes herdariam o conhecimento dos seus mestres, vendo-os trabalhar. Ela foi aluna de Pamplona e se considera discípula dele e de Arlindo Rodrigues; o Salgueiro é, como fala com afeto, sua "escola-mãe".

Comissão de frente

estandarte abre-alas

ala de componentes

estandartes

1º Porta-bandeira -  
1º Mestre-Sala

puxador do samba

bateria

carro de som

carro alegórico

ala de damas

ala de baianas

2º Porta-bandeira 2º Mestre-sala

tripés

3º Porta-Bandeira  
3º Mestre-sala

MAPA - 03  
ESCOLA DE SAMBA NOS ANOS 60

resgate da tradição popular colonial, mas concatenada às formulações revolucionárias fundadas no conhecimento produzido no presente. A aquisição de um "bom-gosto" seria então decorrente do retorno às fórmulas simples encontradas na própria realidade e memória populares:

Se houve algum trabalho ou não, foi de retrocesso. Foi de não aceitar baiana de Carmem Miranda, de barriga de fora; foi tirar lâmpadas e botar espelhos; foi a simplificação do samba-enredo de acordo com os sambas anteriores; foi muito mais uma retomada de posição. Levar a turma pra Biblioteca Nacional pra ver Debret e não Carlos Machado; pra ver Rugendas e não Walter Pinto. Carlos Machado pegava - o modelo para os seus shows - dos Estados Unidos e Walter Pinto da França. E eles - os sambistas - copiavam da revista. Ai fomos uma vez, na década de 1960, pra Biblioteca Nacional. Só tinha crioulo vendo Debret<sup>22</sup>.

Embuídos do princípio que se poderia chamar de didático-culturalizante, Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, juntos com o casal Dirceu e Marie Louise Nery - já instalados no Salgueiro desde 1959 -, cimentam a função do carnavalesco, fixando-a como central na concepção e elaboração do Desfile da Escola de Samba. A partir daí um verdadeiro laboratório à preparação alquímica do "novo" carnaval que despontava da reacomodação de toda artesanidade então encontrada no seio do festejo, agora polida pela visão teatral implantada e sob auspício da formação erudita-acadêmica dos novos personagens inseridos na Escola de Samba. Como mestres, Pamplona e Rodrigues abriram o barracão carnavalesco para jovens acadêmicos(alunos do primeiro na Escola de Belas Artes) ou profissionais do universo teatral, já bastante ampliado na cidade. Eis o conjunto que garantiu a primazia da Escola Salgueiro durante 16 anos, período quando mais que conquistar sete títulos, tornou-se o modelo de modernidade no Carnaval.

O eixo popular, folclorizado, dava suporte a todo trabalho e visualizava-se na ideologia culturalista e valorativa das mestiçagens norteadora dos temas escolhidos. O já referido *Palmares*(1960). A história do célebre artesão colonial mineiro *Aleijadinho*(1961). A mitológica negra *Chica da Silva*(1963), escrava cujos encantos tornou-a a cobiçada dama de Vila Rica e que proporcionou um cortejo ilustrado, por

<sup>22</sup> Depoimento de Fernando Pamplona.

exemplo, com liteiras, salão de baile onde casais de bailarinos dançavam o minueto<sup>29</sup>. O arguto herói negro *Chico Rei*(1964), inspirado na obra erudita de Francisco Mingone, estilizando a congada de Ouro Preto no asfalto. O meta-carnaval de 1965, contando a *História do Carnaval Carioca*, no retorno aos rituais áticos dedicados a Dionísio, à festa medieval, ao entrudo português, ao luxo do carnaval burguês do século XIX, vestindo a bateria de "pierrot", integrada pioneiramente no conjunto dramatúrgico do enredo, e abrindo a passeata com a notável comissão de frente formada por burrinhas em vime para fundir a história da cidade com a da sua "festa maior". A epopéia da *História da Liberdade no Brasil*(1967). A ousadia sensual de *Dona Beija*(1968). A exaltação do berço nacional em *Bahia de Todos os Santos*, quando uma prateada *Iemanjá* de papier maché alegórica(cercada de flores e oferendas)e a produção de uma feira baiana com todas as frutas, iguárias, peças do artesanato local e signos da fé afro-brasileira, causaram frisson na Avenida. A homenagem ao próprio samba carioca na encenação de *Praça XI, Carioca da Gema*(1970).

A síntese de toda a mentalidade do Grupo é materializada no enredo *Festa Para Um Rei Negro*(1971). A partir da tese de mestrado da então discípula Maria Augusta Rodrigues, sobre artes figurativas no Brasil, manejou-se a palha, a estopa, o vime, para recriar a colorida economia semiótica africana, ajudando a compor a visita fictícia de um rei africano a Maurício de Nassau em Pernambuco. A cena traduzia a mestiçagem entre o esplendor da corte europeia e a exuberância exótica da África negra. Mas sobretudo acentua-se aqui a tendência em curso: o cortejo perde a solenidade em favor do caráter festivo, exibindo signos de acessível comunicação. O que comparece também na verdadeira festa

<sup>29</sup> Nesse carnaval, personificando a própria Chica da Silva, no figurino desenhado por Arlindo Rodrigues, a mulher do presidente e destaque do Salgueiro Isabel Valença inaugurou o intercâmbio entre as passarelas das Escolas de Samba e dos concursos de fantasias de luxo. Sua vitória no afamado e concorrido concurso do Baile Oficial da cidade, realizado no Teatro Municipal, naquele ano, transparece que o polimento estético das formas do Desfile das Escolas de Samba começava a conformar no universo dos gostos e valores dos segmentos médios e mesmo da alta burguesia. Porém isto ocorre com a contribuição de um agente integrado no sistema simbólico dominante, justamente o novo personagem, o carnavalesco: Arlindo e Pamplona já participavam do circuito destes concursos.

gastronômica brasileira montada na pista, quando da apresentação do enredo *Do Canim ao Efé Com Moça Branca Branquinha*(1977), inaugurando o humor político-social no Desfile das Escolas de Samba, ao trazer frases aludindo à fome devastadora de milhões de brasileiros<sup>24</sup>.

O interesse demonstrado em mesclar a cotidianidade popular, prene dos acervos da tradição, e o cosmopolitismo internacional da técnica, promovida pela mão do artista, faz ressoar a perspectiva calibrada desde os modernistas da década de vinte. A saber: o ímpeto modernizador de intelectuais e artistas comprometidos com um projeto nacional-popular. Assevera Nestor Garcia Canclini que o caráter híbrido das formações sócio-culturais latino-americanas resultam na atualidade, em parte, do caminho tomado aqui pelo modernismo, desde os primórdios deste século. Ao contrário do seu congênere europeu, o nosso modernismo não se reduziu à pesquisa estética, porque aliou-se a um projeto político de modernização mais geral das suas sociedades e de construção de identidades nacionais. Atuaram seus artífices entrecruzando temporalidades a priori antagônicas, nacionalizando a técnica de vanguarda, conformando a cor local em um patamar mais universalizável, moderno no sentido de algo adequado ao curso do tempo histórico(1990:71 a 80).

Desse modo, no âmbito mesmo das artes plásticas e visuais(no qual inseriam-se os membros do Grupo do Salgueiro), observa Ronaldo Brito que a tentativa de modernizar culturalmente o país calcava-se na aspiração de ser moderno, porém voltaram-se os artistas plásticos ao clima de uma "brasilidade" contestadora da arte acadêmica então consagrada entre nós. Esta cor local, mesmo buscando soluções nas vanguardas européias, prendia-se à figuração de uma paisagem tropicalmente colorida, mestiça e ondulantemente vivaz no dia-a-dia do

<sup>24</sup> Para montar a síntese descritiva apresentada nesses dois parágrafos, infelizmente não contei com fontes, ditas, diretas. Isto porque os croquis, desenhos, plantas e argumentos dos enredos citados, a maioria deste material se perdeu ou está disperso. Apenas recentemente tem havido a preocupação de arquivar esse valioso acervo. Então recorri aos depoimentos(os de Pamplona, Joãozinho Trinta, Laila e Maria Augusta, foram fundamentais), a excelente etnografia de Helenise Guimarães(1990) e às reportagens de periódicos. Privilegiei as revistas *Manchete* e *Cruzeiro*, cujas longas periodicidades de suas edições abarcam os carnavais focalizados aqui e o material fotográfico nelas impresso ofereceram momentos das cenas aludidas acima.

povo(1983:13-4). A conjugação entre popular e nacional mais uma vez definia a questão da modernidade no Brasil: a solução estética passava pelo duto sócio-político argamassado na constituição de uma cultura nacional embebida na experiência do povo-nação, em sua peculiaridade sincrético-mestica.

Por isso, constata José Carlos Durand, a configuração do moderno campo artístico e da arquitetura no país seguiu a expansão do sistema urbano e industrial, mas esteve sobremaneira relacionada, do ponto de vista ideológico, à demarcação de uma origem nacional, cujo núcleo teve como parâmetro o passado barroco dos séculos XVI e XVII. Desde os anos dez deste século, a reformulação da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro é acompanhada pela soberba valorização do passado colonial frente ao ecletismo então imperante, fomentando uma mentalidade "neocolonial" entre engenheiros, artistas plásticos e arquitetos(1991:7 e 9 e Amaral/1970:56 a 72).

A acomodação no poder do Estado nacional de grupos comprometidos com o desenvolvimento interno cria as bases para a institucionalização dos critérios ancorados na nacionalidade e na busca da "renovação" dos segmentos de elite a partir da formação de um corpo técnico e intelectual, O que propiciou a expansão numérica do quadro desses profissionais(mais tarde, engançados como mediadores culturais nas engrenagens estruturadas pelos processos de encadeamento dos relacionamentos na sociedade). Em 1931 é criado o Ministério da Educação e Saúde Pública. Com a nomeação de Gustavo Capanema para ocupar a pasta, em 1934, muitos dos membros do movimento modernista chegam aos aparelhos estatais, contando assim com instrumentos para colocar em prática partes de seus projetos(Idem:12).

Entre estes, a valorização estética do barroco colonial, baseada na defesa da origem da cultura brasileira a partir dele, vai incentivar toda a política de proteção do patrimônio cultural, levada adiante pelo grupo da SPHAN. Muito mais, como infere Maria Velloso Motta dos Santos, inventa-se uma tradição abarcante de toda diversidade brasileira, já que supõe uma memória nacional, isto é, os monumentos do barroco tornam-se símbolos materializados da "civilização brasileira"(1992:2). Documentá-lo e preservá-lo faz-se urgente à própria existência da história brasileira e à sua abertura para o futuro. Pois é este passado

que dá coerência, segundo o discurso nacional, unificando a prolixia cultural do país. Poder-se-ia dizer, "formação nacional" é emoldurada na atuação da intelectualidade surgida com os grupos emergentes na sociedade, dispondo-a à mobilização de temas e artefatos específicos e inventando uma unidade ôntica.

As formas coletivas e populares serão também apanhadas como exemplares desse barroco que "despreende-se das paredes da igreja, das fachadas dos palácios, desde as escadarias majestosas para estender pelos jardins, com suas grandes avenidas que terminam em horizontes azulados, para tomar posse do corpo humano, complicando-o com perucas e fitas, invade a rua com suas procissões e carros alegóricos, sua pompa de momento, e atinge até as almas, no ritual da polidez, no subjetivismo dos sentimentos" (Bastide/1945:32-3). Enfim, a essência cultural barroca se manifesta na carnalidade do festejar brasileiro. É essa base popular fervilhante no Desfile das Escolas de Samba que o artista-intelectual, portador da mentalidade nacional e modernizadora adquirida nas instâncias culturais onde se forma e frequenta, pretendia pôr à serviço do futuro. O relevo dado ao barroco nos desfiles, seja nos temas e no tratamento plástico, teria então a meta de afirmar os objetivos do projeto político desses grupos. Mas essa versão delinea plenamente a peculiaridade do surgimento do carnavalesco na Escola de Samba?

A resposta exige a complementação de alguns outros fatores não contemplados na representação que Pamplona, por exemplo, faz do período enfocado. Quanto ao Grupo do Salgueiro, o depoimento de seu principal integrante ocorreu em um momento quando a função de carnavalesco já se havia consagrado; a fala confere unidade a todo processo detonado por volta da década de 1960. Porém se o discurso é um relato, consiste, ao mesmo tempo, na seleção de traços de um passado capaz de reafirmar a legitimidade atualmente desfrutada por essa categoria de produtores culturais e o monopólio que detém. De certa maneira, inventa-se um passado celebrador do presente.

A própria polêmica envolvendo a questão da profissionalização, datada de 1963, aponta no entanto contradições reveladoras da natureza não tão simétrica entre a mediação cultural exercida pelos carnavalescos e a anterior situação das Escolas de Samba. Em seu livro sobre os

Acadêmicos do Salgueiro, Haroldo Costa(1984), por exemplo, recorda as dificuldades enfrentadas por Marie Louise Nery frente as costureiras moradoras do Morro do Salgueiro, para fazê-las cumprir a determinação dos figurinos riscados. O desacordo estava na obediência quanto a altura do corte da cintura ou na não concordância em fazer tal cavamento na roupa. Os choques evidenciam dois níveis do mesmo universo simbólico em confronto. Só que as condições sociais mais amplas conferia a um, posição dominante sobre o outro, em obediência a valores já classificados como legítimos pelo modo mesmo como o concerto das relações entre os grupos se estruturava na sociedade naquele instante.

A reflexão sociológica sobre os encontros socio-culturais já demonstrou que as práticas de sincretismo não envolvem simplesmente uma fusão entre dois sistemas culturais, mas consiste na atuação de uma lógica na qual um dos sistemas simbólicos torna-se dominante e recolhe traços no outro de acordo com as suas próprias determinações, portanto introniza-o transformado como parte da sua eficácia(ver Bastide/1971). É certo que o Grupo do Salgueiro promove espécie de sincretismo com elementos simbólicos do Carnaval Popular, no entanto o faz a partir da posição dominante exercida pelo sistema erudito-formal. Procuro a seguir repôr o encontro cultural nos limites da totalidade sócio-histórica do período, fator coordenante desse encontro.

Em termos concretos, a entrada desses agentes na Escola de Samba não se fez tão simplesmente por obra de um politizado projeto estético-social. A mediação cultural por eles implementada surgira em um momento quando, ao evento, são introduzidos interesses do Estado, da iniciativa privada ligada ao turismo e ao comércio de lazer e diversão. O papel de planejar e elaborar que desenvolvem encontra sentido ante o imperativo de polir(e rebuscar) as exhibições das Escolas para atender as exigências dos novos grupos, como vimos, que engrossam as fileira do lugar de platéia-audiência, lhes reservado com a transformação do Desfile em um teatro popular de rua, com suas arquibancadas, camarotes, frisas e cadeiras de pista, ou ainda às lentes das câmaras de televisão intrincando o acontecimento aos milhões de telespectadores espalhados país, e mesmo pelo mundo.

Ao ser fixado em uma passarela iluminada, gozando da atenção dos olhares mais influentes, o Desfile torna-se também alvo de cobranças

mais severas, o problema a ser enfrentado é: "preenchê-la e com o quê?". Este comprometimento implica na sua interdependência com uma série de outros interesses, que reorientam o valor da festa de acordo com os critérios para satisfazer as audiências individualizadas. Enquanto portador de um modelo de racionalidade baseado no cálculo das formas e materiais, além de possuir técnicas adequadas à materialização de temas em sintonia com a perspectiva de beleza do novo público, no intervalo de tempo do consumo do espetáculo, esse agente detinha elementos fundamentais a fim de constituir o evento em um produto distinto e apresentável. Apesar da ideologia que formulam sobre si mesmos, classificá-los a maneira de "filósofos", possuidores de um saber geral<sup>25</sup>, os carnavalescos são emblemas da profissionalização do Carnaval carioca, à medida que dão permanência a uma especializada função-atividade de caráter técnico e intelectual, articulada ao conjunto da divisão social do trabalho mais abrangente. Em síntese, evidenciam a fisionomia resultante do modo como o Desfile se insere na complicada malha social tecida no mundo urbano e a categoria aninha-se na complexificação ocorrida no interior da festa carnavalesca e no bojo da Escolas e seus desfiles. Vejamos mais detalhadamente o processo.

No mesmo estudo referido antes, Helenise Guimarães constata que, durante as décadas de 1960 e 1970, as Escolas de Samba conhecem a expansão do seu espaço material e simbólico no escopo da folia carioca, consolidado como "espetáculo público"(1992:65). Seguindo a tendência de especialização, que marca essas entidades desde a origem, o trabalho de concepção e elaboração do Desfile foi se aprimorando e esta condição permitiu a inserção daqueles detentores de um capital simbólico imprescindível à necessidade das Escolas em preencher o espaço nobre que conquistaram, a pista da Avenida. Poder-se-ia concluir que a adoção dos cânones do estilo barroco nos desfiles estivera subordinada ao imperativo da montagem de ambiências cenográficas móveis amplas, extensas e atraentes o suficiente para cobrir o horizonte da assistência. Além disso, o acervo mestiço do folclore brasileiro oferecia uma vasta variedade de temas, formas, texturas e cores a ser

<sup>25</sup> É sintomático Pamplona acusar os carnavalescos mais jovens de justamente não possuírem uma "visão global" do processo. Atribui à profissionalização esse "bitolamento".

explorada. Mas contrário da cena barroca do século XVII, a ambiência cenográfica desenvolvida para o Desfile excita o público no intuito de divertí-lo, afinal a diversão é a condição primordial para todo o evento desde aquele momento; a cena barroca atual dá forma ao superespetáculo, - maneira como o discurso nativo passou a classificar o evento.

O superespetáculo deriva da escolha dos agentes envolvidos com o Carnaval, porém o quadro de escolhas é o estatuto social que fixa o que merece ou não publicidade, codificando o que deve e como deve ser mostrado. Cristaliza-se então definitivamente a divisão entre as práticas intelectuais e manuais como decisiva à produção do Desfile de Carnaval(Araújo/1987). Tais condições tendem à estabilização de uma hierarquia simbólica que investe de centralidade às atuação e competência dos carnavalescos: estão eles capacitados para elaborar novidades em sintonia com a sensibilidade dos novos públicos. Estes cada vez mais definem-se como grupos mais educados e afeiçãoados aos deslocamentos da moda, portanto desinteressados em relação a fundamentalismos. A valorização de determinadas teorias sobre o hedonismo, envolve-lhes na busca do prazer interado aos planos da estetização e informalização da experiência. Os carnavalescos correspondem assim a "intermediários culturais", cujas práticas encontram ressonâncias sobre os novos agrupamentos sociais originados na malha da sociedade urbana moderna<sup>26</sup>.

Veremos que a estética do superespetáculos, da qual os carnavalescos são os agentes, implica no manejo com artefatos de som, cor e luz. Este tripé, por sua vez, encaminha as perfomances das Escolas no sentido de um determinado imaginário que enxerga o entretenimento como locus de realização de sonhos e prazeres. E decide a redefinição ou

<sup>26</sup> Utilizo o conceito de "intermediários culturais" no rastro de Pierre Bourdieu(1988). Ele define o conceito partir do conjunto de novos produtores culturais originados nas classes médias emergentes, que não se identificam com a austeridade pequeno-burguesa ou com os parâmetros da erudição das tradições da alta cultura burguesa. Suas valorações voltam-se para o esteticismo aplicado a vida como forma de libertação. Manipulam ecletismos diversos como táticas nas estratégias de distinção. Também Mike Featherstone mobiliza o mesmo conceito para refletir o consumo cultural nas sociedades ocidentais contemporâneas, integrando-o ao estudo dos longos cursos geracionais formadores das esferas e sensibilidades culturais(1994:05 a 23). Esta última perspectiva, parece, complementa a primeira.

mesmo a exclusão daquilo não pertinente à otimização dessa lógica.

Por isso, a percepção quanto ao deslocamento do Desfile na direção de uma estética vertical fora motivo de tamanhas celêumas. Em 1982, o estribilho do samba-enredo da Escola de Samba Império Serrano, assinado pelos compositores Beto-Sem Braço e Aloísio Machado, lamentava: "Superescolas de samba s.a/ Superalegorias, escondendo gente bamba/Que covardia(...)". A flagrante combinação aí presente entre a racionalidade econômica - "superescolas de samba s.a" - e a estética vertical, sugere que ambas compõem partes de mesmo ritmo. Por enquanto deixo de lado o primeiro aspecto, interessa a responsabilidade pela situação degradante dos bambas atribuída às "superalegorias". A frase traduz uma crítica que desde os anos sessenta sacudia o universo do Carnaval carioca: estaria a autêntica expressão da espontaneidade popular, o "samba no pé", sendo diluída brutalmente com o advento do "carnaval espetáculo"(Lopes/1981). Os "verdadeiros sambistas" se viam alijados do espaço natural em razão da "validade" do carnavalesco e a "ambição" dos dirigentes "poderosos" - os banqueiros do jogo do bicho(ver capítulo V). Muitos sambistas importantes se afastam, alegando a não intenção de se tornarem "manequins dos carnavalescos"<sup>27</sup>. E por todos os lados, reclama-se o fenescimento das "tradições do samba".

No capítulo II, observou-se que membros do grupo dos sambistas exerceram o papel de mediação cultural entre a produção simbólica dos segmentos subalternos e as faixas médias da sociedade urbana. Observou-se ainda que a fundação da Escola de Samba e seu Desfile é em muito tributário da ação por eles implementada. O que os proporcionou não só um vetor de mobilidade social, mas também uma posição de comando e prestígio junto às camadas das populações de subúrbios e favelas, dentro de um contexto - o do "mundo do samba" - no qual seu poder é naturalizado pela solidificação de uma tradição nacional que os conforma como figuras da brasilidade e herdeiros do passado colonial e da ancestralidade africana.

A emergência da figura do carnavalesco, ao lado de um novo grupo imbuído de inserir-se na Escola de Samba, assumindo o comando de seus

<sup>27</sup> Frase do compositor Paulinho da Viola para justificar o seu desligamento da ala de compositores da Portela, durante entrevista para um programa da TVE do Rio, em 1990.

passos, melindra exatamente a posição que os "sambistas" haviam conquistado como "especialistas em samba". Ironicamente, será a própria especialização que estes implantam o flanco de penetração dos seus "adversários". Os deslocamentos produzidos na música popular urbana, motivados pela insolvência das grandes orquestras e dos programas radiofônicos de auditório, devido as reformulações no sistema de rádio e na indústria fonográfica(Ortiz/1988), incidem para uma descapitalização simbólica do grupo dos sambistas. A perda dos espaços de publicização das suas produções culturais incidiu no desprestígio da imagen do grupo. Tais fatores ressoaram no próprio interior das Escolas.

Ao passo que a escalada ascentedente de um veículo como a televisão, cuja suas maiores bases de produção fixam-se no Rio de Janeiro(com a sede da Rede Globo), abria portas aos produtores culturais nela inseridos. Se antes o diretor de harmonia(como responsável pela sincronia das vozes do grande coral das alas com o ritmo da bateria) constituia figura central nos desfiles, desde os anos sessenta o carnavalesco assume esta posição. A música é cada vez mais determinada pelo projeto plástico-visual do teatro móvel; os carnavalescos vão propor os enredos e distribuir sínteses aos compositores encomendando-lhes a letra e melodia do samba que ilustrará o tema. Fica à critério dos primeiros a escolha de qual composição se aproximou da proposta de espetáculo feita(Cavalcanti/1993). O ritmo deflagrado impõe a extrema especialização do sambista como compositor, funcionalizando na macro-estrutura do conjunto da Escola e do Carnaval urbano. Em 1966, para o enredo *Carnaval de Ilusões*(Unidos de Vila Isabel), Martinho da Vila introduz letras mais curtas e vocábulos prosáicos, facilitando o acesso do samba-enredo nas instâncias da cultura popular eletrônica, como o rádio e o disco e participa da mesma atualização do sambista como especialista na cultura popular modernamente instituída no país.

Não é por acaso que estas transformações estéticas nas Escolas de Samba são detonadas pela novata Acadêmicos do Salgueiro. Lembra Alves Filho(1987) que, fundada em 1954, a Escola não contou com nomes de destaques entre os "bambas". Situada no bairro da Tijuca, área habitada sobretudo por uma população de classe média(profissionais liberais, funcionários públicos), desde o início atraiu moradores da região e intelectuais. O comerciante local Nelson Andrade esteve afrente de

parcelas desses moradores que começam a buscar na entidade um espaço de diversão e visibilidade das suas imagens. Chegando à presidência da entidade, manifestou desde cedo o empenho em adequar o Desfile ao gosto do novo público que procurava assisti-lo. Introduz o lema: o Salgueiro não era uma Escola "nem melhor, nem pior, apenas diferente". Desde já a questão da novidade incorpora-se ao planejamento dos cortejos. Entre as idéias postas em prática durante a sua administração, a retirada da corda que protegia o grupo de desfilantes, foi a mais sintomática. Ele alegava constituir a corda algo "medieval". Propõe então outras maneiras de ocupação dos espaços mais "eficientes e modernas" (Costa/1984). Coube a Nelson Andrade assim a responsabilidade de bancar a presença dos artistas-intelectuais no Salgueiro.

É provável que Andrade tenha percebido o aceleração do processo que transformava o Carnaval carioca. Pois no momento quando preencher espaços torna-se o princípio de sobrevivência e desenvolvimento das Escolas no Carnaval da Cidade, a performance individual do sambista, cujo predomínio do ritmo e da música sobre o conjunto decidia a horizontalidade da exibição, decresce em valor. A imposição, mais tarde, da cronometragem dos desfiles sela a transformação. A redefinição, então, do eixo espaço-temporal, segundo pressões cada vez mais mercadológicas, seleciona a importância dos personagens no evento. O carnavalesco consagra-se como o "arquiteto" da Avenida<sup>28</sup>. Melhor seria dizer: a centralização da concepção e do elaborar o desfile por este agente explicita a fisionomia assumida pelo Desfile do Carnaval. Pois enquanto profissionais da materialidade plástico-visual, são eles os artífices de uma organização da cultura que privilegia o aspecto especular, daí porque classificá-los como carnavalescos - a vivificação mesma do carnaval moderno.

<sup>28</sup> Esta frase fez parte do argumento de uma peça publicitária veiculada entre janeiro e março de 1979 em diversas revistas, anunciando a marca da indústria de produtos químicos e petroquímicos Rhodia. Ao lado da foto de Joãozinho Trinta, na época pentacampeão seguido do Carnaval do Rio, um texto sublinha a genialidade do artista e a importância da empresa, que produz materiais capazes de oferecer conforto e embelezar a vida, contribuindo decisivamente para a grandeza plástica do Desfile das Escolas. Por certo, esta publicidade é um índice do concerto amplo no qual o Desfile então se posicionava.

As reacomodações no cerne da Escola de Belas Artes contribuem bastante para formação desse agente renovador da estética do Desfile das Escolas de Samba. A defesa das vanguardas artísticas modernas da "criação" sobre a reprodução atinge também o universo acadêmico do Rio de Janeiro, notadamente após os anos trinta. Fernando Pamplona pertence a primeira geração formada na Escola de Belas Artes cuja orientação refutava a convencional estilização realizada pela academia. Será o impulso tomado com o advento do curso de Arte Decorativa o epicentro das transformações. Nesse instante é fundada a cadeira de Arte Decorativa, chamada também de Criação da Forma, porque frente a desvalorização da decoratividade (vista como superficial reprodução de estilos envelhecidos) desenvolvem-se pesquisas plástico-visuais, para as quais a inventividade era o essencial<sup>29</sup>. A busca temática correspondia à experiência com novos materiais. Ambas estavam embutidas no objetivo, reiterado desde a Bauhaus, de aplicação das tarefas artísticas no movimento do cotidiano das sociedades industrializadas, na figura dos designers (Campofiorito/1971 Gropius/1974).

Ao lado de Plínio Lopes Cypriano, Pamplona participa, como docente da Escola de Belas Artes, da interação entre "arte e sociedade", aproveitando uma das janelas então abertas na cidade: o carnaval promovido pelo poder público. Este já sensibilizará-se para o potencial de recursos econômicos e ideológicos a ser extraído do festejo. Tal grupo de artistas plásticos (mais pintores, cenógrafos, arquitetos e escultores) detinha o instrumento de servir ao sentimento da festa com formas atualizadas, expressando-o em cenarizações pertinentes ao feixe de grupos e interesses que passam tomar parte da brincadeira carioca. Da mesma forma, o espaço carnavalesco tornava-se a vitrine para exposição da originalidade do gênio criador, ávido no desenvolvimento de novas técnicas de figuração acessíveis ao "grande público". Poder-se-ia dizer que as teorias dos artistas-plásticos encontram um acolhimento

<sup>29</sup> Nesse mesmo momento no Rio de Janeiro é fundado o Museu de Arte Moderna, comprometido com a experiência estética da "experimentação criadora". Em outro plano, a dinamização do processo industrial (inclusive no campo do simbólico) no país, exigia a formação de um contingente maior de profissionais capazes de conjugar beleza e objetos ordinários, fator decisivo para as estratégias de sedução, incorporado a mercadoria capitalista.

fundamental nos grupos concatenados em torno da entidade "cidade maravilhosa", dentro da qual, vimos, a instituição do Carnaval-Espetáculo assume lugar central.

O próprio Pamplona percebe que a chamada "revolução estética" do Carnaval carioca viria com ou sem o Grupo do Salgueiro: "Teatro Municipal e Escola de Belas Artes estavam no caminho do desfile". Desde o século passado o carnaval constituía um campo de trabalho alternativo para essa mão-de-obra. A oficialização da festa, em 1933, institucionaliza a participação. Porém, a transformação teria de se calcar no fato de o Grupo ter por membros agentes detentores de um competência capaz de atuar no incremento da nova economia estética do Carnaval carioca. O percurso de Pamplona é exemplar quanto a isso. Professor da Escola de Belas Artes e cenógrafo do Teatro Municipal, venceu em 1957 o primeiro concurso público para decoração do baile de carnaval do mesmo teatro, com o sugestivo projeto *Rio Colonial*, o que conferiu notoriedade ao jovem cenógrafo. Tanto que, em 1959, fora convidado pelo então diretor do Departamento de turismo da cidade Miécio Tati para integrar o corpo de jurados do Desfile das Escolas de Samba (Guimarães/1992:50-6).

Ao lado de Lúcio Rangel, Eneida de Moraes e Edison Carneiro, conta Pamplona ter assistido o desfile de 1959. Quando o Salgueiro entrou na pista, acentuando o vermelho nos trajes e painéis reproduzindo as pinturas de Debret - o enredo era *Viagem Pitoresca Pelo Brasil* -, diz ele ter se encantado e por isso, deu a nota dez apenas para esta agremiação. No dia do resultado, foi ao recinto de apuração defender sua nota e recebeu o convite do presidente do Salgueiro, Nelson Andrade, para assumir o carnaval da Escola. Não demorou, estava, ao lado do figurinista (companheiro no Teatro Municipal e dos concursos para decoração do Carnaval da cidade) Arlindo Rodrigues, trabalhando na confecção de *Palmares*<sup>3</sup>.

O trajeto de Pamplona ilumina a existência de um caminho em vias de formalização sobre o qual os agentes como ele introduziram-se no Carnaval, e em especial no Desfile, como profissionais. Há contudo um aspecto a ser evidenciado: ele contribui ao se querer revelar a extensão do processo e dos intrincamentos que então se aceleravam. Pois

<sup>3</sup> Depoimento de Fernando Pamplona.

deslumbre de Fernando Pamplona com a passagem do Salgueiro, deveu-se em muito à elaboração plástico-visual do desfile, na época à cargo de dois também artistas de formação acadêmica, Dirceu Nery e Marie Louise Nery, especialistas em artes primitivas e coloniais. O trabalho de ambos insistiu em ir além de conceber o enredo, "empregava uma visão cenográfica, coreográfica e cromática, pertencente aos espetáculos teatrais"(Idem:49). Marie Louise Nery descreve a lógica de domínio do todo sobre as parte no planejamento, cujo propósito almejava o impacto visual proporcionado pelo conjunto:

Antigamente as pessoas simplesmente saíam, as alas umas atrás das outras, e eu na época pensei no efeito do conjunto, busquei o ritmo visual de tudo aquilo, um grupo de adereços de mão, você entrava com um mar de penas, um mar de fitas(...), começava a mexer, brilhar, a ter movimentos, eram tantos que vistos de longe, de cima, via esses campos que chegavam, as cores, as formas, os materiais.(...)o que é importante, a coordenação de cor e o ritmo, a forma que se mexe, os materiais e as diversas tonalidades, e isso cria um ritmo excitante ou mais tranquilo<sup>31</sup>.

Logo, o projeto de montar formas cenográficas extritamente eficientes nos termos do teatro armado, recolhe do acervo barroco alguns princípios. O emprego de combinações de formas bulicosas e outras opacas, o apelo vertical e sobretudo a busca de efeitos cenográficos, nos quais o ritmo matizado das cores confere uma idéia geral de movimento e amplitude: motivações poderosas para fisgar o olhar do espectador. Mas antes de mais nada, o tirocínio do especialista introduz uma intencionalidade fundamental ao cortejo.

No limiar dos anos setenta, o Grupo do Salgueiro se dissolve: os comprometimentos estéticos-sociais cedem ante o acirramento da competição entre as Escolas. Dinamiza-se a formação de profissionais pagos para conceber e fabricar os cenários móveis. Basicamente, as Escolas sem maiores implicações com a "tradição do samba", porém bancadas por mecenas economicamente poderosos, como os banqueiros do jogo do bicho, contratam esses artífices com o intuito de obter vitórias, o que de fato ocorre. O modelo visualizante encontra assim um

<sup>31</sup> Depoimento de Marie Louise Nery a Helenise Guimarães/1992.

canal de expansão e materialização. Porém, independente de Pamplona e seus discípulos, por essa ocasião novos profissionais começam a surgir sem quaisquer perspectivas políticas e ideológicas, mas simplesmente orientados pela alternativa de prestígio e ganhos econômicos oferecidos pelo Carnaval. A remuneração dos serviços realizados responde a própria demanda cada vez maior dessa mão-de-obra na divisão do trabalho dentro processo carnavalesco. Tanto que, se a princípio "artistas" como Pamplona e Arlindo não cobravam, o pessoal recrutado para compor as equipes passam a fazê-lo<sup>32</sup>. O ritmo da profissionalização aumenta e o perfil artesanal(louçado na atitude de "tirar da cabeça o que o bolso não tem") do trabalho é substituído pela exigência de maior rigor, alicerçado em condições econômicas e administrativas mais sólidas. Lembra Pamplona, que enquanto ele por diversas vezes teve de aplicar dinheiro próprio para montar os carros alegóricos do Salgueiro, outros carnavalescos começaram a dispor de recursos abundantes para realizar grandes peças cenográficas<sup>33</sup>.

Vale, nesse sentido, observar a posição desses agentes na sociedade. No circuito das artes plásticas e visuais, o lugar ocupado por profissionais como cenógrafos e figurinistas situa-se inferiorizado, quanto a legitimidade gozada no campo artístico, frente ao trabalho de pintores e escultores, por exemplo. Incluídos nos limites das artes chamadas "utilitárias", pesa sobre eles a pecha de serem apenas "técnicos" e não criadores artísticos. Ora tal situação faculta sua entrada na Escola de Samba, porque vão constituir uma mão-de-obra mais barata, principalmente considerando que o fechamento dos cassinos, em razão da proibição do jogo de azar em 1947, deixa um vazio em termos de locais de trabalho. Com efeito, no Carnaval encontram um espaço tanto de sobrevivência econômica e de consagração como "gênios criadores"(Cavalcanti/1993)<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> A informação faz parte do depoimento dado ao autor por Hiran Araujo(26-01-1993).

<sup>33</sup> Depoimento de Pamplona.

<sup>34</sup> A frase do cenógrafo e figurinista Arlindo Rodrigues, na época, carnavalesco da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, durante entrevista ao Telejornal RJTV da Rede Globo, em 1987, é bastante ilustrativa a esse respeito:"O barracão é o meu atelier. O Desfile é a minha vernissagem."

Muito embora estejam subordinados a uma lógica de produção coletiva. Os carnavalescos funcionam aí como ordenadores e devem atender às determinações emitidas dos escalões superiores que administram as Escolas. Além do que suas elaborações artísticas obedecem ao imperativo de produzir elementos no tempo hábil de apresentá-los no Desfile e cujo produto seja compreensível para o público durante o tempo do consumo<sup>35</sup>. Importa que concebam figurações de fácil leitura. Eis exatamente o que os deprecia no panorama das arte plásticas contemporâneas, para qual a técnica de figuração significa o espaço tradicional de representação, tendo a palavra predomínio sobre a linguagem das formas e da cor (Francastel/1967:49). Mas esse é o atributo que os aproxima do Carnaval. E diferentemente dos critérios de apreciação da arte acadêmica, na Escola de Samba o dado original (a inovação) e os efeitos tornam-se necessários no trabalho de confecção das formas; a singularidade do artista é uma peça estratégica na conquista de uma audiência poliforme, não soldada por uma visão de mundo única.

O caso do ator e diretor teatral e cenógrafo Fernando Pinto, adepto do movimento tropicalista é o mais exemplar. De dentro da conservadora Império Serrano, toma o modelo de espetáculo desenvolvido por Arlindo Rodrigues e Pamplona como exemplo e dá uma guinada profunda na Escola. Em lugar dos enredos patrióticos aos quais estava acostumado o Império, introduziu a irreverência da tropicália, seja nos temas ou nas formas materializadas (inspiradas nos trabalhos de Hélio Oiticicca). Assim o colorido do cotidiano moderno desliza já "carnavalizado" para o Desfile; codificado pelas signos da cultura pop. Prova disso é que em 1972 surge na Avenida Presidente Vargas em cores fortes *Alô, Táí Carmem Miranda*. Ou seja, um tema identificado com a festa e com o brilho do próprio show, recorrendo assim ao repertório de imagens já popularizadas pelo cinema e a televisão. Os 27 tripés e carretas alegóricas e 500 alegorias de mão encheram a Avenida de bananeiras e palmeiras, zé

<sup>35</sup> A premiada cenógrafa teatral e carnavalesca Rosa Magalhães, durante o depoimento dado ao autor (15-01-1993), expressou a ambigüidade da sua situação de artista no Carnaval: "Quando desenho, sinto o trabalho como meu. Na hora de executar é um trabalho coletivo". Porém a primeira parte do seu trabalho já aparece bastante comprometida quando ela explica o princípio da concepção das formas: "A informação tem que ser passada direta; as coisas devem ser mostradas com clareza. O importante é que as pessoas reconheçam rapidamente o que se quer mostrar".

cariocas, balangandans, letreiros em inglês lembrando a Broadway e Hollywood. Optou em editar a história por quadros, o que tornou mais clara a leitura do desfile e o aproximou da linguagem dos shows. No início, em estandartes montados sobre tripés, os créditos do produto (título e elenco da obra), depois nove quadros em que se desdobrava o tema. Levou atrizes famosas e vedetes. E enfatizou a necessidade de todos os "componentes" terem "funções bem definidas" (Veja/01-03-1972)<sup>36</sup>.

Deste modo, esteve Fernando Pinto afrente de uma das mais polêmicas atitudes tomadas na história das Escolas de Samba, a de desclassificar o samba de ninguém menos do que Silas de Oliveira, o mais célebre entre os compositores de samba-enredos, autor de peças hoje tornadas clássicas no gênero. Porém a proposta de uma apresentação "mais livre" incompatibilizava-se com a letra extensa e muito elaborada, concebida por Silas. A alegação de Pinto foi categórica para o resultado: "Samba de escola é igual a música de encomenda, de igreja, que tem seus méritos julgados de acordo com a sua funcionalidade" (Idem).

O episódio é importante ao configurar as relações de força estabelecidas naquele instante no Carnaval do Rio: o imperativo da visualidade torna o capital simbólico do carnavalesco mais valorizado do que o possuído pelo sambista e isto determina na mão de quem estará doravante o poder de decidir o caminho estético dos desfiles. A capacidade em adequar as soluções plástico-visuais a temáticas sintonizadas com a classificação do evento como signo de alegria e descontração, definiu a consolidação da função de carnavalesco e sua profissionalização nos anos setenta.

Principalmente porque os cenários que passou a arquitetar contribuíram decididamente para efetivar a natureza teatral do Desfile e dimensioná-la em um patamar de exuberante monumentalidade, cujas partes conformam um conjunto impactante. Fernando Pinto, em 1972, já teorizava a necessidade de pensar o evento sob o prisma de um "(...) espetáculo global, porque nenhum detalhe do desfile tem mais importância que o

<sup>36</sup> Ainda nessa matéria, mesmo sem utilizar o termo carnavalesco, Fernando Pinto é apresentado como o "profissional do samba". E ele é bem taxativo quanto ao fato de ganhar para "fazer carnaval" e ver no Desfile uma vitrine para seu trabalho, dirigido a milhões de pessoas.

outro"(Idem). Porém será em 1974, mais uma vez com o Salgueiro, agora com um discípulo de Pamplona, que essa perspectiva será assumida de modo mais enfático. Partindo da idéia de que o Desfile das Escolas de Samba constitui uma "grande ópera de rua", pois nele se encontram todos os elementos da ópera erudita, com a diferença da mobilidade do espetáculo<sup>37</sup>, o ex-bailarino e chefe do Departamento de Guarda-Roupa do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, João Jorge Trinta, ou "Joãozinho Trinta", notabilizou-se ao conquistar cinco títulos consecutivos e intrincou definitivamente a imagem do carnavalesco ao modelo do superespetáculo, devido as transformações cênicas que introduziu no acontecimento festivo-espetacular.

Em um artigo sobre a presença do barroco no Desfile, Frederico de Moraes, à luz de uma ampla bibliografia sobre o tema, percebe na cenografia móvel instituída, os seguintes aspectos: o impulso para o alto, o ilusionismo e a oniricidade, o apelo aos efeitos bombásticos, os formatos ondulantes e excessivos(1987:22). Embora encontrasse tais elementos na concepção de todos os carnavalescos, é no trabalho de João Trinta que eles se tornam exemplares, porque nele "não há tempo para performances individuais: como na festa barroca, luta-se contra o horror, trata-se de evitar o vazio a qualquer custo, no tempo como no espaço"(Idem).

A asseveração de Moraes sugere justamente as agudas transformações espaço-temporais em curso desde os anos setenta no Desfile, resultado da extensão da passarela a fim de alocar conjuntos mais longos de arquibancadas. Estas também tornaram-se mais altas. A introdução do tempo cronometrado fez mister uma preparação mais criteriosa do cortejo no sentido de percorrer este teatro em tempo hábil, obtendo a comunicação desejada com o público. A atuação de Joãozinho Trinta sobressai ao radicalizar as soluções já então geradas, o que facultou ocupar a pista com formas tão variadas como amplas, afinal a imperiosidade do fazer-se visto direcionou o caminho estético seguido. Para isso, a aceleração do modo de desfilar foi imprescindível.

<sup>37</sup> Os dados aqui citados sobre o carnavalesco, igualmente os que se seguem, nos próximos parágrafos, são parte do depoimento dado por ele ao autor(06-01-1992).

Já em fins dos anos sessenta, os responsáveis pela direção do Salgueiro vão dar relevo ao desfile rápido, evitando o cansaço da platéia, pois, no dizer de Pamplona, seria melhor o "já?!" do que o "ainda?!". Para isso optou-se por uma armação do agrupamento desfilante na pista caracterizada pela compacticidade entre as alas e carros alegóricos. Os chamados "buracos" na harmonia e evolução da Escola são quase que eliminados, já que as filas indianas cobrem o espaço da passarela<sup>38</sup>. Obtém-se assim maior volume e o conjunto prevalece sobre as individualidades: o tempo e espaço de exibição do passistas são agora circunscritos a determinadas regiões da apresentação.

Percorrendo o mesmo vetor, Joãozinho Trinta propõe, conforme suas palavras, reordenar as "características teatrais e operísticas" já existentes na passeata das Escolas. Compõe em outro patamar a "sinuosidade horizontal dos ranchos"(fantasias e coreografias) com a "verticalidade" das Grandes Sociedades(os carros alegóricos), incorporados já pelas Escolas de Samba. Deste modo, retira os destaques de luxo do chão, pondo-os sobre os carros alegóricos agora mais altos e mais numerosos. Colaborador do carnavalesco durante seis anos, o diretor de harmonia Laila sintetiza a importância das suas contribuições:

Na Avenida havia, pela largura da Avenida Presidente Vargas, depois Antônio Carlos, ficava com quase três metros de um lado e três pra outro. E era um funil pra todo mundo passar e ficava feio, já que você não tinha alas, não tinha nada. O João acabou com isso. Porque - O carro alegórico ampliado - servia como uma parede pra gente segurar as alas pra não ultrapassar. Porque nos outros carnavais eu cansei de ver escolas que os componentes passavam pelos carros e quebrava a seqüência do enredo. Então quando ele teve essa idéia em 1974, eu achei maravilhoso<sup>39</sup>.

A preocupação de ocupar o espaço, percebe-se, está determinada pela exigência de manter o curso narrativo do tema, a intriga responsável pela costura de todo espetáculo, definido pela sua plasticidade e voltado para alguém que o contempla do alto. Daí porque o vazio irrompe como um problema: ele denota a ausência de sentido

<sup>38</sup> Devo tais informações a Laila, na época diretor de harmonia do Salgueiro. Mais a frente utilizo outros trechos do seu depoimento feito em 26-11-1993.

<sup>39</sup> Depoimento de Laila.

Comissão de frente.

carro abre-alas

ala de baianas

ala de componentes

caminhão de som

passistas

bateria

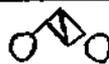


1º Porta-bandeira  
1º Mestre-sala

arquitancadas

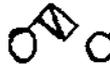
carretas alegóricas

arquitancadas



2º Porta-bandeira  
2º Mestre-sala

carro alegórico



3º Porta-bandeira  
3º Mestre-sala

velha guarda

apreendido pelo olhar. Por isso Joãozinho Trinta enfatiza a funcionalidade das partes calcada sobre o pilar áudio e visual, embora faça prevalecer o segundo aspecto, por lhe proporcionar uma maior multiplicação de elementos capazes de suturar os claros. Ele próprio retira desta tendência para o excesso uma inspiração barroca que lhe permite "rebuscar, criar" formas (Apud Pereira/1982:189).

O seu trabalho primará sempre mais por estabelecer modalidades que evitem os flancos, seja no nível da totalidade do espetáculo ou no nível dos detalhes. Aliás, estes proliferaram não dando sossego à atenção de quem os frui. As combinações cromáticas entre o branco, o prata e o dourado fundem a sugestão ideológica (o apelo aos índices de riqueza) com a tenacidade de manter um padrão no cortejo. O branco possibilitava volume e ao mesmo tempo homogeneidade; o prata e o dourado faiscavam detalhes desse majestoso conjunto. Da mesma forma como as composições humanas sobre os carros alegóricos oferecem detalhes para quem assiste e a um só tempo conferem ao elemento a princípio estático (o carro) toda uma movimentação, identificada com o balanço das alas ao som da bateria.

A maneira das óperas de Lully e Quinault, a unificação dos elementos musicais, coreográficos e plásticos-visuais perfazem um mesmo poderoso esquema de persuasão do espectador: o jogo lúdico das formas chama-o para uma êxtase do olhar, porém que deve fechar-se numa determinada glorificação. A diferença é que as diversões de Versailles tinha por meta exaltar o Rei Sol (Burke/1994:29), já o deslumbre da passeata carnavalesca moderna é a própria legitimação da festa como momento fugaz de diversão e da diversão como um bem em si mesmo. Este ímpeto de maravilhamento costura a concepção de apresentação dirigida por João Trinta.

Vejamos o exemplo do desfile planejado para a Beija-Flor em 1978 - ele é sintético da obra do carnavalesco. Partindo de um tema mitológico - *A Criação do Mundo Segundo a Tradição Nagô* -, o carnavalesco opta pelo tratamento da narrativa pelo aspecto fantástico e não litúrgico. Técnicas e materiais variados foram mobilizados nessa direção. Tal foi o caso da solução das bóias de isopor (por ele introduzida no carnaval em 1971). O material serviu como representação do marfim, encontrado na cena tribal africana. Adaptado como altos

resplendores presos às costas dos componentes, somados aos altos chapéus, o resultado foi um conjunto indumentário verticalizado, unificado pelas combinações entre o fundo branco e as variações em prata e dourado.

A mesma preocupação de preencher espaços com elementos plásticos capazes de fascinar os olhos do espectador, leva o carnavalesco a modelar a presença do corpo feminino no Desfile, segundo um padrão de eroticidade. Desse modo, em 1978, ocupou os imensos carros alegóricos e os setores de assistidas com mulheres negras vestidas em sumários biquínis e meias simulando os seios desnudos<sup>4</sup>. Para obter um efeito de ondulação a ser visto do alto, Joaozinho Trinta lançou mão de fitas de rafia, cujo bom caimento facultou um forte efeito de movimento às alas (preso aos penachos, manguitos ou braceletes e perneiras dos componentes) e alegorias. Ou o uso das altas golas elisabetanas decoradas com eretas plumas e as volumosas mangas medievais nos figurinos, introduzindo maior volume às alas e facultando ao trajeto móveis matizes de tons. Ou ainda a presença de capas feitas em tecido metalóide, valorizadas pela orientação dada ao desfilante para movimentar os braços, facilitado pelas roupas acentuadamente cavadas<sup>41</sup>.

João Trinta alia o aspecto fisionômico do figurino à escolha de materias suficientemente leves e capazes de produzir brilho. Os papéis

<sup>4</sup> Vale abrir um parêntese a esse respeito, pois a questão gerou cálidas polêmicas, inclusive acadêmicas (ver Pereira/1982 e Rodrigues/1984). No seu depoimento, Joaozinho Trinta atribui a inspiração em uma hipotética "cultura africana" a adoção do nú em seus trabalhos. Alega que o carnaval, sendo uma festa, é um momento de libertação, inclusive do recalque provocado pela culpa cristã. Porém nesse momento a sociedade discute uma política do corpo como objeto estético e de prazer. Os movimentos feministas reivindicam a emancipação do corpo da mulher e a mudança nos costumes morais trazem a sexualidade para a luz do cotidiano. O culto ao físico ganha adeptos, motivando práticas como a do **top less** e impulsiona modismo. É da mesma época a aparição na abertura do programa humorístico *Planeta dos Homens*, da Rede Globo, da atriz Vilma Dias também vestida em sumário biquíni, eia de uma banana, segura por um macaco, contorcendo o corpo em uma coreografia erótica. E principalmente, as mulatas são cristalizadas como o signo da sensualidade "feminina" da "mulher brasileira", nos espetáculos para turistas, em casas de show. Ver-se, portanto, que o lance comunicativo do carnavalesco encontra importante bases de aceitabilidade, que, por certo, contribuiu no reforço.

Retirei esses dados do **CORPUS** analisado por Maria Lucia Ferreira(1982:109-25).

laminados, alumínio polido, fibras de vidro, as placas de acetato, diversas modalidades de plásticos, celulósides incolores, entre outros, são manipulados obedecendo a uma programação visual ordenada sobre um código identificado com a temática do enredo e não com as cores da Escola (idem:209). Este predomínio dos materiais plásticos encontra paralelo na cena televisual da época. É significativo registrar a homologia. Pois em 1976, a Rede Globo lançou um programa - *Oito ou Oitocentos* - no qual o cenário todo feito em acrílico era o destaque. E a Estação Primeira de Mangueira, que contava com um grupo de arquitetos afrente da sua Comissão de Carnaval, ao lado da Mocidade Independente de Padre Miguel, cujas alegorias e fantasias foram desenhadas pelo cenógrafo de TV Arlindo Rodrigues, foram destaque no Desfile de 1976 pelo emprego do mesmo material - presente em muitas outras Escolas naquele ano e nos seguintes.

A leveza e transparências desses materiais plásticos justificam os seus diversos empregos, já que além da flexibilidade e maior resistência, oferecem maior vibração de luz e cores. Ainda assim a eficácia simbólica do plástico revela-se na sua insubstancialidade, o que o torna capaz de transformar-se em tantas coisas familiares e sem contato visceral com nada - regras fundamentais à produção de objetos em larga escala e para largas parcelas de consumidores no tempo efêmero do consumo, nas sociedades urbanas industrializadas (Baudrillard/1973:60-1). No caso específico do Desfile, a evanescência do plástico era o suporte sem o qual estaria inviabilizada a proliferação de temas oníricos e mitológicos, então em voga.

Mas é a intriga contada o que determina o planejamento do espetáculo. Também a sua escolha estará condicionada à potencialidade de produzir diversas imagens, nas quais esteja presente a sugestão de riqueza, monumentalidade e fulgor, a serem materializadas em cenários. A introdução dos temas oníricos no Carnaval das Escolas de Samba deve-se assim ao fato de possibilitar tal objetivo, ao lado do recurso cênico ilusionista dos canhões de luz artificial, alimentados por motores à diesel e tendo no emprego intensivo de placas de espelhos um aliado na obtenção do efeito esperado. Em 1974, com o enredo *O Rei de França na Ilha da Assombração*, João Trinta propõe narrar a invasão francesa no Maranhão do ponto de vista da imaginação do então pequeno Luis XIV,

privilegiando os devaneios do menino. Candelabros espelhados e palmeiras tropicais se confundiram, do mesmo modo como a gente da corte e os indígenas do novo mundo. Ao lado disso, pela primeira vez, as lendas brasileiras sobre o fantástico foram apresentadas. Primou o carnavalesco pelo uso dos tons branco e prata a fim de atingir o efeito "surreal" planejado e estritamente mostrado nas alegorias e roupas e na letra do samba-enredo, fixando este como "retrato cantado do desfile", por otimizar o formato musical-dramático do gênero. Vejamos a letra do samba de 1974<sup>42</sup>:

(...) Não cantaram em vão o poeta e o sábio/Na fonte do ribeirão  
lendas e assombração/Contam que o rei criança, viu a corte de França  
no Maranhão/Das matas fez o salão de espelhos, de candelabros  
palmeiras/Da gente índia a corte real/Fez de ouro e prata o mundo  
ideal/Na imaginação do rei mimado a rainha era deusa de um reino  
encantado/Na praia dos Lençóis areia e assombração/O touro negro  
coroadado é Dom Sebastião/É meia-noite Inhã Jansa vem, desce do Além na  
carruagem/Do fogo vivo, luz da nobreza/Dos azulejos saem beleza e a  
escrava, que maravilha! é a serpente de prata que rodeia a  
ilha(...)(Zédi).

Desse modo, em 1975, Joãozinho Trinta inventa uma viagem às *Minas do Rei Salomão* na Amazônia. Pôde assim encharcar o desfile do Salgueiro de pirâmides e esfinge egípcias, florestas tropicais, bigas puxadas a cavalos, tendas árabes(onde surgiu a rainha de Sabá e o séquito de meninos negros de olhos verdes), povos do Saara e da África negra e tantas outras cenas, no melhor estilo dos épicos do cinema de Hollywood, dirigido por Cecil B. De Mille<sup>43</sup>. Ou convidar a platéia a uma *Viagem ao País das Maravilhas*, no carnaval de 1980, já na Beija-Flor, a partir de uma comissão de frente formada por *Soldadinhos de Chumbo*

<sup>42</sup> Depoimento de João Trinta. É ilustrativo acrescentar que a reportagem do *Jornal do Brasil* a respeito do desfile do Salgueiro de 1974, reconhece que "(...) pela primeira vez, uma escola combinou de maneira precisa a letra do samba com as alegorias e fantasias". Nos anos seguintes, valendo dos amplos poderes garantidos pela posição de carnavalesco vencedor, João Trinta, alegando a funcionalidade da música à totalidade do Desfile, vai aplicar a técnica de fundir sambas concorrentes na disputa interna anual das Escolas, com o propósito de montar peças sonoras, o áudio, adequadas ao argumento do enredo e ao planejamento visual dos desfiles.

<sup>43</sup> A elucidativa comparação em tom de acusação é do maestro Júlio Medaglia(Veja/20-02-1980).

abrindo um cortejo digno dos musicais de Walt Disney. Nele um alto carro abre-alas, todo em tom prata e espelhos, portava um carrossel onde crianças, sobre cavalos alados, estavam encimadas por fadas madrinhas em *topless*. Fazia-se seguir de coloridas e enormes esculturas de animais falantes, *Dona Baratinha* e os imensos *Cozinheiro* e *caldeirão*, onde estava mergulhado *Dom Ratão*; os personagens das *Mil e Uma Noites*; a *Carruagem Abóbora com Cinderela*. Vieram *Branca de Neve* e os *Sete Anões*. O carro do *Jogo de Xadrez*. *Bruxas* e por aí foi o delírio até surgir o sorriso gigantesco de um palhaço colorido, representando o *Sol da Meia Noite*, o próprio carnaval.

No ano seguinte(1981) é o mesmo carnaval assumido como tema ao ser elevado a condição de *Oitava Maravilha do Mundo*. Antecederam-lhe na homenagem alegorias ilustrando o *Jardim Suspensos da Babilônia*(com chafaris chorando jatos de água), as *Muralhas da China*, o *Colosso de Rhodes*, o *Templo de Diana*, a *Estátua de Zeus*, mais uma vez as *Pirâmides do Egito*, o *Farol de Alexandria*(com spots giratórios iluminando a passagem da Escola). Só aí surgiu, repleto de pompons brilhosos e flores giratórias ilustradas pelos corpos desnudos de mulatas, a telúrica "*Oitava Maravilha*", o Carnaval brasileiro, como, na frase do samba-enredo, "um monumento vivo e multicolor(...)", preenhe signos alusivos à sensualidade tropical. Enfim, a Escola de Samba materializava, fazia "visual", a concepção da festa monumental e exuberante de sugestões de prazer aos sentidos.

Os três temas acima resumidos suscitaram polêmica, em função de chocar a exigência da temática nacional. Ainda assim ambas as Escola que os apresentaram sagraram-se campeãs (ou vice-campeã - a *Beija-Flor* em 1981, pois a vitoriosa, a *Imperatriz Leopoldinense*, preparada por *Arlindo Rodrigues*, homenageou simplesmente o compositor carnavalesco *Lamartine Babo*). Estava patente que a imagem de brasilidade identificava-se agora com o exótico e à carnavalesco do colorido e da sensualidade das formas. A produção das Escolas empenha-se assim em construir materialidades plásticas verossímeis frente a estas condições sujeitas ao gosto das audiências. No mesmo ano de 1980, a *Estação Primeira de Mangueira*, celebrada como reservatório das mais "puras" tradições do samba, contrata também um carnavalesco - a professora da Escola de Belas Artes, *Liana Silveira* - para disputar o título. E

escolhendo o enredo *Coisas Nossas*, leva à Marquês de Sapucaí um show folclórico, estilizando os acervos da cultura e da paisagem tropical brasileira. Mas incitou lamentos ao secundarizar o tradicional verde e rosa em favor do branco e do prata<sup>44</sup>.

A "modernização" de Joãozinho Trinta consagrava-se, pois era preciso adequar-se aos "novos tempos" e isto significava projetar e executar ambientações cenográficas na estética neo-barroca do superespetáculo, tendo em vista que, na afirmação polêmica do carnavalesco, o "povo gosta de luxo" e as Escolas "preferem estar vivas a serem autênticas" (no dizer de Fernando Pinto). A simbiose entre o Desfile e a Televisão tem nessa estética seu fundamento; o esquema detalhe e geral da transmissão televisiva encontra suporte na exuberância funcional do modelo que constrange as partes como detalhes da totalidade do show. Ao mesmo tempo, ambas as instituições compartilham agora do empenho em produzir mensagens de rápida identificação com a audiência, sobrevalorizando a percepção pelo olhar "cheio" de imagens facilmente identificáveis e comprometidas com que o padrão do show classifica de "belo".

A linguagem audiovisual prescreve: tudo quanto seja mostrado ou cantado deve equivaler ao significado planejado. Por isso, vejo uma verdade desalinhada quando João Trinta justifica a primazia do carnavalesco em razão do crescimento da cidade, que deslocou para longe o homem pobre. Resta ao especialista, conclui, a missão quase mística de manter viva a tradição da festa. Esta missão, diria, não expõe uma ordem transcendente, mas manifesta a sociedade transfigurada em razão, no sentido de Durkheim. Em lugar, no entanto, de se tratar de uma funcionalidade orgânica de diferenças complementares, a especialização técnica traduz a maneira assimétrica como a produção social de conhecimentos é distribuída com o aumento da divisão do trabalho e fomenta a composição de hierarquias baseadas em monopólios simbólicos mais extensos e intrínsecos à esfera da cultura. Dentro desta os peritos

<sup>44</sup> Na edição de 20 de fevereiro da revista *Isto É*, uma reportagem dedicou quatro páginas ao episódio, em tom de alarme. O título da matéria e a sua introdução traduzia o clima de cataclisma: "Carnaval carioca: Evoé, mundo novo: até a Mangueira vai mudar de cor - os tempos e seus sinais levaram a verde e rosa a transformar-se em branco e prata, como exige o brilho hollywoodiano da Avenida".

emergem como especialistas culturais. Aí possibilita-se a João Trinta investir, como diz, na transformação do Desfile em um "espetáculo holista": exatamente por contar com a bagagem adquirida na longa estada nos bastidores do Teatro Municipal do Rio, onde acumulou conhecimentos feitos paulatinamente capital simbólico, no interior das engrenagens espetaculares do carnaval.

Desde essa base, a função do carnavalesco torna-se crucial. Cabe a ele "imaginar"(a partir do acesso que tem a um acervo de informações restritas a amplos segmentos da sociedade) e concretizar o mundo das formas plenas que encham os olhos do público ávido de entretenimento. Por isso a noção de "sofisticação" fixa-se como um valor no compasso da ascensão do carnavalesco; como os mestres retóricos da antiguidade, os sofistas(Neiva/1991:169-213), esses profissionais da cultura do glamour, são as figuras intelectuais atuantes na valorização da aparência. Ambientados nas instituições modernas da estética e da comunicação social(televisão, cinema, teatros, cassinos, casas de show, etc), constituem o corpo técnico necessário à codificação do Desfile de acordo com os "gostos" e estilos de vida da platéia, já que operam à aproximação entre o necessário e o possível na confecção do similar(o "visual"), a verdade da opinião do público-alvo. Mas mais ainda, atuam calcados nos modelos de identidades elaborados pela civilização moderna, os quais atuam na classificação do "belo", "excitante" e "confortável", vistos como imprescindíveis à aceitabilidade do bem-signo Desfile no mercado do entretenimento (esquema classificatório, vimos, instalado em suas representações mentais). Mas isto vai demandar uma rotinização do processo carnavalesco ainda maior e exigir a maior complexificação da divisão do trabalho no Carnaval e uma capitalização monetária de grandes proporções. A estabilidade representada na construção do Sambódromo resulta dos desdobramentos da espetacularização.

5.

### AS MÁGICAS LUZES DO SAMBÓDROMO

Quero ver no céu minha  
estrela brilhar. Escrever meu  
nome na luz do luar. Vou  
fazer todo universo sambar.  
Até os astros irradiam mais  
fulgor. A própria vida de  
alegria se enfeitou. Está em  
festa o espaço sideral.  
Brilha o universo, hoje é  
carnaval.

(Gibi e Tiãozinho)

É carnaval  
O Rio abre as portas pra folia  
É tempo de sambar  
Mostrar ao mundo a nossa alegria  
(Noca, Colombo e Gerson)

O presente capítulo objetiva compreender em que medida a construção de um espaço fixo e destinado ao gênero Desfile de Carnaval responde, conferindo-lhe ritmo e grau mais intensos, à tendência vislumbrada na conquista da autonomia das Escolas de Samba, seja dos designios do Estado ou das modalidades de clientelismo as quais esteve submetida. O ponto de partida é a intuição de que a emancipação dessas instituições as colocam diretamente na dependência de comercializar sempre melhor o seu produto - o Desfile de Carnaval. A ênfase no apuro da qualidade do espetáculo vai subordinar o devenir das práticas intrínsecas à realização do bem cultural à regra pragmática de ajustar permanentemente demanda e oferta. A formalização investe de racionalidade (no sentido de concatenar as partes ao todo) à festa no seu conjunto. A autonomia da Festa-Espetáculo carnavalesca traz o seu maior comprometimento com relacionamentos sociais ampliados, cujo fulcro é a esfera mundial do entretenimento. O Sambódromo celebra o primado semiotizante e iconoblástico da espetacularização.

#### A PRIVATIZAÇÃO DO POPULAR

Durante o capítulo anterior foi dado relevo às transformações vivenciadas na materialidade plástica e visual do Desfile das Escolas de Samba, calcadas no espaço de apresentação instituído pelos novos locais de assistência (altas e longas arquibancadas, camarotes, cadeiras de pista). Precipitando também o ajuste ocorrido na montagem e formato da transmissão audiovisual do evento, dando-lhe tratamento de megashow. No entanto, todo este redimensionamento passou a exigir, concomitantemente, a expansão do processo produtivo do carnaval por parte da Escola de Samba, obrigando-a a contratar e formar mão-de-obra especializada, além de organizar-se, cotidianamente, em termos de um corpo burocrático que desse suporte administrativo e gerencial ao vertiginoso desenvolvimento experimentado.

Profissionais liberais dedicados a tarefas afins foram alocados nas diretorias das entidades ou nos órgãos mais gerais de comando - Riotur e Associação das Escolas de Samba. Os nomes de Amauri Jório e Hiran Araújo são certamente os mais ilustrativos. Advogados, escrevem em

1969 o primeiro livro dedicado inteiramente às Escolas e seus desfiles<sup>1</sup>. Entram, nos mesmos anos sessenta, para a Imperatriz Leopoldinense, ajudando a fundar pouco depois o primeiro departamento cultural na história dessas agremiações, imbuídos do princípio folclorista da preservação antigüária da cultura popular. Mas paradoxalmente a importância da idéia implantada está no paradigma de racionalização funcional do carnaval, nela contida: escolhido o enredo por um grupo de pesquisadores, cenógrafos e figurinistas, escultores e aderecistas eram contratados para conceber e executar a visualidade da apresentação. A especialização técnica fundamentava o modelo<sup>2</sup>.

Para Hiran Araújo, o sucesso obtido por João Trinta com a Beija-Flor frustrou o desenvolvimento deste esquema de produção, já que centrou na figura do carnavalesco amplos poderes de decisão<sup>3</sup>. É possível relativizar tal malogro e aparente contradição das suas empreitas, considerando o lugar que ocupam no interior das Escolas e no processo em curso no Carnaval carioca. Para isso, tomo a questão do financiamento monetário dos desfiles como fio condutor, entrecruzando-o com os realinhamentos pelo qual passa as engrenagens de elaboração da aparência exibida no grande cortejo. O ponto de análise é o da administração e geração dos recursos, em uma produção cultural organizada pela lógica de exposição no mercado do entretenimento.

Mencionei antes que a comercialização dos ensaios e do próprio Desfile veio conjuntamente com a imperiosidade da Escola de Samba em

<sup>1</sup> O livro *Escola de Samba em Desfile* ~~foi~~ a primeira tentativa de conferir sistematicidade teórica, seja ao percurso histórico dessas entidades, seja aos aspectos formais estruturantes do Desfile das Escolas de Samba. O texto em tom enciclopédico serviu de base para os critérios de julgamento do próprio concurso e para elaboração de trabalhos acadêmicos ou de natureza jornalística. Sendo exemplar, portanto, do papel racionalizante deste grupo de intelectuais no qual inserem-se os autores. É ainda nesta obra, inspirada nas formulações de Edgar Morin, que pela primeira vez se inclui a Escola de Samba no universo da "cultura de massa". Hiran Araújo é também responsável pela mais abrangente publicação totalmente dedicada ao Carnaval carioca - *Memória do Carnaval*, editada em 1991 pela Riotur. É além disso o coordenador do curso promovido pela Liga Independente das Escolas de Samba visando preparar os jurados para o grande concurso, realizado nos dois meses anteriores ao Desfile.

<sup>2</sup> Dados obtidos no depoimento de Hiran Araújo.

<sup>3</sup> Idem

apresentar espetáculos monumentais, dentro da estratégia de agradar o novo público que participa (assistindo ou desfilando) do Carnaval carioca. A escalada dos gastos necessária à introdução de elementos, alinhados com esse objetivo, possibilita a inserção de novos agentes na montagem dos desfiles - notadamente os carnavalescos. Houve também a demanda de superar as dificuldades, surgidas no cotidiano das agremiações, de entrelaçamento das partes lhe formadoras, sem com isso implicar na interferência de uma sobre a outra. Impõe-se a figura do administrador.

As modificações no conjunto da sociedade após a década de 1930, com a presença mais contundente do Estado, alteram as relações entre os grupos, no que acelera o processo formador de agentes comprometidos com a racionalidade técnico-científica e cria conexões na sociedade com desdobramentos sensíveis sobre as representações e experiências urbanas. Isto interfere sobremaneira na situação aqui enfocada. As políticas públicas para o setor habitacional, implementadas pelo poder executivo desde 1943, por exemplo, dirigiu urbanistas, sanitaristas e arquitetos às favelas, introduzidos nas sociabilidades desses locais (Valla/1989). Além de atuarem na organização dos primeiros movimentos sociais dessas áreas (como as associações de moradores), esses agentes influenciaram bastante no estabelecimento de novos critérios para o julgamento da imagem das populações subalternas e da sua produção cultural, em meio a uma valorização da mentalidade nacional-popular, junto aos segmentos médios urbanos dos quais faziam parte.

O lugar de intermediários culturais que ocupam encontra pilares em um conjunto de formulações que fazia do samba e do futebol, desde os anos quarenta, expressões do "estilo brasileiro", para falar como Gilberto Freyre (1945:432). A identificação do nacional com as manifestações lúdicas do homem do povo estabelece uma valorização da fisionomia "mulata" da cultura brasileira, síntese de um impulso "dionísio" para a volatibilidade da dança e da música. Forma-se uma imagem da informalidade brasileira, que teria no samba seu mais acabado exemplo e no Carnaval carioca a sua explosão, notadamente com as Escolas de Samba - prova então notória de que "não fomos catequizados...". Eis o esteio sobre o qual poder-se-á empreender uma comercialização do "popular brasileiro". Concomitante ao processo de laicização desencantadora da vida coletiva urbana, algumas das manifestações

populares passam a ser absorvidas como reservatório de uma espontaneidade; são os elos exóticos possíveis na atmosfera da metrópole, dominada pela racionalidade dos meios.

Dá conta disso, o sucesso obtido por empreendimentos culturais protagonizados por nomes oriundos dos morros e subúrbios da cidade nos espaços freqüentados pelos segmentos médios da sociedade carioca, desde os anos sessenta. São exemplares a casa de shows de samba Zicartola (sendo dois dos sócios o casal mangueirense Zica e Cartola) e os shows no Teatro Opinião, do qual participou o compositor portelense Zé Ketí, ao lado de Nara Leão, celebrada intérprete da bossa-nova<sup>4</sup>. O movimento de intermediação entre os dois planos da realidade urbana, via a esfera da cultura em consolidação, contava na época com a mentalidade esquerdista nacional-popular presente no CPC da UNE, no movimento do Cinema Novo e desdobramentos da própria bossa-nova. Carlos Lira recorda:

Naquela época, por volta de 1964, a bossa-nova ainda era muito "curtida". Mas já havia uma tendência, dentro dela, de buscar as origens populares ou raízes. Daí eu fiz uma combinação com o Zé Ketí: ele me levava ao morro, às escolas de samba e me apresentava aos chamados "compositores autênticos" e, em contrapartida, eu o levava à Zona Sul e o apresentava às suas músicas à turma da bossa-nova (Abril Cultura/1978: fascículo 42).

A celebridade das vozes desses agentes sobre importantes parcelas da população da Zona Sul carioca, a um só tempo chama a atenção para as manifestações populares e também confere-lhes respeitabilidade e a aura de fenômenos livres da "artificialidade burguesa", quase "primitivos". Participam desarte da pedagogia que interna o popular no

<sup>4</sup> Nomes como os de Albino Pinheiro e Herminio Bello de Carvalho, por exemplo, aparecem nesse momento ligados à animação de eventos culturais das camadas populares em recintos freqüentados pelos segmentos sociais médios. Suas bases institucionais assentavam-se em órgãos públicos como a Secretária Estadual de Educação e Cultura. Para este trânsito, é patente a familiaridade com que elementos desses mesmos segmentos passam a intervir e conviver com a chamada "cultura popular". O exemplo mais inusitado é do filósofo, que chegou a assistente de Hebert Marcuse, Nuno Veloso. Criado na Zona Sul, torna-se freqüentador do Morro da Mangueira e posteriormente parceiro musical de Cartola (Da Silva & Oliveira Filho/1989:28). Penso que fica em suspenso entender como esse determinado imaginário vai resgatar o popular como uma informalidade avessa às paredes racionais-instrumentais erguidas nas rotinas diárias. Eventos do porte da fundação da Banda de Ipanema, por exemplo, no início dos anos sessenta, guardam as expectativas em recriar o universo popular dos Blocos de Sujo.

imaginário de novos segmentos da sociedade. Uma série de shows e movimentos são realizados desde 1964 - *Rosa de Ouro*, *Menestrel* e outros, onde destacaram-se figuras como a de Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Anescarzinho do Salgueiro, Clementina de Jesus. Principalmente, a música dos "morros e subúrbios" converte-se em alternativa cultural (no sentido de algo não contaminado, "puro" e de "raiz"), no entanto transforma-se simultaneamente em bem de diversão, compartimentado no mercado do entretenimento.

Por outro lado, a implantação do complexo urbano-industrial no país - visto no capítulo III -, consorciado ao movimento turístico no Rio, dispõe na cidade novos agrupamentos profissionais e também sociais em volumes superdimensionados, cuja identificação com as áreas de produção e consumo culturais oferta bases à mercantilização dos símbolos e proporciona mobilidade à ação dos intermediários culturais. O público dessas programações será o mesmo que cada vez mais irá buscar diversão nas quadras das Escolas de Samba, ou nos ensaios que estas começam a realizar nos bairros nobres da cidade (Araujo/1978:68).

Os episódios acima evidenciam o trânsito de grupos detentores de um capital simbólico que, conformado às necessidades do Carnaval carioca naquele instante, será primordial ao reordenamento de todo o evento das Escolas de Samba. O mesmo deslocamento observado na dimensão estética do Desfile, revela-se também no comando das ações internas das Escolas e de sua entidade de representação externa junto ao poder público e outras instituições da sociedade. Os movimentos na situação do Carnaval da cidade aciona uma desorganização do plano dos valores no âmbito dessas entidades. E é na sua ainda precária configuração de estrutura funcional-administrativa, o núcleo de onde se dissemina o questionamento quanto a legitimidade dos poderes então constituídos, baseados na lendária liderança do grupo dos sambistas, que é desalojado dos postos de comando. Os novos agentes apresentam outras fórmulas, propõem dispor diferentemente as partes no interior da festa mercantilizada, dentro da qual as Escolas estão se destacando e procuram conquistar a primazia.

Jovem e morador na favela localizada no Morro do Salgueiro, nicho da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, onde se detonou, vimos, as transformações mais visíveis, no início dos anos sessenta, quando as Escolas assumem um lugar importante no Carnaval carioca, Laila é um personagem importante no processo, pois o vivenciou por dentro e

tem sido um agente dele. É ele, hoje, além de admirado diretor de harmonia, um dos responsáveis pela gravação das reproduções fonográficas dos sambas-enredos. Encorpa algo que Florestan Fernandez(1978) destaca na sua análise da situação do negro nas condições de uma sociedade onde a ordem competitiva-vertical toma proporções definitivas. A saber, o entrecruzamento das questões raciais com a problemática da mobilidade social. Neste caso específico, o dilema resulta do modo como lidar com a inclusão das suas práticas simbólicas no mercado ampliado da cultura. Sua memória a respeito dos acontecimentos traz, a um só tempo, a aprovação por parte de alguém beneficiado pelo rumo dos fatos, mas também o lamento de ter visto o destino fugir-lhe às mãos, como que traído pelas próprias ambições socialmente inscritas:

Sempre houve o projeto de se ter um carnaval de maior dimensão. Se nós estávamos buscando a integração social para tentar minimizar o problema racial que existia conosco, nós que éramos dirigentes queríamos empregar o trabalho onde nós pudéssemos integrar essa sociedade. O carnaval cresceu não foi porque ninguém quiz, foi porque o sambista quiz. (...) Quando você traz mais gente, você precisa de mais gente capacitada. Com esse crescimento vieram pessoas que não entendiam e pensavam que entendiam. E pelo fato da ciurizada por nossa parte - "esse branco veio prá cá, etc" -, começou a se afastar e eles foram tomando conta.

A "modernização" do evento foi uma carta jogada com resultados imprevisíveis. De um modo geral, constituiu a representação de um movimento de polimento do Desfile das Escolas, dando-se em pólos diferentes com a mesma direção: para falar de modo weberiano, racionalizante, cujo grupo de intermediários, oriundos dos segmentos médios, recém-chegados às Escolas, possuía melhores condições de manuseá-la. Isto é, baseava-se na proposta de introduzir o planejamento e organizar a produção da Escolas no sentido de fazê-las "crescer", o que encontra eco no espírito de dirigentes como o do jovem Laila.

Desde aquele instante, avalia-se a necessidade de investir nos meios mas também ocupar-se dos custos da empreita. Enfim, o problema se torna a relação entre técnica e economia administrativa. Como a figura do bruxo, os novos agentes apresentam soluções nas quais é alterado o lugar das peças, para se obter melhores resultados. Porém o pretendido

<sup>5</sup> Depoimento de Laila.

não é a eficácia simbólica e sim a eficiência técnica do modelo superespetáculo adotado pelas Escolas. Por isso os aspectos afetivos e morais são secundarizados ante a imperiosidade da precisão. A posse de informações vai diferenciar quem teria qual e tal lugar na Escola de Samba. Ari Araújo, embora superestime o aspecto negativo, é preciso ao descrever a tendência em curso:

E se complica a contabilidade das Escolas; introduzem-se elementos de administração "científica" em seus quadros; a burocracia passa a imperar. Criam-se elementos capazes de controlar o movimento interno das Alas, através da criação das "Alas Reunidas". Os enredos e todo o esquema do desfile passam à mão de um Departamento Cultural ou de uma Comissão de Carnaval dirigidos, evidentemente, pelos mais "cullos", pelos "Doutores" que, afinal, estudaram e "sabem das coisas"(Idem:69).

Na continuação do seu raciocínio, ele implica a hegemonia dos "doutores" à nova dinâmica do Carnaval carioca: o acelerado ritmo da produção dos materiais alegóricos e indumentários exige um planejamento prévio rigoroso da execução, subordinando as etapas previstas para sua elaboração dentro do prazo a ser observado. O imperativo de proporcionar lucros(cobrando os ingressos para os ensaios) decorreu justamente do valor alcançado pela rotinização da produção do carnaval nas Escolas. Quanto ao mesmo contexto, Maria Júlia Goldewasser(1975) descreve a especial importância assumida por um grupo de arquitetos no interior da Estação Primeira de Mangueira. De meros frequentadores dos ensaios da Escola, passam a componentes de alas e daí ingressam na direção da instituição, prestando-lhe assessoria técnica no projeto de construção do amplo ginásio-sede. Igualmente, Amauri Jório torna-se-á, primeiro, presidente da Imperatriz Leopoldinense para depois, no limiar da década de 1970, assumir o comando geral da Associação das Escolas de Samba do então Estado da Guanabara - ASESG.

Nos dez anos afrente da Associação Jório organizou a estrutura administrativa da entidade, visando dar unidade gerencial e política às ações em nome da instituição no interior do comércio de entretenimento já esboçado na cidade. Por isso defendeu sobretudo o potencial econômico do evento, sob dois aspectos: a reivindicação por um espaço fixo para as apresentações e o empenho em reverter, como dividendos para as Escolas, a comercialização das imagens visual e sonora produzidas para e

no Desfile. Ambas as frentes observavam a mesma premissa: o direito de propriedade das entidades sobre tudo quanto lhes dissesse respeito. É curioso acompanhar o movimento que se desdobra. Nele, paradoxalmente, a privatização da festa popular o caracteriza. Isto revela que, para o evento se realizar coletivamente, há o envolvimento de um conjunto de interesses particulares, cuja busca de individualização os coloca anelados uns aos outros. Embora uma tensão permanente lhes atravessasse, motivada pelo ímpeto acumulativo, que expropria a especificidade do outro e solda a especificidade do sistema carnavalesco carioca.

O ano de 1972 é exemplar. A direção da ASES6 decidiu cobrar das emissoras o direito de transmissão do Desfile. A TV Rio aceita os termos do contrato - 50% do faturamento com a venda da reprodução audiovisual do evento para o exterior seriam repassados às Escolas. A Rede Globo no entanto insistiu em não reconhecer o acordo, alegando ser aquele um "espetáculo público", aberto a todos, logo passível de ser coberto por todas as empresas de comunicação. A ASES6 procurou rebater, argumentando que, ao contrário, ali se interseccionavam "diversos fazeres artísticos" - algo, veremos, posteriormente decisivo na mudança no relacionamento entre o Estado e as Escolas. A interferência do poder público deu ganho de causa à Globo, já que não reconheceu o direito de exclusividade, passando por cima da decisão da Associação das Escolas de Samba - afinal estas eram submissas ao governo estadual devido ao contrato de prestação de serviços assinado em 1971 (emblema da espécie de patronato público, exercido de acordo com a política governamental para área de turismo).

A justificativa do então Secretário de Turismo, Fernando Barata, é sugestiva, pelos conceitos de público e popular que utiliza em defesa dos interesses do Estado. A estatização da festa popular é sustentada pelo próprio caráter público do evento; público e popular consistem, no argumento, em categorias análogas. Deste modo, ao poder legítimo da sociedade, representado na figura institucional do executivo estadual, estava reservado o direito de vetar o contrato, pois correspondia a um "acordo entre particulares, à revelia da administração (pública)." E acrescentou: "No âmbito da sua competência, a Secretária é contrária a qualquer exclusividade, por tratar de uma festa popular cuja divulgação, no país e no exterior, entende que deva ser feita com maior liberdade e amplitude" (citado por Rodrigues/1984:89).

Outras atitudes do Estado na mesma direção foram semelhantemente

justificadas. Em 1975, após o bem sucedido desfile das Escolas de Samba para os congressistas da Asta, a Riotur cobrou dessas entidades o cumprimento integral do contrato. Isto significou que elas pderiam se apresentar exclusivamente no evento organizado pelo poder público local, o Carnaval da cidade. E pouco puderam fazer as Escolas, porque de fato estavam submetidas a um desígnio jurídico limitando-as às determinações governamentais. A dependência decorria em grande medida da ausência de autonomia econômica das entidades, tendo em vista que as fontes de recursos das Escolas(os ensaios e ajuda de terceiros) não faziam frente ao modelo do superespetáculo adotado. Por isso, quando o início das obras do transporte metropolitano no Rio impediram a realização do Desfile na Avenida Presidente Vargas, Amauri Jório vai reivindicar a escolha e construção de um espaço permanente para o cortejo das afiliadas a ASESG. O objetivo era simples: o local definitivo facultaria uma estabilidade de rendimentos às Escolas, permitindo-lhes o planejamento de investimentos em sua materialidade infra-estrutural e artística, dentro de um perfil temporal alongado. Novamente a iniciativa foi frustrada: deslocado para a Avenida Antônio Carlos, o Desfile continuou sujeito à precariedade da montagem e desmontagem anual das arquibancadas, pois o lobs das empreiteiras e grupos interessados pesaram mais sobre a decisão do governo.

O projeto de comercialização/profissionalização do Desfile das Escolas fracassou em outra frente, no mesmo período: a da proposta da ASESG em gravar e distribuir os samba-enredos feitos para o carnaval. Muito embora, por exemplo, o samba dos Acadêmicos do Salgueiro *Festa Para Um Rei Negro*, do compositor Zuzuca, tenha sido o grande sucesso da temporada carnavalesca de 1971, nos bailes e na execução das emissoras de rádio, graças à letra simples e curta e do famoso refrão "pega no ganzê"- como, aliás, ficou conhecida a música. Em 1972, a gravadora Top Tape assumiu o passivo da falida gravadora da ASESG, doravante explorando a gravação dos discos de samba-enredo, subgênero musical cuja faixa de mercado se consolida ao longo das duas últimas décadas(Araújo/1987:125)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> José Roberto Zan(1994) mostra como essa gravadora especializou-se, e obteve excelentes rendimentos, reproduzindo fonograficamente e comercializando elementos simbólicos até então vistos como folclóricos - caso da música sertaneja. A ausência de uma legislação e instrumentos eficientes de cobrança de direitos autorais, combinados ao amadorismo dos

Uma verdadeira odisséia de pífilas da ASEG estava diretamente ligada à fragilidade de sua base econômica, apesar do esquema técnico-empresarial implantado pelos mediadores culturais. A inserção ascendente dos banqueiros do jogo do bicho ocorre justamente por essa brecha, pois estavam eles suficientemente capitalizados para financiar os projetos das Escolas. Não pretendo aqui desenvolver o percurso ou vasculhar a fundo as razões do predomínio desse grupo nas agremiações, o que já recebeu um significativo tratamento por parte de diversos autores<sup>7</sup>. O básico, de acordo com os propósitos deste trabalho, é compreender justamente o papel de agente catalizador da acumulação simbólica e material das Escolas desempenhado nesse momento pelo seu mecenato. Pois a alternativa de recorrer a "padrinhos" marca as instituições carnavalescas no Rio de Janeiro desde o século XIX. Mesmo os banqueiros do bicho, vimos, já pontuavam o interior das Escolas de Samba em décadas precedentes.

A diferença revelada no período focado é a direção seguida pela atuação dos banqueiros. Em seu estudo sobre o Desfile, Cavalcanti observa muito bem como os investimentos nas alegorias estão submetidos ao empenho dos patronos em demonstrar seu poder econômico e político, recebendo em troca respeito e prestígio por parte dos muitos segmentos sociais emaranhados na realização do evento. Ou seja, permeia suas ações um princípio de personalidade do qual decorre a atitude personalista de

elaboradores, valeu-lhe ganhos significativos. É nesse instante que o gênero samba consegue interagir-se em um mercado fonográfico que se amplia no país. Caracterizado pelo andamento mais acelerado e por ser essencialmente uma música dançante, o chamado "samba jóia" ou "samba de embalo" atinge muita popularidade, tanto em execução nas emissoras de rádio como na venda de discos, ao lado do trabalho de cantoras como Clara Nunes, Beth Carvalho e Alcione. Muitos compositores de Escola de Samba compõem o elenco que produziu esse filão da indústria do disco. A disseminação dos aparelhos toca-discos e tocas-fitas audiocassetes (portáteis) chega também aos segmentos de poder aquisitivo menor. O que contribui para o crescimento em 1375% das indústrias fonográficas na década de setenta e a venda de **long play**, por exemplo, sobe de 25 para 60 milhões (Ortiz/1988:127-8) e abre uma fatia de mercado ampla para produções culturais incluídas no gênero samba.

<sup>7</sup> A bibliografia sobre a relação dos banqueiros do jogo do bicho com as Escolas de Samba é vasta em vários aspectos. Para citar alguns autores, Zaluar (1985) observa o clientelismo com a população pobre; a mediação entre ordem legal e marginalidade é ressaltado no trabalho de Queiroz (1992); Chinelli e Machado (1992) revelam a emersão dos banqueiros num "vazio da ordem" e Cavalcanti (1993) deslinda a malha de reciprocidades simbólicas materializadas no mecenato.

doar fantasias e custear as alegorias, no campo assimétrico da dádiva onde se joga uma "generosidade interessada"(1993:51) . O que colocaria entre parêntese a racionalidade tecno-econômica promovida pelos banqueiros no interior do Carnaval, motivados em assumir a hegemonia do complexo turístico-cultural estruturado, decisivo à economia do Rio, como defendem Chinelli e Machado(1992). Talvez, contudo, os dois aspectos não sejam antagônicos à luz do processo que os envolve.

À maneira dos carnavalescos, os banqueiros entram na Escola de Samba a partir de um esboço de estrutura funcional<sup>8</sup>, obediente ao sistema jurídico racional-legal sistematizador da sociedade, embrionário e posteriormente desenvolvido nessas entidades<sup>9</sup>. Alocaram-se no setor administrativo, dominando as diretorias eleitas por um conselho deliberativo com amplos poderes na instituição<sup>1</sup>. Se é evidente que moviam-se pela busca de prestígio e manutenção do seu poder paralelo, manipulando o canal de publicização oferecido pela posição de administradores das Escolas, é também verdade que o mesmo propósito obrigou-lhes a dinamizar ainda mais a mesma ordenação funcional, onde se

<sup>8</sup> Mesmo sujeito a variações entre as entidades, a estrutura administrativa da Escola de Samba regula-se por dois setores, um administrativo e outro carnavalesco. Por serem grêmios recreativos sem fins lucrativos, a direção das entidades é composta de sócios formadores da assembléia geral, poder soberano responsável pela eleição do conselho deliberativo, órgão incumbido de escolher os membros da diretoria. Esta é comandada pelo presidente e seus vices e divide-se em várias seções (secretaria, tesouraria, patrimônio, social, esporte, relações públicas, cultural e o conselho fiscal). É responsabilidade da direção de carnaval definir os elementos da comissão de carnaval, instituição cujos membros têm situação precária e está sob a sua competência a organização do desfile da Escolas. Para um detalhamento do esquema aqui sumarizado, ver Riotur/1991:189-90.

<sup>9</sup> Para se inscrever no Carnaval da cidade, a Escola de Samba deve possuir estatutos sociais registrados em cartório, sede administrativa e quadra de ensaio, diretoria constituída e licença da delegacia especializada(Riotur/1991:188).

<sup>1</sup> O depoimento de Olímpio Corrêa, o "Gaúcho", por algumas vezes presidente da Mocidade Independente de Padre Miguel, revela os episódios, mesmo escusos, que marcaram a entrada de Castor de Andrade nessa Escola. Lanças de corrupção de vereadores, evitando que agremiação fosse rebaixada para o segundo grupo em 1973. Seguida da eleição de um "testa de ferro" do contraventor para presidência da instituição e contratação do já famoso carnavalesco Arlindo Rodrigues e a formação de uma equipe maior e renovada para montagem dos desfiles. Estes fatos são implicados à decisão do Conselho Deliberativo da Escola de promover a "modernização" da entidade - ver entrevista feita por Cavalcanti(IBAC/25-07-1991).

inseririam, e a redimensionar a participação das Escolas no Carnaval da Cidade. Percebem que estava na participação mais destacada dessas entidades no contexto nas atividades de lazer e turismo, a fonte da legitimidade por eles pretendida. Além do que, como empresários do setor de entretenimento e hospedagem, interessavá-lhes o aumento do número de visitantes na cidade, pela ocasião do Carnaval. Desta maneira o patronato é exercido no compasso de uma organização da cultura ordenada pelo imperativo da produção de bens comercializáveis, em um já solidificado, vimos, mercado ampliado de bens simbólicos no país. O que ganha nitidez na primazia da "ajuda" monetária dos bicheiros às Escolas. Por isso os faraônicos delírios dos carnavalesco tiveram como sair do papel e tornarem-se realidade visual.

Aliás, o trabalho do carnavalesco se faz decisivo à perspectiva do banqueiro do bicho. Tanto é que a ida dos nomes mais prestigiados para as Escolas então consideradas menores esteve aliada à presença de algum desses financiadores. Dois exemplos são suficientes. Arlindo Rodrigues vai primeiro para Mocidade Independente de Padre Miguel, patrocinada por Castor de Andrade(poderoso na Zona Oeste).E depois faz sucesso na Imperatriz Leopoldinense, bancada por Luis Drumond de Andrade(comandante das bancas na imensa região suburbana da Leopoldina). João Trinta contou com a estrutura e o dinheiro dos Abrão David(donos do jogo na Baixada Fluminense), posicionados no comando da Beija-Flor.

Esta Escola, aliás, é o exemplo recorrente quando se quer referenciar o modelo de modernidade estético-administrativa(Araújo/1987:126 e Pereira/1982). O implemento de dispositivos interligando o gerenciamento e disciplina da entidade, desde um controle centralizado da diretoria, à administração escalonada dos recursos monetários, pessoais, de matéria-prima e patrimônio, garantiram à Beija-Flor títulos sucessivos - cinco em apenas oito anos(1976 a 1983). Na esteira de tais mudanças, o espaço físico do setor administrativo da Escola é separado da quadra-sede, fixado em todo um andar de um prédio comercial, e nele alocado um corpo de funcionários especializados, os quais controlam as finanças, definem as programações e divulgação de eventos e cuidam dos setores técnicos da Escolas, como baianas, crianças, bateria, comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira, através do arquivamento de fichários contendo dados de cada componente. Este aspecto traduz a autonomia e rotinização do

esquema racional-legal na condução do ajuste da agremiação ao perfil mercantil delineado com o advento do superespetáculo no Carnaval da cidade. Este peculiar empresariamento significa a introdução definitiva da racionalidade dos meios como elemento crucial à produção e realização do fascinante show carnavalesco.

Assim a emersão destes banqueiros contém mais que o princípio da troca dadivosa, na qual o desperdício é uma afirmação do poder; o valor acumulativo inseria-se nos termos do comando introduzido na agremiação, traduzindo-o nas formas de investimentos na sua materialidade cotidiana e carnavalesca, movidos por um ideal de lucro conformado na acumulação monetária que se tranforme em capital monetário e simbólico. Complementam a tarefa dos agentes que imediatamente os antecederam, compartilhando do mesmo raciocínio, qual seja, intensificam adições e racionalizam burocraticamente as entidades. A vontade de poder que os move manifesta-se na intervenção direta sobre os recursos da Escola de Samba, tornando-os matéria-prima a ser reelaborada por meios técnicos para o desenvolvimento do superespetáculo - fonte do seu prestígio público.

O valor conferido ao modelo estético da Beija-Flor, espelho onde se miraram as demais Escolas<sup>11</sup>, é acompanhado pela extrema valoração da postura modernista nas representações dos agentes envolvidos na organização do Desfile. Para João Trinta, modernizar simplesmente consiste em "adequar-se aos novos tempos". Não se trataria de exterminar as raízes populares, mas dar-lhes novos "vazos" (Veja/31-01-1979). Seriam estes os altos e extensos carros alegóricos. A feitura de tais elementos, passíveis de abrigar mais de 15 pessoas, ostetando sete metros de altura e em torno de 6 metros de largura por 7 metros de extensão, obrigou a introdução de especialistas. O banqueiro do bicho possuía os recursos para fazer frente ao aspiral das despesas imposto pela "modernização" do carnaval<sup>12</sup>. Visto por eles, no dizer do patrono da

<sup>11</sup> No depoimento do figurinista Silvio Pinto, ele recorda: "Quando comecei fazer carnaval, em 1978, era época do reinado da Beija-Flor. Agente tinha que copiar o que ela fazia..." (23-01-1993).

<sup>12</sup> Para se ter uma idéia da base financeira desse grupo, não apenas no Rio de Janeiro mas no Brasil, no ano de 1988 a contravenção carioca do bicho movimentou, em média, NCz\$ 15 milhões diariamente. Montante que na época equivalia o mesmo valor mobilizado pela Bolsa de Valores de São Paulo, a maior do país (Jornal do Brasil/15-01-1988).

Beija Flor, Aniz Abrão David, justamente como um processo de "melhoria" em relação ao passado"(Jornal do Brasil/08-11-1987).

É interessante notar como esta idéia de desenvolvimento das Escolas de Samba aparece no modo como são divulgadas, tratando-se mesmo de um termo consensual. Durante a pesquisa, verifiquei que, nos anos setenta, consolidam-se os tablóides dedicados inteiramente ao Desfile nas edições carnavalescas dos principais jornais cariocas(O Globo, Jornal do Brasil e O Dia). É regular a presença neles de um mesmo quadro oferecendo ao leitor os números de cada Escola desfilante, ou seja, número de componentes, de ritmistas, de carros alegóricos, de destaques de luxo, etc. A grandiosidade numérica compreende uma valoração do espetáculo.

A manifestação do "crescimento" dos desfiles verifica-se no consolidar da classificação do barracão como uma "fábrica de ilusões"<sup>13</sup> e cujo espaço físico é instalado em amplos galpões cobertos. Neles é acolhida uma crescente divisão do trabalho montada em três etapas distintas, porém articuladas. São elas: armação da infra-estrutura férrea das alegorias, o recobrimento desta com madeira e a decoração. Entre carpinteiros, vidraceiros, ferreiros, decoradores, costureiras, chapeleiros, eletricitas, pintores, aderecistas, projetistas, pessoal de apoio(almoxarifes, trabalhadores da cozinha, vigias etc), cerca de 200 pessoas passaram a ser empregadas nos barracões, comprometendo 70% da receita das entidades(Jornal do Brasil/17-02-1985). O que gerou um aumento vertiginoso no consumo e pesquisa de materiais e soluções capazes de proporcionar os efeitos pretendidos na passarela. Em 1981, por exemplo, o engenheiro hidráulico Gilberto Rodrigues Cavalcanti participou do trabalho de execução da alegoria *Os Jardins Suspensos da Babilônia*, concebida por Joãozinho Trinta. Sua tarefa era construir cinco chafarizes e uma cascatinha em espelhos, jorrando ambos 2 mil e 100 litros de água. Para isso utilizou quatro bombas de 5 HP(400 quilos cada) e uma centena de tubos de PVC, além de uma base metálica precisa que sustentasse, sobre um chassi de ônibus, as 10 toneladas de peso, sem incluir as 21 mulheres colocadas, dançando, sobre a peça(Boletim do

<sup>13</sup> Esta denominação aparece em meados dos anos setenta e será recorrente nas falas daqueles que dirigem ou trabalham nas Escolas de Samba. Afixado na entrada do barracão da Mangueira, um cartaz é taxativo em atestar que ali se fabrica "sonhos".

Clube de Engenharia/Março de 1981:04).

Ao mesmo tempo, os deslocamentos ocorridos no âmbito da própria contravenção, tornando o jogo um sistema, cujas zonas em que se divide estão sob ordem de um número reduzido de banqueiros, fomentou uma bem aparelhada estrutura material e administrativa, que serviu de modelo ao trabalho desenvolvido nas Escolas de Samba. A partir desta base, não apenas contrataram carnavalescos, mas motivaram o surgimento de uma espécie de profissionalização das competências técnicas nas Escolas, impulsionando a especialização. A contratação por uma agremiação do casal de mestre-sala e porta-bandeira ou do puxador de uma outra, devido as boas notas conquistadas junto ao júri, condicionou a mudança no relacionamento entre os chamados sambistas e as Escolas: o vínculo deixa gradualmente de estar ancorado na identidade orgânica com a instituição para se fazer mister o relevo dado à função no interior do sistema carnavalesco.

No universo das alas de enredo também a tendência profissionalizante amplia-se na direção de empresas de fundo de quintal. Seus presidentes montam equipes remuneradas, que passam atuar na confecção das fantasias. Na maioria dos casos, famílias inteiras dedicam-se ao serviço. Espaços específicos são alugados e batizados de "barracões". Organizam-se arquivos com dados pessoais dos desfilantes, a quem são enviadas correspondências sobre as atividades da ala e da respectiva Escola de Samba e o "convite" para desfilar no próximo Carnaval. Para isto abrem contas bancárias com intuito de formalizar o pagamento financiado dos trajes. O que subentende determinada financeirização capaz de prover a compra antecipada de materiais (tecidos, linhas, tintas, colas e outros). Além de possibilitar a compra de equipamentos e da encomenda de serviços de costureiras, arremateiras, chapeleiros, sapateiros e demais profissionais - ver material sobre as alas no final do capítulo.

Aos poucos, a eficiência administrativa dos bicheiros é reconhecida nas performances bem sucedidas das suas agremiações, quase sempre dividindo entre si os melhores lugares na disputa pelo título. Entre 1976 e 1995, as Escolas patrocinadas por banqueiros do jogo do bicho venceram 16 dos 20 concursos realizados. Isso sem contar as colocações de segundo, terceiro e quarto lugares. A acumulação do prestígio, facultado pela competência demonstrada, levou-os a dominar

também os destinos mais gerais das Escolas e seu Desfile de Carnaval. Outra vez, o esquema funcional-administrativo em germe e desdobrado por agentes como Amauri Jório, servira de janela para os contraventores, mas demarcara o perfil das suas ações. Em 1975, a ASESG inaugura a suntuosa sede própria, toda em mármore, indicando na construção do espaço físico o vetor de independência almejado pela entidade, pois assim desocupava o prédio cedido pelo Estado. Três anos depois, as Escolas assinam um contrato com a Riotur, no qual o conceito de prestação de serviços determina uma certa autonomia e igualdade entre as partes. É neste ano que o abraço do então prefeito Marcus Tamoio no carnavalesco João Trinta, documentado pela imprensa, flagra a satisfação do poder público pelo deslumbrante espetáculo financiado pelos bicheiros, porque ia de encontro aos interesses do Estado no setor turístico(em 1990, em final de mandato, o Governador Moreira Franco chama diretamente os banqueiros ao seu Gabinete para "agradecê-los pela colaboração").

Neste momento a relação entre o governo e a ASESG adentra outro patamar. A Associação impõe seu plano de dividir o evento em duas séries(A e B). Também define-se a Rua Marquês de Sapucaí como um local apropriado para fixar os desfiles(Araújo/1987:126). Em 1983, aspirou o prazo de contrato entre a Riotur e as Escolas. Estas firmam pé quanto a elevação ao dobro do valor pago pelo serviço prestado. Torna-se difícil a assinatura de um acordo. E pela vez primeira, a ASESG, enfim, pôde cobrar o direito de arena pelas imagens televisuais feitas do Desfile(Idem:127).

A inauguração da passarela definitiva em 1984 foi tanto o divisor de águas na história do Carnaval carioca como a última gota no esgarçar de uma unidade já anêmica, ante a fisionomia delineada pela sua comercialização e inserção no estatuto do consumo cultural. A individualização do Desfile das "grandes" Escolas de Samba como superespetáculo popular acionou o disparo da lógica privatizante; a relação de forças entre os interesses assume outra proporção. As Escolas de Samba são agora um elemento de peso no enlaçamento. Curiosamente, a força demonstrada por estas motiva uma crise sem precedentes no interior da sua própria Associação. A discrepância entre as Escolas denominadas "grandes" e as "menores" leva as primeiras a reivindicar um tratamento diferenciado por parte do Estado e da direção da entidade, principalmente no que tange à distribuição das verbas resultantes da

venda de ingressos e direitos de televisionamento e comercialização do disco fonográfico. A atuação dos bicheiros resultou fundamental para que do racha saísse a fundação da Liga das Escolas de Samba - Liesa, em 1984, formada apenas pelas dez Escolas mais bem classificadas nos últimos concursos. Cabe entender o significado implícito na Liesa, instituição heurística à compreensão do empresariamento das práticas fulcradas no Carnaval do Rio.

Diferente da Associação das Escolas de Samba - desde 1984 dedicada às agremiações das divisões inferiores - a Liesa se organiza como empresa privada sem fins lucrativos, composta pelo pequeno clube de Escolas que a fundou, não aceitando novas filiações e mantendo o direito de voto restrito aos 33 membros fundadores da entidade. Eles escolhem o presidente, que opera conjuntamente com o departamento financeiro, à direção executiva e à assessoria de comunicação e imprensa. A premissa técnico-empresarial da Liga se manifesta no caráter liberal de seu estatuto. Se lhe cabe promover eventos dedicados ao lazer, cultura e diversão, ela está impedida de manifestar-se sobre "assuntos de natureza partidária, nem engajar-se em campanhas de tal teor"(Estatuto da Liesa/1985). Com efeito, inadmite qualquer forma de distinção de "raça, cor, sexo, religião, profissão e nível econômico"(Idem).

O conjunto de regras assinalado acima é uma contrapartida à postura de alguns críticos da "modernização" da Escola de Samba, principalmente aqueles ligados aos movimentos de cidadania negra, que defendem estas instituições como parte do acervo das classes populares e herança atualizada do patrimônio étnico afro-brasileiro. É recorrente no discurso dos administradores da Liesa, frases com este teor:"O desfile é um espetáculo que também tem samba, não somente"<sup>14</sup>. O objetivo claro é o de evitar entraves ao primado desenvolvimentista da Liesa; a identidade universalista defendida ressoa o empenho em conferir maior autonomia às Escolas filiadas, para isso ajustando-se às práticas de mercado. O percurso das conquistas da Liesa é emblemático nesse sentido.

Com a construção da nova passarela, que contou com total aval da elite dos banqueiros do jogo do bicho, e a divisão do Desfile em dois dias, os carnavais de 1984 e 85 foram os primeiros classificados como "lucrativos" pela Riotur(Relatório da Prefeitura do RJ/30-06-1985). O

<sup>14</sup> Frase do banqueiro do bicho Ailton Jorge Guimarães, Presidente da Liesa entre 1988 a 1993.

saldo gerado pagou os custos do evento e quitou 70% das despesas com a obra do Sambódromo (orçada em Cr\$ 53 milhões 871 mil). Isto possibilitou que a subvenção paga pela Riotur subisse de Cr\$ 19 milhões para Cr\$ 133 milhões, entre 1984 e 85. Tais números decidiram um outro perfil na relação entre Liesa e governo local. Este a princípio protelando em negociar com os contraventores. Mas os representantes do Estado tiveram de se render à força demonstrada por estes no comando das Escolas. Em 1985, afrontaram o poder estadual com a ameaça de deslocar o Desfile para outras cidades da região metropolitana do Rio, para ver aceitas algumas de suas reivindicações, de aumento da participação no resultado da venda de ingresso (em até 40%) e na cobrança do direito de arena relativo à transmissão da televisão. O trunfo que passam a mobilizar nas negociações é o significado do evento para o mercado turístico na cidade e no país; calcar-se-ão na afirmação de que o "Desfile é bom para o Rio de Janeiro e para o Brasil" e por isso "deve dar lucro para as Escolas de Samba"<sup>15</sup>.

Já em 1986 a Riotur enviou à Liesa um documento no qual reconhecia a "inevitabilidade de se estabelecer uma participação percentual sobre as receitas provenientes da venda de ingressos e do direito de transmissão, por entender que são as escolas de samba do Grupo I as verdadeiras protagonistas do grande espetáculo, geradoras das referidas vendas" (Transas/setembro de 1986). A repercussão do reconhecimento se notabiliza na participação das Escolas nos valores arrecadados. As cifras terão uma ascensão de 3000% de 1984 a 1987. Neste ano, a Liesa consegue obter junto a Riotur um aumento do seu percentual no que se refere a venda de ingressos - de 35% para 40%. Finalmente o ano de 1991 marca a mudança na relação entre as Liesa e o Estado: são desde então sócias no contrato de prestação de serviços, que passa a ser também de participação nos lucros. Por ser proprietário da Passarela, ao município do Rio cabia organizar e montar a infra-estrutura operacional do Desfile. Deve coordenar os serviços dos 19 órgãos públicos dos níveis locais, estaduais e federais mobilizados no evento, para cobrir as exigências de segurança, conforto, atendimento médico, iluminação e

<sup>15</sup> A frase é do então presidente da Liesa, Airton Jorge Guimarães (Jornal do Brasil/25-01-1989).

sonorização<sup>16</sup>. A Riotur monta o praticado coberto de carpete onde são dispostas as cadeiras e mesas de pista e os tapumes impedindo a visão dos situados fora da Passarela do Samba<sup>17</sup>. Os serviços de bar e restaurante e os de buffet(nos camarotes) são terceirizados junto a empresas do eixo Rio-Sao Paulo. A Liga das Escolas de Samba se encarrega da chamada parte "artística" do espetáculo, ou seja, os próprios desfiles, e do corpo de jurados(num total de 150 membros) - escolhe os nomes e o informa dos critérios de julgamento, durante um curso realizado no mês que antecede ao concurso-espetáculo.

A mudança de status estabeleceu novos parâmetros numéricos. Da comercialização do espaço da passarela, em 1992, 70% caberiam à Riotur, ficando a Liesa com 30%. A venda de ingressos foi repartida meio a meio, porém 10% do recebido pelo município saiu para pagar os direitos autorais dos compositores dos sambas-enredo executados durante o Desfile. Já 90% dos valores arrecados com a transmissão televisual pertenceram à Liesa, restando a Riotur cobrar 10% pela instalação de materiais e equipamentos para sonorização. Nos anos seguintes, a participação da Liesa nos dividendos obtidos pelas diversas formas de comercialização do Desfile supera a da Riotur. Da mesma maneira aumenta a pressão daquela entidade no intuito de assumir a administração total do evento, sem interferência do poder público. A competência da Liga será o elemento recorrente no discurso de privatização. A fala dos administradores da Liesa recorrentemente comparam a performance da entidade à ação, dizem, "ineficiente" e "parasita" do Estado:

A Liga nos dez anos que vem completar tem provado que veio trazer alegria pro povo carioca, pro povo brasileiro e pra encantar os turistas estrangeiros(...). Nós devemos isso a Castor de Andrade, a Aniz Abrão David e a outros. Que fizeram do carnaval o que ele é hoje. Primeiro conquistando o respeito do povo brasileiro: tudo que aqui nesta casa é decidido, pelo trato ou escrito, se cumpre. Pra não se perder a beleza dessa cultura popular. Em julho - 1993 - quisemos alugar o Sambódromo, não conseguimos. Iriamos fazer um carnaval melhor do que fazemos, se eles não nos atrapalhasse. Nada nos dão. Verbas para o carnaval não saem dos cofres do Município e do Estado e menos ainda do governo federal. É projeto desta casa modernizar e dar grandeza e felicidade ao povo do Rio de Janeiro, do Brasil e para os

<sup>16</sup> As informações aqui arroladas foram obtidas durante entrevista com o Assessor de Imprensa da Riotur, Arthur Rocha, em 11-01-1993.

<sup>17</sup> O Assessor de Comunicação da Riotur faz questão, no seu depoimento, de afirmar que tal medida é para garantir os "direitos de quem pagou seus ingressos".

A competência da Liesa é ressaltada em razão da obediência aos contratos estabelecidos. O que é exaltado como provedor de regularidade aos atos consignatários dos acordos acordados. E estes ficam submetidos ao compromisso de "servir" a clientela (cariocas, brasileiros e estrangeiro, enfim, o consumidor cultural). A tenaz defesa do direito das Escolas sobre a maior parte do que é arrecado com o evento, é justificado: pois sendo elas as grandes promotoras e vedetes do espetáculo, devem ser também suas maiores beneficiadas, principalmente porque assim poderão investir na melhoria do grande show. Afinal, o compromisso dessas entidades é com "servir" o "povo" de alegria, para isso se especializam. Em se tratando de uma atividade voltada para o ramo dos serviços, a preocupação com a imagem pública torna-se crucial, mas a categoria de público é aqui instrumentalizada de acordo com os objetivos basicamente privados. A monetarização de todo o circuito de produção e consumo do evento é conclusivo de uma configuração de relacionamentos organizados em sua identidade pela força que tenham de se oferecer ao bem-estar de indivíduos consumidores, confirmados sob o prisma de produtores especializados, mesmo profissionais.

O agradecimento aos banqueiros do bicho sugere um certo distanciamento, o que se explica pelo cárcere dos integrantes da elite que comanda o jogo no Rio de Janeiro, em 1993, mas não significa que os contraventores tenham perdido o comando das "suas" agremiações ou tenham se afastado decididamente do ramo de divertimentos e turismo. Revela isto sim que o processo empresarial privatizante do Desfile se mantém independente dos interesses diretamente clientelistas dos bicheiros. Em outras palavras, a estrutura comercial e do espetáculo montada pelos banqueiros faculta à Liesa sobreviver sem eles e traz à cena a figura do executivo como gestor do cotidiano do Carnaval, a quem cabe administrar o posicionamento consolidado pelo Desfile em determinado segmento do mercado de bens culturais. Além do resultado obtido com a venda de ingressos, a cada ano mais voltado à encomenda das agências de viagens e

<sup>18</sup> Este discurso foi enunciado pelo atual presidente da Liesa, vereador Paulo de Almeida, em 07-01-1994. Neste mesmo ano, a Prefeitura do Rio e a Liesa fecharam um acordo, o qual permite a última organizar e comercializar o evento. A Riotur mantém-se, no entanto, como coordenadora da ação dos órgãos públicos envolvidos na sua infra-estruturação.

de grandes empresas, que os repassam a funcionários e clientes. O montante arrecado em cada um dos três últimos anos superou o faturamento dos três principais estádios de futebol brasileiro (Maracanã, Morumbi e Pacaembu), nos dias de jogos tidos como grandes "clássicos" (Relatório da Prefeitura do RJ/1994). Somado ao televisionamento, às vendas das reproduções fonográficas, dos direitos de imagem e do merchandising, substanciam o vetor autonomista<sup>1º</sup>.

Estes últimos termos reveladores de como o empresariamento capitalista, em consórcio com o complexo tecnológico de comunicação, reprograma qualitativamente a produção e distribuição da cultura, incluindo-a em uma situação na qual o teor das quantidades estabelece outro patamar para o evento-espetáculo no concerto social abrangente. Pois assim que assume a gestão dos interesses das dez Escolas de Samba filiadas, a Liesa retira da gravadora Top Tape o direito de gravação e comercialização dos discos e fitas de audiocassete contendo as reproduções dos sambas. Funda seu próprio selo e assina um contrato com uma das maiores e mais bem plantadas empresa no mercado audiográfico instalada no país, a BMG Ariola, para gravar, imprimir e distribuir o material fonográfico. Apenas em 1988, contudo, consegue compilar todas as músicas do grupo principal. Apesar disso, a vendagem desse produto, embora restrita a três meses de circulação (dezembro a fevereiro), supera a cifra de um milhão de cópias e se inscreve como um dos mais bem sucedidos empreendimentos no setor<sup>2</sup>.

Do mesmo modo, o televisionamento consiste em parte do tripé atual de sustentação financeira das Escolas. Ao comprar o direito de transmissão do Desfile, na verdade, desde de 1988, as emissoras de televisão adquirem cotas, cujo valor fica em torno de 1 milhão 200 mil dólares. Estão incluídos os preços cobrados pela comercialização dos espaços da passarela, que serão utilizados para instalar os nomes dos anunciantes patrocinadores. As duas cabeceiras da pista, a parte

<sup>1º</sup> Para 1995, a Liga fechou contrato com uma grande empresa de fast-food. Esta se instalou na praça de alimentação montada no setor de concentração do Desfile, fechado ao acesso público e onde foram colocados telões nos quais eram exibidas imagens televisuais do que ocorria na pista-passearela.

<sup>2</sup> Entre dezembro de 1984 e fevereiro de 1985, cerca de 800 mil cópias do Long Play foram vendidas (fora as fitas de audiocassetes e os disc laser), representando um faturamento da ordem de 12 milhões de reais (Fonte: Revista Veja/01-02-1995).

superior dos cronômetros postos numa das laterais da passarela e a área do recuo da bateria (por ali se fixar a transmissão da TV), são as partes mais valorizadas no contrato<sup>21</sup>.

Os suportes de sustentação financeira das Escolas ostentam outra envergadura, responsável pelo enquadramento do serviço de entretenimento prestado, sintetizado no objeto-bem da prestação (o Desfile), em um patamar de gastos semelhantes a uma produção cinematográfica média de Hollywood. Valor que nos últimos três anos próximo dos 30 milhões de dólares. Sob o pretexto de "democratizar" o faturamento mas de modo "justo", em 1991 a Liesa estabeleceu um hierarquia na distribuição da receita total arrecadada, ou seja, cada Escola passa a receber determinando montante equivalente à colocação obtida no carnaval anterior. Também um ranking foi montado em obediência ao seguinte critério: a Escola que mais acumule melhores posicionamentos tem direito a ganhos suplementares. A Liesa alega que a medida visa acirrar a competição e com isso manter crescentemente o "nível" do espetáculo. Poder-se-ia acrescentar, para a conquista de lucros ainda maiores. Cujo termômetro é o aumento do investimento nos preparativos de todas as agremiações, expresso numa certa homogeneidade estética entre as concorrentes, devido a generalização do esquema do superespetáculo.

A situação mostra-se mais evidente na postura das agremiações. No carnaval de 1993, por exemplo, uma Escola com pretensões ao título investiu algo em torno de 1 milhão 800 mil dólares. Já aquela considerada de menor porte gastou 800 mil dólares. Desses valores 21% saíram da venda dos ingressos resultantes do evento no ano anterior; 10% da transmissão da TV. A vendagem fonográfica contribui com 8% da receita. Os ensaios e programações realizadas na quadra renderam 34,5%. Couberam às doações 26,5%. O que a primeira vista sobrevaloriza o papel do patrono, dono do dinheiro que inicia a compra de materiais em julho, quando a Escola ainda não recebeu a parte que lhe cabe na comercialização do espetáculo, apenas distribuído em outubro e janeiro<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> A Rede Globo, sem contar a comercialização das fitas de videocassete que prepara após o carnaval, faturou com o Desfile 10 milhões de reais, vendendo cotas aos patrocinadores - dominadas pelas indústrias de cerveja (Fonte: Revista Veja/01-02-1995).

<sup>22</sup> Estes dados são extra-oficiais, apresentados no programa de televisão Globo Comunidade da Rede Globo (09-01-1993). O acesso as contas das Escolas, e mesmo do espetáculo no seu conjunto, é dificultado pela

Porém desde os anos oitenta um conjunto de novas práticas redefinem o modo como a Escola de Samba racionaliza sua participação no mercado ampliado da cultura, segundo o paradigma empresarial da Liesa. A publicização intercede crucialmente. Coquetéis e grandes eventos acompanham a divulgação do lançamento do material fonográfico com os sambas-enredo, apresentações de grupos fantasiados representando as principais Escolas em palanques armados na areia das praia mais concorridas no verão, são exemplos desta estratégia, com ampla cobertura na imprensa, no rádio e na televisão.

Do ponto de vista interno, cada Escola de Samba lança mão da natureza de instituição da esfera do entretenimento, investe na sua própria imagem pública para absorver recursos. A transformação das quadras-sedes em casas de espetáculos, onde se apresentam nomes concorridos da música popular, é um recurso cada vez mais mobilizado, rotinizando-se um esquema de eventos, gerenciados por uma diretoria especializada. Cabendo-lhe também divulgar tais acontecimentos da maneira mais eficiente possível. O lançamento do enredo e a participação em shows na cidade e no país - e mesmo fora do país. A comercialização do símbolo e o nome de algumas Escolas mais "populares" como uma marca, segue a mesma direção. Para tanto, especializa-se um setor interno nas entidades dedicado à venda de camisetas, bonés, plásticos-adevisos, e objetos afins.

Há contudo práticas mais ambiciosas, que insinuem quais poderão ser os desdobramentos resultantes deste parâmetro de relacionamento no mercado cultural. O caso mais contundente é o da Estação Primeira de Mangueira. Porque já em 1984 sua diretoria contrata os serviços de uma empresa especializada em marketing a fim de conceber um projeto que não apenas atraísse um público jovem à sua quadra, como atrairasse grupos de shows mangueirenses em viagens pelo país. Faltou fôlego a idéia mas plantou uma semente retomada em 1991. Nesse ano é encomendada pesquisa a uma agência de publicidade. Os resultados demonstraram que 45% dos entrevistados consideravam a Escola como a mais tradicional representante do samba, 37% se disseram seus torcedores e 28% demonstraram simpatia em consumir produtos ou serviços relacionados ao

isenção do pagamento de impostos por parte das Escolas de Samba, que tendem divulgar dados subfaturados quanto a sua receita e gastos realizados.

nome da agremiação. A iniciativa trouxe para o interior da Escola de Samba um novo personagem: o executivo de marketing. Cabe-lhe o fabrico da imagem da Escola a ser veiculada como produto sedutor e com largo apelo junto a diferentes faixas do mercado de consumo.

A direção da Escola alia-se então em São Paulo a ZMM, empresa de publicidade e marketing responsável pelo trato dos seus negócios - com direito a 25% dos rendimentos. Foram montados kits oferecidos a diversas empresas. Estas pagam para utilizar a marca Mangueira. Componentes escolhidos da Escola fazem shows nas festas promovidas por estas firmas, em sua maioria sediadas em São Paulo. Atualmente desenvolve-se o projeto de instalar uma subsede da agremiação na Avenida Paulista, onde funcionará também um restaurante e uma casa de samba(Veja/16-02-1994). Os resultados plasman um perfil de autosuficiência. Em 1993, a Escola arrecadou 1 milhão 600 mil dólares. Montante suficiente para confeccionar a sua exibição no Desfile do carnaval-94, no Sambódromo.

A ZMM também assessora a escolha dos enredos, no sentido de eles serem "vendáveis", quer dizer, estejam de acordo com valores consensualizados nas faixas de consumidores potenciais do produto oferecido. O que levou a aprovação do enredo em homenagem aos baianos mega-estrelas da música popular brasileira - Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia, muito badalados durante os últimos dois anos. A adoção deste enredo permitiu que a quadra e o desfile da Mangueira fossem invadidos por celebridades artísticas e visitantes locais e de outros estados, sobretudo de São Paulo. Também fez da Escola alvo das reportagens das principais empresas de comunicação do país. Seu samba-enredo foi o mais tocado na fase pré-carnavalesca.

Como no nível da Liesa, a escolha da temática primou pela neutralidade política, já que a princípio se ia desenvolver a encenação de *Nem Casa Grande, Nem Senzala*(focalizando uma crítica a idéia de miscigenação e democracia racial no país). A proposta de adequar os temas à audiência não consiste novidade no contexto do Desfile, mas a escolha fazer parte de um projeto mais amplo de racionalização da Escola, tendo em vista otimizar a sua função de entretenimento, dispõe a dinâmica modernizadora sobre terreno mais amplo e solidificado meandros mercadológicos, em meio a uma festa que em 1993 fez circular 200 milhões de dólares(Relatório Anual da Riotur/1994).

A relevância do tema da visibilidade pública das Escolas e do

seu produto, o Desfile carnavalesco, sugere-se nestas novas condições. Seja a representação espacial ou a inserção do evento no espaço concreto das relações sociais são acompanhantes inseparáveis do depuramento da imagem do espetáculo. A localização do Desfile na região central da cidade de início teve aspecto nitidamente estratégico: visava manter o evento numa área de fácil acesso, às margens da principal via de ligação entre as Zonas Norte e Oeste e Sul do Rio. Além do que a Rua Marquês de Sapucaí situa-se ao lado da Praça XI, lendário "berço do samba". Mas também é aquele o local do centro, a Cidade Nova, que desde os anos sessenta tem sido alvo de projetos modernizantes com vistas a torná-lo sede de um conjunto empresarial financeiro e de serviços, concatenado com as novas estruturas da economia mundial. Hoje, articulada à revitalização da antiga Zona portuária como pólo náutico e turístico (inspirado no South Seaport de New York)<sup>23</sup>, a Cidade Nova se vai consolidando como complexo cultural, administrativo, financeiro e de serviços sofisticados. O projeto do conglomerado financeiro de telecomunicações (o Teleporto) encabeça a valorização do local na justa medida da sua projeção numa economia globalizada, possível com a expansão do sistema de satélites artificiais, desde os anos setenta (Harvey/1992:264).

A construção do Sambódromo ali participa dessa sistematização voltada para o comércio de informações e signos, já que ele se internaliza como espaço privilegiado de entretenimento e exposição da cultura, segundo um padrão internacional. É possível avaliar o esforço de concretização desse pólo sofisticado de diversão e cultura, quando alguns índices no setor de divertimento em escala mundial são considerados. Por exemplo, o número de turistas viajando passou de 81 milhões 30 mil, em 1962, para 476 milhões, no ano de 1992. Neste mesmo período, o faturamento líquido do setor elevou-se dos 8 bilhões de dólares até chegar a 254 bilhões<sup>24</sup>. A imagem do local mundializado assume

<sup>23</sup> Nos armazéns desativados do cais do porto estão hoje instalados os barracões de algumas das principais Escolas de Samba. O projeto prevê aí a montagem de locais de visitação pública, onde ficarão expostas alegorias e ocorreriam shows para turistas durante todo o ano.

<sup>24</sup> Fonte: OMT/1999. Vale acrescentar que a América constitui hoje o segundo pólo de atração turística mundial, atrás apenas da Europa. Em 1992, o continente recebeu 89 milhões e 400 mil turistas. Além disso, uma pesquisa da OMT mostra que alemães, franceses, canadenses, norte-americanos e japoneses, 30% dos viajantes anuais em 1994,

portanto importância crucial nesse comércio de signos. O que tem implementado congressos anuais de locations, nos quais milhares de profissionais de turismo, mídia e representantes de órgãos públicos disputam entre si a escolha de suas respectivas cidades como cenários para locação de filmes, vídeos, ensaios fotográficos etc. O potencial de publicização globalizada contido nessas produções, é o alvo ambicionado. A circulação da imagem é a aparência concreta capaz de fazer movimentar atividades diversas e alavancar quantias de campos também variados (turismo e esporte, por exemplo).

Autores como David Harvey têm sugerido que a combinação entre a televisão e os equipamentos de satélite, ao lado da financeirização da economia capitalista, estabelecem a possibilidade que uma enorme quantidade de audioimagens provenientes, simultaneamente, de áreas diferenciadas do planeta, "encolham" os espaços do mundo. O que torna a "imagem de lugares e espaços (...) tão aberta à produção e o uso efêmero quanto qualquer outra." (Idem:264). E da mesma forma, implica que o local interaja nesta nova figuração da espacialidade globalizada sob a égide das novas formas de acumulação capitalista, com vista a competir no espaço abstrato do mercado mundial com outras localidades. A diferença local é enfatizada no sentido de especificar as suas qualidades especiais. Porém, acrescenta Harvey, as localidades devem obedecer um formato que as tornem universalizável (exportável). Para tanto, Toda uma produção é ativada contando com esforços das agências governamentais e instituições privadas para prover a cidade (ou região ou país) de uma atmosfera que a torne diferentemente agradável e acessível ao capital mundial. O argumento de Harvey é heurístico do problema debatido aqui, pois "se os capitalistas se tornam cada vez mais sensíveis às qualidades espacialmente diferenciadas de que se compõe a geografia do mundo, é possível que as pessoas e forças que dominam esses espaços os alterem de um modo que os torne mais atraentes para o capital altamente móvel." (Idem:266).

A experiência local do Rio de Janeiro plasma um empenho regular de diversos setores da sociedade em consolidar a cidade como pólo mundial de diversão e consumo cultural. Empenho que revela a importância estratégica assumida pelo setor de entretenimento na economia da cidade, escolheram vir para terras americanas em busca de "atrações culturais".

do Estado e mesmo do país. Em 1988, por exemplo, as atividades turísticas representaram 6,4% da pauta de exportações brasileiras. A cidade do Rio de Janeiro contribuiu com mais de 40% desse total. O que pode ser medido pelo movimento turístico na cidade no último verão(1995), quando 1 milhão e 500 mil turistas lá estiveram. Sendo que deste 600 mil de origem estrangeira e 920 mil brasileiros. Uma receita de 400 milhões de dólares foi gerada e 425 mil pessoas empregadas. Só a Prefeitura arrecadou 80 milhões de dólares com os visitantes do exterior.

Algo evidenciado também no alinhamento de forças e interesses, dentro do qual se inclui a ação racionalizadora da Liesa - que ocupa hoje todo um andar de um sofisticado prédio de escritórios no coração financeiro do Rio, a Avenida Rio Branco -, voltado à apropriação das atividades e dividendos inseridos no setor. Justifica-se assim as motivações para realização conjunta entre poder público e iniciativa privada de medidas visando dotar o Rio de infra-estrutura para função de entreter, mas segundo as regras do empresariamento.<sup>25</sup>

Ao lado do parque de produção industrial de audioimagens bastante significativo existente<sup>26</sup>, a própria paisagem local é convertido em um cenário competitivo na arena mundial: o Rio oferece-se como paraíso de "sol, mar, montanha e carnaval". A estrutura arquitetônica do Sambódromo erguida no coração pós-moderno (se considerado este termo como

<sup>25</sup> Este é o caso da implantação de um escritório especializado em marketing tendo a meta de melhorar a imagem da cidade (o **Convention Visitors Bureau**), tão desgastada com a cenas sucessivas de violência urbana somadas à crescente miséria social. Isto leva-nos a entender a intervenção velada das forças armadas no último ano. O empenho máximo é manter o Rio competitivo no circuito mundial do lazer e da diversão, já que agora a presença do Nordeste tornou-se ameaçadora. Nos últimos anos, a Prefeitura tem feito enquetes com os turistas com o objetivo de estabelecer uma pauta mínima a ser atendida. Em 1995, o item violência decresceu entre os pontos negativos apontados pelos visitantes, restando a "sujeira" e a "miséria".

<sup>26</sup> Durante a última década a Prefeitura do Rio fixou uma longa faixa territorial em Jacarepaguá, Zona Oeste, para implantação de um pólo de cine e vídeo. Além de alguns conglomerados japoneses que ali vão fixar estúdios, a grande beneficiada foi a Rede Globo de Televisão, que para lá transferiu alguns dos seus núcleos de produção, expandindo-os numa dimensão hollywoodiana. Na esteira desta concentração do grande capital, uma rede de médias empresas produtoras surgem visando concorrer na prestação ou complemento de serviços neste núcleo audiovisual transnacionalizado.

a conceituação de uma dimensão emergente da modernidade, na qual a cultura e a comunicação alcançam status na experiência social) da cidade traduz o grau do compromisso assumido pela localidade neste contexto globalizado.

### A FANTASIA CONCRETIZADA

A partir da inauguração do Sambódromo, ganha vulto a inversão de vetores na relação entre carnaval e cotidiano. A consolidação da imagem pública do evento, denominado desde 1991 de: "Desfile do Grupo Especial", e do seu arcabouço econômico, permite-lhe desdobrar-se pela ordinariedade justamente investido do seu caráter informal de festa, cujo teor de popularidade é denso. A nova nomeação confere uma identidade ao espetáculo, auto-definindo como uma "especial" modalidade do gênero Desfile de Carnaval e mesmo de manifestação da cultura. Contudo poder-se-ia dizer que, para a realização de tais objetivos, a cotidianidade de organização e feitura do Desfile atinge uma acomodação sobre alicerces mais rigorosos, critério imprescindível para o tipo de comportamento a ser posto ao crivo dos públicos identificados com determinados estilos de vida e agora acomodados na nova passarela.

Procuro examinar agora como a espacialização constituída pelo Sambódromo oferece um suporte material imprescindível à hierarquia simbólica defendida pelos agentes da Festa-Espetáculo. Simultaneamente, encerra uma amarração sociológica, que tenho chamado de espetacularização, que dispõe todos os elementos da manifestação cultural na forma institucionalizada na sua arquitetura, no sentido de que formem uma totalidade compacta fascinantemente visível.

A motivação do argumento a ser desenvolvido está na hipótese de que o Desfile de Carnaval carioca participa hoje do complexo de interdependências sociais mundializadas, ambientado na esfera da cultura popular como forma de entretenimento. O cenário da Passarela do Samba, penso, materializa esta nova condição à realização e consumo do espetáculo carnavalesco. Desenho a seguir o meu postulado.

No seu estudo sobre o consumo de imagens e estilos de vida na modernidade, Stuart Ewen(1988) observa que a arquitetura feita pelos modernistas - caso do Sambódromo, concebido pelo mestre modernista Oscar Niemeyer - tem a característica de exaltar a pura abstração. O emprego

de formas geométricas, observa, insere-se na busca de um espaço conceitual, onde a evanescência toma o lugar da substancialidade e apela à "imaginação", ao vago. Fator cultural, para ele, em consonância com a era do "capitalismo especulativo". Destas pistas oferecidas por Ewen, parece-me sugestivo pensar o espaço da nova passarela como a caixa cênica motivadora dos rasgos imaginativos de um elemento simbólico entronizado como bem no circuito ampliado do mercado cultural. O investimento na abstração comporta-se como a possibilidade de dialogar no tempo efêmero da exibição transnacionalizada.

A análise seguinte cotejara a questão sobre o eixo espaço-temporal, no sentido de representações sociológicas e basea-se, em grande medida, nas observações feitas no período compreendido entre 1992 e 1995, quando realizei o mapeamento do campo empírico.

### I - ESPAÇO

Em 1985, um ano após a inauguração do Sambódromo, a Revista Rio, Samba e Carnaval afirmava que a nova passarela havia "institucionalizado o luxo", com total predominância do espetáculo visual sobre o canto e a dança e atribuía a exigência das novas platéias os "delírios" elaborados. Por sua vez uma "nova filosofia" balizaria a escolha dos enredos, exigindo maior liberdade para se criar "fantasias" e "inventar efeitos especiais e plásticas multicores". Caiam em desuso os temas históricos e a narrativa linear(começo, meio e fim); o tempo agora era o das abstrações"(10).

O texto defende a tese de que o novo espaço introduz uma ruptura histórica e estrutural no Desfile. Vimos que a monumentalidade das formas e o apelo a temas de natureza onírica consistiam numa tendência em marcha desde os anos sessenta, acompanhando o compasso da comercialização do Carnaval carioca. O que nos leva a falar do Sambódromo como a institucionalização física dos condicionamentos já presentes na dinâmica mesma do evento. Mas é verdade também que as novas condições alteram o conteúdo e redimensionam o volume das formas exibidas na pista. Alguns dados sobre a construção e sua arquitetura colaboram para a compreensão deste argumento.

Numa área total de 85 mil metros quadrados, 55 mil estão montadas em estruturas pré-moldadas(consumidoras de 17 mil metros

cúbicos de concreto), margeando de ambos os lados 700 metros de pista. Sua capacidade de lotação para assistência, entre arquibancadas, cadeiras de pistas e camarotes, chega a 88 mil e 500 lugares, instalados em média acima dos cinco metros do nível do chão. Já os mais altos degraus das arquibancadas distanciam-se em 30 metros do solo (Revista Municipal de Engenharia/dezembro:vol.XXXIX) - ver ilustração na página seguinte.

À magnitude física é somado o valor simbólico conferido pela assinatura do arquiteto Oscar Niemeyer ao projeto, mas sobretudo pela maneira pelo sentido emprestado à construção: o de templo definitivo para festa tradutora de todo o espírito da cidade. O então vice-governador Darcy Ribeiro foi preciso quando na inauguração da obra: "Estava e estou perfeitamente consciente de que vivíamos um momento histórico. Ali, naquela hora, dava-se à cidade do Rio de Janeiro a principal de suas obras simbólicas(...), atendendo a um velho sonho dos sambistas: o de ter uma casa definitiva para o Carnaval" (Idem).

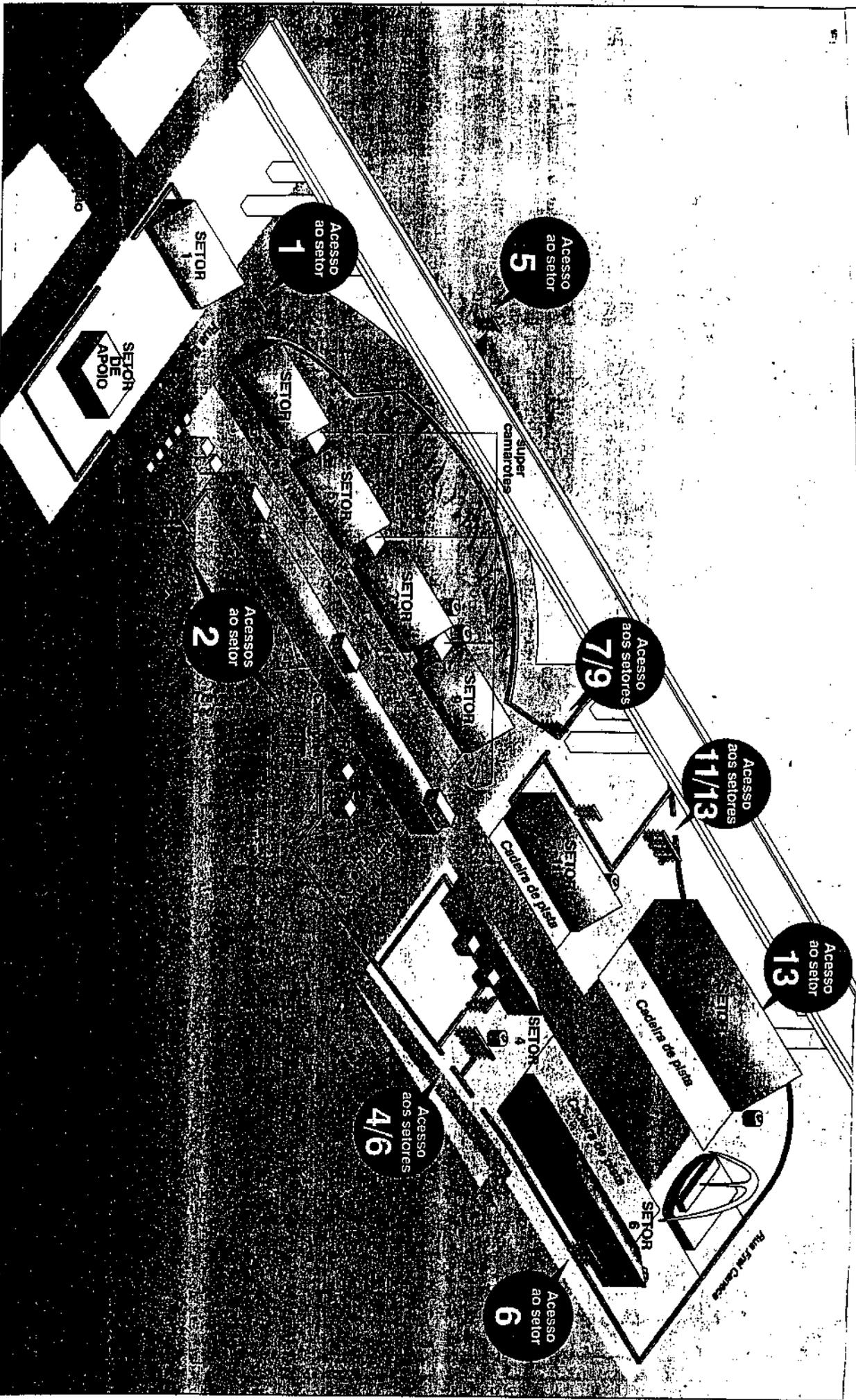
A fala plasma o eixo sobre o qual é fixado o papel do novo espaço de desfiles. Compreende a concretização de um sonho e mais ainda da própria fantasia carnavalesca. Seria melhor dizer, a fantasia toma uma forma, ganha um padrão unívoco cristalizado na arquitetura da Passarela do Samba. O dado transitório e extraordinário da festa imerge ante a monumentalidade estável do prédio. Fixa, na divisão entre pista e locais de assistência, o parâmetro comercial de participação; embora todos devam pagar para ver o Desfile, alguns setores, justamente por oferecer melhor visão e/ou conforto, são melhores que outros, custam mais caros. Enfim, o modelo espetacular de carnaval é absolutizado. E agora suas regras estabilizam-se, devem ser observadas pelos agentes no ato de tomar parte das dependências do novo teatro. Alcançar significação ali obriga a obediência às suas condições semióticas de produção discursiva, as quais trazem embutidas um complexo de relações sociais constitutivas do espaço concreto de exibição das práticas carnavalescas.

Iluminada a uma temperatura de luz de 90 mil watts e tendo o tom cinza como a base cromática, a Passarela responde ao primado da neutralidade, traduzido nas representações de alguns membros das Escolas como um local "frio". As linhas retas e a inspiração vertical lhe conferem sobriedade. O branco da pista, espécie de rebatedor da luz,

# Passarela do Samba

Domingo, 26 de fevereiro de 1995

Editoria de Arte



ressalta o protagonismo das Escolas, distinguindo aquele contínuo homogêneo do restante. Portanto, cabem a elas a concretização da festa carnavalesca. Devem tomar o espaço, já que nele não contam se quer com a decoração aérea.

O cuidado com a coloração do cortejo assume uma importância decisiva. Desde 1977, a idéia de temas ligados ao cotidiano da cidade, tal como o *Domingo*, falando do lazer carioca, estiveram aliados a uma concepção de desfile pluricromática. Maria Augusta, responsável pelo enredo - na época, carnavalesca da União da Ilha do Governador - justifica a opção, afirmando: "Carnaval é festa. E festa é cor"<sup>27</sup>. O carnaval se define para ela como "(...)uma festa mundana, da carne, do erotismo. É a hora de liberar a libido para depois entrar no recolhimento da quaresma." E isto alia-se ao Rio, pois é esta a "cidade do Carnaval. E é uma cidade feliz por essência. Aqui o ser humano tem o privilégio de mergulhar em três dias de fantasia. Tudo vale e nada é feio"(O Globo/21-02-1993).

A descrição de uma componente da Escola União da Ilha, no ano de 1977, é elucidativa quanto a composição de elementos somados no perfilamento do Desfile-Espetáculo como núcleo de "emoção colorida". Nota-se o tom lírico comovido: "Maria Augusta Rorigues é a responsável pelo enredo: Domingo. Palavra mágica de sete letras que, em grandes esferas apoiadas em tripés, compõe o abre-alas da escola(...). Arautos do Amanhecer, o nome da fantasia. Fantasia simples, e até mesmo feia se vista individualmente. Meias de malha, uma perna de cada cor. No conjunto, pernas azuis e verdes, azuais e brancas e verdes, verdes e vermelhas, vermelhas e laranjas, laranjas e...Sapatilhas douradas. Blusões em lamê dourado, frente imitando o calçadão de Copacabana - Domingo no Rio. Chapéus dourados, altos. E nas mãos, clarins dourados enfeitados com fitas multicoloridas, como o arco-íris. Clarins de Arautos. Arautos do Amanhecer(Colombina/1988:1 e 2). A programação do enredo conjuga-se à temática que apanha o Rio de Janeiro como cenário de sol e mar. Música, coreografia e cores compõem um conjunto que traduz a exuberância da "cidade maravilhosa".

Ora, mais que um estilo, a concepção do "desfile leve" contém os germes do modelo que as condições do Sambódromo absolutiza como padrão:

<sup>27</sup> Depoimento de Maria Augusta.

a imagem da festa determina o apelo ao discurso das cores. Justamente à medida que os temas de crítica social e política de cunho satírico e humorístico tomam lugar no Desfile, no início dos anos oitenta, com a decadência da ditadura militar, ocorre a maior coloração do visual das Escolas. A efervescência do carnaval é ressaltada no fervilhar multicolor das formas: "Já viram cor detonar? No Carnaval ela explode luz e reverberação. Pretende significar estados de delírios, loucura tornada santa e bendita porque exorcizada no ritual(Rio, Samba e Carnaval/1985:17). Na mesma direção os carnavalescos, como programadores visuais, apelam às cores "quentes" pois "são mais comunicativas", ou seja, são signos incontestáveis de carnavalidade.

No curso dos últimos onze anos a combinação entre a temática chamada de "carnavalesca", por proporcionar alternativas à criação de imagens deslumbrantes, e o padrão multicromático resultou na regularidade como os enredos referentes ao próprio carnaval e a uma festa tropical brasileira em geral aparecem a cada ano. Em 1994, duas Escolas - a Imperatriz Leopoldinense e o Império Serrano - foram à Passarela do Samba defendendo o mesmo tema: a presença dos indígenas brasileiros na festa organizada pelos habitantes da cidade francesa de Rouen para a corte dos Medicis, em 1550. A potencialidade oferecida para confecção de reproduções da flora, aves e animais dos trópicos mesclados aos elementos visuais da nobreza européia da época, sugere a estética do "delírio barroco". A intenção de realçar as raízes da moderna festa carnavalesca é clara, haja visto o seguinte trecho do samba-enredo do Império Serrano: "A cultura se junta à arte numa nova dimensão/Hoje o Império faz a festa, contagiando a galera de emoção/ E mostra para o mundo inteiro, o carnaval brasileiro/Como na corte dos reis, engalanado entra em cena outra vez(...)". O apelo às raízes traz conjuntamente a continuidade do mesmo sentimento de solidariedade vicejado na festa popular: "Assim...a festa continua, tão minha quanto sua/ Neste delírio tropical/ O verde e branco é a razão da minha vida, nesta folia todo mundo é igual"(Lula, Tito e Beto Pernada/1994). Ou a ilustrativa observação feita pelo locutor Fernando Vannucci, na transmissão da Rede Globo, durante a passagem da Imperatriz Leopoldinense. Referindo-se ao inusitado da "festa brasileira" em Rouen, comparou: "Nobres assistem maravilhados, como estamos nós agora, a dança de índias e índios entre frutas tropicais".

No entanto, permeando a intencionalidade, a apresentação destas representações sobre a festa plasman uma justificativa que o próprio Carnaval-Espetáculo oferece para sua existência. O que leva à configuração dos relacionamentos nele ambientados ao esmero na sua produção como evento: recorrem a signos que confirmem a carnavalidade tropical materializada no audiovisual, o próprio superespetáculo. A questão, creio, reside na posição ocupada pela instituição carnavalesca como um todo em determinado concerto sócio-cultural. A historicidade recente da tendência descrita, precisa o meu argumento.

De um ângulo algo ampliado, o problema que mais uma vez aí se coloca é o do preenchimento do espaço audiovisual do evento, porém em proporções bem maiores, inibindo o aspecto de precariedade e improvisação presente até então à sua preparação. A constituição da Liesa, de certa maneira, responde às imposições decorrentes do tipo de espetáculo instituído com o Sambódromo. É deflagrado um processo em cadeia que seleciona quem e o que deverá ali ter acesso ao olhar público(pagante), porém de acordo com a lógica de privatização da cultura. Vejamos alguns depoimentos à propósito:

Nos acostumamos com o espetáculo grandioso, sem dúvida houve uma evolução e se fosse colocado na Avenida um carnaval nos moldes do passado, poucos teriam interesse em assistir. É importante que se mantenha os elementos tradicionais formadores de uma escola, como baianas, mestre-sala e porta-bandeira, mas a própria arquitetura do Sambódromo, a distância entre a pista e as arquibancadas e camarotes não permitem que se mantenha o carnaval como se via anteriormente. Antes se via o componente por inteiro, hoje não se pode ver o samba no pé.

Se uma árvore não dá bons frutos, se suas raízes não se expandirem, ela não se desenvolverá. Muitos se prendem ao conceito de raízes culturais mas não permitem evoluir. Claro que é fundamental analisar a história das pessoas, resgatar estes componentes para ter uma unidade interna. O que não se pode é abandonar a evolução proposta pela evolução industrial e turística do carnaval. Houve uma mudança das condições técnicas.

A grandiosidade que vemos hoje nas escolas tinha de acontecer. A evolução é natural, faz parte da mudança da vida e descobertas tecnológicas<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Os depoimentos são de Licia Lacerda, Lilian Rabelo e Viriato Ferreira à Revista Rio, Samba e Carnaval(1991).

Os depoimentos dos três carnavalescos correspondem perfeitamente ao interesse de produtores culturais, cuja estabilidade do Sambódromo concerne aos seus trabalhos um valor simbólico e econômico superdimensionado. Contudo os trechos são reveladores de uma concepção de mundo de um grupo social que, ao conceber o novo espaço como resultado da evolução natural, toma por natural a tarefa de adequar-se às nivelações definidas na estrutura de funcionamento do mercado cultural. Entendem os imperativos da espetacularidade e da comercialização do Carnaval Carioca como racionais em si mesmos, expressos na valoração conferida à idéia de novidade, espécie de expectativa universal coadunando produtores culturais e seus públicos consumidores:

É verdade que sem um bom samba, não há carnaval que resista. Mas o carnaval do Sambódromo, que é um espaço fixo, privilegia os efeitos espetaculares, o delírio das imagens. Com isso, as escolas de samba precisam dar realce às fantasias e aos carros alegóricos. É preciso levar cores brilhantes para o desfile, para conquistar as pessoas que estão chegando agora ao carnaval(...). Para dar maior liberdade, despi bastante as pessoas que desfilam e fiz com que os carros alegóricos se transformem em objetos articulados. Tudo se mexe no carnaval da Mocidade, não há nada que seja simplesmente arrastado, sem bilho, na pista. As naves, bichos e planetas se movimentam sem parar, imitando a linguagem dos video-games, das revistas em quadrinhos e dos shows de rock<sup>25</sup>.

As palavras do carnavalesco Fernando Pinto reservam ao espaço cênico do Sambódromo a natureza de moldura dentro da qual a textura, formas, cores e temas das criações devem obedecer ao princípio de materializar delírios em imagens visuais de efeitos impactantes. Assim em 1985 ele, a partir da leitura dos autores de ficção científica Arthur Clark e Isaac Asimov, além da série cinematográfica *Flash Gordon* e, principalmente, do filme de Stanley Kubrick, *2001, Uma Odisséia no Espaço*, concebeu o enredo *2001 Ziriguidum, Um Carnaval nas Estrelas* (Veja/27-02-1985). O argumento baseia-se no "delírio" de que no limiar do século XXI a cultura brasileira atingiria toda a Via Láctea,

O trecho faz parte da entrevista do carnavalesco Fernando Pinto ao *Telejornal Hoje*, da Rede Globo, em 15-02-1985. A reprodução aqui apresentada a retirei da transcrição em um painel afixado como parte da exposição realizada em homenagem ao carnavalesco - morto em 1987 -, no Museu do Carnaval, em 1990.

então seria realizado um mega carnaval interplanetário, quando cada um dos nove astros do sistema solar adotaria um folguedo popular brasileiro. Vieram assim: *O Corso dos Mares da Lua, Boi Robô de Plutão, Pirilampos de Marte, Afoxé dos Filhos de Saturno, Pirilampos de Mercúrio, Reisado de Netuno, Frevo Uraniano, Júpiter dos Fandangos Siderais e Rancho da Primavera de Vênus.*

Outra vez a premissa de dialética entre a tradição e o moderno reaparece, já que no debochado delírio tropicalista do carnavalesco o folguedo popular brasileiro vestiria no futuro o cosmos de alegria e cor. Porém no presente a sociedade conhece a reordenação promovida pela industrialização em seus diversos níveis; perpassa os agentes da cultura a exigência de cosmopolitismo. Talvez fosse mais adequado pensar esta brasilidade futurista investida de legitimidade ao jogar com os sinais de diferença, menos como identidade irredutível, mas situada no empenho de distinção no interior de um mesma esfera, onde funciona o mercado do simbólico. O teor do popular é aí identificado ao trânsito na indústria cultural e no circuito do turismo mundial. Neste mesmo ano, a revista Rio, Samba e Carnaval sublinhava a familiaridade entre o enredo da Mocidade e o projeto dos banqueiros do jogo do bicho, fundadores da Liesa:

Este talvez seja o projeto do Presidente de Honra da escola, Castor de Andrade, que, este ano, reuniu as dez maiores escolas de samba na Liga Independente(. . .). A idéia de Castor de Andrade, líder de todos os outros presidentes de escola de samba, é transformar a Liga numa super empresa e aproveitar a beleza e sofisticação da Passarela do Samba para exportar o carnaval do Brasil para o mundo(1985:89).

Em lugar de ver aí apenas uma estratégia de produtores culturais embebidos por uma cínica racionalidade econômica, talvez a projeção dos líderes das Escolas resulte de condicionantes intransitivos. Isto refere-a inserção da cidade na Civilização Mundial Moderna no status de cenário paradisíaco, vitrine da "brasilidade" e locus para o desfrute hedonista. Algo observado na concepção de alguns enredos elaborados para o evento. No mesmo ano de 1985, a Beija-Flor trouxe o tema *A Lapa de Adão e Eva*. Um "delírio" cuja narrativa revelava a origem do Rio de Janeiro no Éden bíblico, onde o casal primevo eram jovens surfistas, os "anjos" dourados pelo sol e o "fruto proibido" a figura fálica e tropical da banana. O tratamento dado ao tema mostrava o Rio como o "paraíso do

prazer e do pecado", já que o "Jardim do Éden" tornou-se a irreverentemente carnavalesca "Sodoma e Gomorra" da atualidade.

O Carnaval-Espetáculo, por ser o evento emblema do Rio de Janeiro, constitui-se no carro-chefe deste novo comprometendo agrilhoante. Este impõe-se como base, sem a qual a própria sobrevivência do Desfile vê-se ameaçada. Porque a racionalização e o polimento estético observados correspondem à posição do Desfile de Carnaval carioca na classificação do circuito mundializado do entretenimento, como "festa tropical brasileira". O relatório da Riotur explicita contundentemente este comprometimento. Afirma: "Sua natureza exuberante, sua excelente infra-estrutura, atrativos históricos e culturais(...) acoplados à facilidade de acessos fazem desta cidade, já bonita por natureza, a capital do turismo brasileiro. Mas o Rio conta, acima de tudo, com um evento popular sem paralelo em qualquer parte do mundo e que representa sua maior atração turística: o Carnaval Carioca. O que torna o Rio de Janeiro objeto absoluto no roteiro internacional do turismo é o Desfile das Escolas de Samba, pelo espetáculo e serviços oferecidos"(1988:07).

Inserido em tal patamar de comprometimentos, penso, a fórmula de conjugar tradição e modernidade, emoldurada também na produção do Desfile, é ressignificada. A circulação no mercado do popular mundial, dispõe os símbolos em uma interação simultânea entre o local, o nacional e o global. Sob tais condições, a diferença resolve-se tão somente na totalidade que a distingue como alteridade reconhecível(Ortiz/1994). A Festa-Espetáculo tropical brasileira desliza então totalmente para o campo da economia dos signos de imediato e acessível reconhecimento e censura-se o que mantenha-na presa a idiossincrasias particulares.

A descrição do "ziriguidum" nas estrelas fornece mais insumos para essa perspectiva. Fernando Pinto era categórico: "O Carnaval quer subir no Espaço. Os discos voadores na Avenida são os contatos imediatos com o samba"(Veja/27-02-1985). Situado estas frases na concretização do desfile. O desenvolvimento do enredo seguiu ao projeto de expor setores narrativos que poderiam ser apresentados de traz para frente ou vice-versa, já que não havia uma linearidade, mas imagens que se sucediam ricas em detalhes, mas compactadas no bloco único a ser visto do alto, distanciando para ter o definitivo efeito.

A pista do Sambódromo fora tomada por astronautas com

bandeirinhas do Brasil na comissão de frente. Seguiu-se uma enorme maquete do sistema solar com os astros girando ao lado de "mulatas siderais", envoltas numa nuvem de branca fumaça. Vieram baianas moscas, ritmistas autômatos dourados, mestre-sala e porta-bandeira metaleiros, seres exóticos, em forma de insetos(besouros, vespas, gafanhotos). Como nos filmes de ficção científica, o retorno ao passado vestia o futuro: pirâmides egípcias e centuriões romanos interplanetários. E por fim, três imensos discos voadores, justamente representando o samba carioca no espaço, o "Carnaval da Terra" na *Nave Mãe*. Predominou o uso de materiais leves, como os plásticos. O acetato, pela leveza e flexibilidade em metamorfosear-se em formas diversas, formatou esculturas. Já o tecido brilhoso do lamê forrou camadas espessas de espumas e emborrachados, que moviam-se como que dançando ao ritmo da percussão. O resultado obtido foi um maior volume nas peças alegóricas e o clima metálico ou esbranquiçado dos cenários futuristas do cinema de ficção, ao modo de *Jornada e Guerra nas Estrelas*, *Barbarella* ou *Laranja Mecânica*.

O "delírio" estaria na conjunção da modernidade dos temas e das formas com o repertório da cultura popular brasileira. O próprio desfile é exemplar desta unidade, justamente ao utilizar temas e formas no sentido de uma universalidade cultural. Ou seja, o delírio era muito real, à medida que mobiliza sinais de fácil reconhecimento pelo público, durante o exiguo tempo da apresentação da Escola.

A aposta no "delírio" do enredo opera com a irredutibilidade do carnaval como uma brincadeira, fantasia despropositada e relativa ao fato de que "a necessidade de criar ilusões está ligada ao despojamento absoluto"<sup>9</sup>. No entanto a dimensão carnavalesca recorre ao acervo dos sinais cotidianizados com o objetivo de produzir significações. Deve também, a fim de que surjam fulgurantes em cores as suas ambientações móveis, envolver cada vez mais elementos humanos, técnicos e idéias no cotidiano complexo de sua elaboração de "delírios". Calcula-se hoje que 80 mil pessoas estejam envolvidas diretamente nela(O Globo/16-02-1993), superando a mão-de-obra empregada no setor da construção naval, um dos

<sup>9</sup> Frase de Joãozinho Trinta(veja/31-02-1979). Ela está inserida na justifiFrase do enredo *O Paraíso da Loucura*. Justamente uma proposta de "delírio" materializada na "dimensão carnavalesca", isto é, na música, fantasias, ritmo, dança e alegorias, enfim, no próprio Desfile.

maiores do Estado do Rio. A imperiosidade da produção em tempo hábil alavanca tal contingente e o estende espaço-temporalmente, dentro de uma rotina anual.

## II - TEMPO

O alongado perfil de trinta metros das arquibancadas definem dimensões para os carros alegóricos em torno dos 10 metros de altura. A busca de planejamento e execuções mais apuradas demanda um gerenciamento cuidadoso, porque o tempo se torna um supervisor implacável da produção. É preciso construir em média 12 alegorias repletas de detalhes concatenados à expectativa da polifônica audiência. Isto determinou uma expansão do período de feitura, agora iniciado em julho. Levando o carnavalesco a conceber o enredo e projetá-lo logo em abril. Do mesmo modo, para manter a qualidade nos limite escassos de tempo, as Escolas devem produzir protótipos das indumentárias, que são apresentadas durante um desfile em outubro aos presidentes de alas - ritual chamado de "desfile de protótipos". A adoção por todas as entidades do Grupo Especial deste método deve-se ao propósito de que as negociações entre os presidentes de ala e os carnavalescos, para modificação de detalhes nas peças, não atrasem a dinâmica da produção dessas peças, de em média dois metros de altura.

Tal dinamismo permite que as alas realizem seus próprios desfiles de protótipos, notadamente em recintos(bares e boites) mais badalados e podem exibí-los para públicos ampliados, visando atrair adeptos - apresento alguns exemplares de divulgação de ala, no final do capítulo. As alas da Escola de Samba Caprichosos de Pilares, por exemplo, nos últimos anos têm exibido com antecipação suas fantasias em um shopping-center da cidade. Ou permite que hotéis e agências de viagem as comercializem no escopo de seus pacotes turísticos.

A importância assumida pela administração do tempo e dos recursos interfere acelerando a diferenciação entre as tarefas de criação, planejamento e direção e aquelas manuais. No espaço dos barracões, vai-se inscrevendo uma hierarquia baseada exatamente no estreitamento dos níveis de comando: quanto mais decisiva será a função racionalizante mais o espaço que ocupa é restrito: o acesso está permitido só a pessoas autorizadas. Bem diferente do pátio de construção

das alegorias e os setores de decoração, escultura e almoxarifado. Estes apresentam divisões tênues, estando aberto tanto aos operários e demais profissionais envolvidos no trabalho, como aos supervisores. Justamente aqueles que permanecem ambientados em salas fechadas e com ar-condicionado (carnavalesco, seus assistentes e diretores), fabulando os mistérios a serem revelados no espetáculo<sup>31</sup>. Muito embora o acesso as dependências do barracão seja muito seletivo. Depende do crivo de porteiros e seguranças, obedientes às diretorias das entidades. Estas tudo fazem para restringir a divulgação pela imprensa das suas "armas" a serem exibidas no "grande dia" ou protegê-las da espionagem das concorrentes.

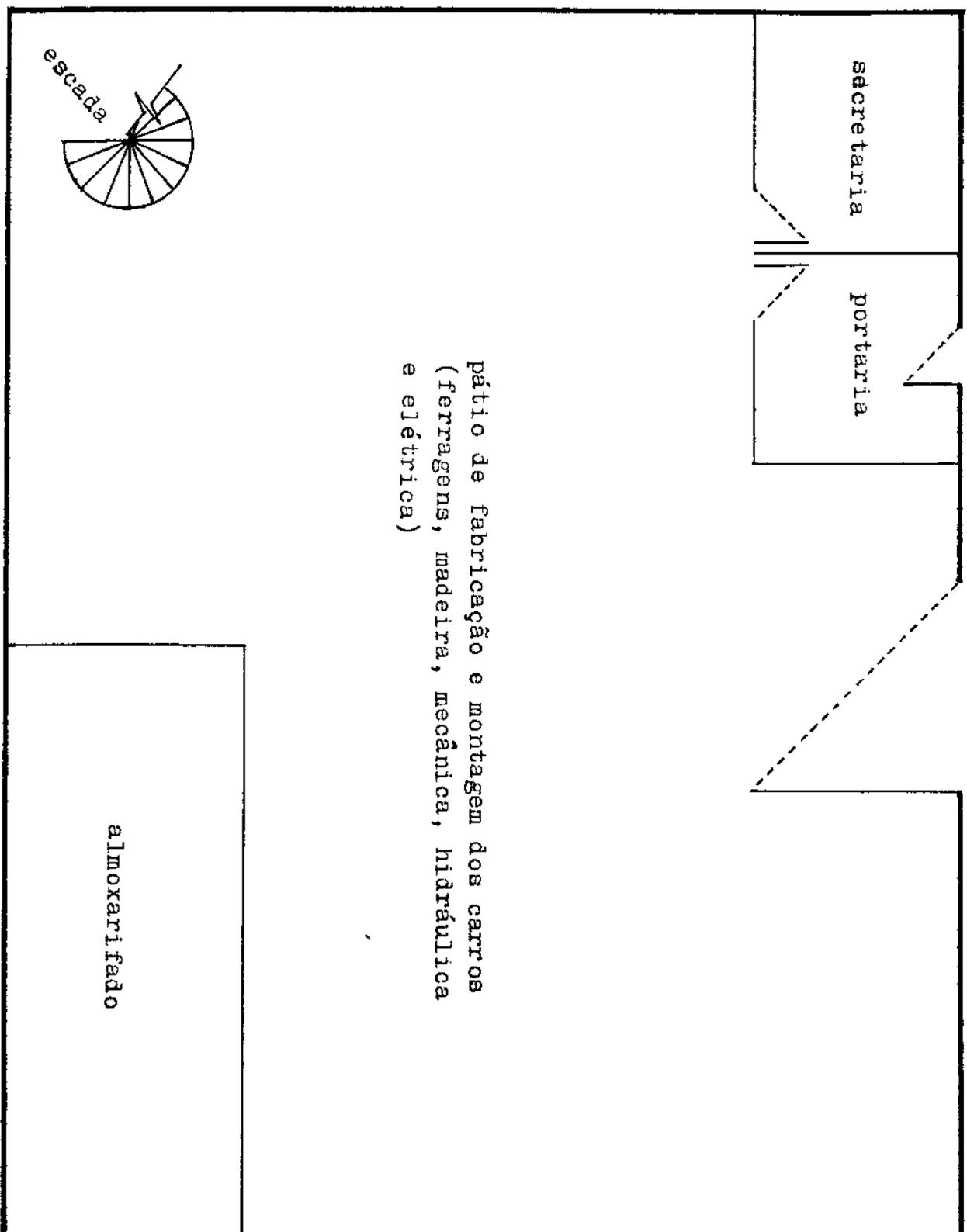
O barracão da Beija-Flor é paradigmático. A organização e classificação do espaço social constituído em uma área de cerca de quatro mil metros quadrados, manifesta a maneira como os relacionamentos internos às Escolas e destas com a instituição do Carnaval-Espetáculo e seus compromettimentos mais amplos, instauram uma cognição própria e decide posições e hierarquias. A direção vertical como está montado o ambiente corresponde a escala de poder.

Assim fica no térreo a construção dos esqueletos contendo as armações metálicas, das instalações elétricas e das coberturas de madeira dos carros alegóricos, junto ao almoxarifado e à secretaria de gerenciamento. Através de uma escada se tem acesso ao segundo andar, onde são elaboradas as decorações e as esculturas. Estas depois de prontas, descem por um elevador de serviço para cobrir os carros. Só então, por outra escada, o gabinete do carnavalesco aparece no terceiro pavimento. Feito em compensado, seu interior é protegido do calor e do barulho. Ali um janelão transparente oferece uma visão privilegiada de todo o espaço do barracão. Dentro dele trabalham o carnavalesco e seus assistentes mais diretos, aos quais recai a função de intermediarizar as idéias do "alto" com a execução "embaixo". Aí também ocorrem as reuniões com a diretoria da Escola - ver plantas de 03 a 05.

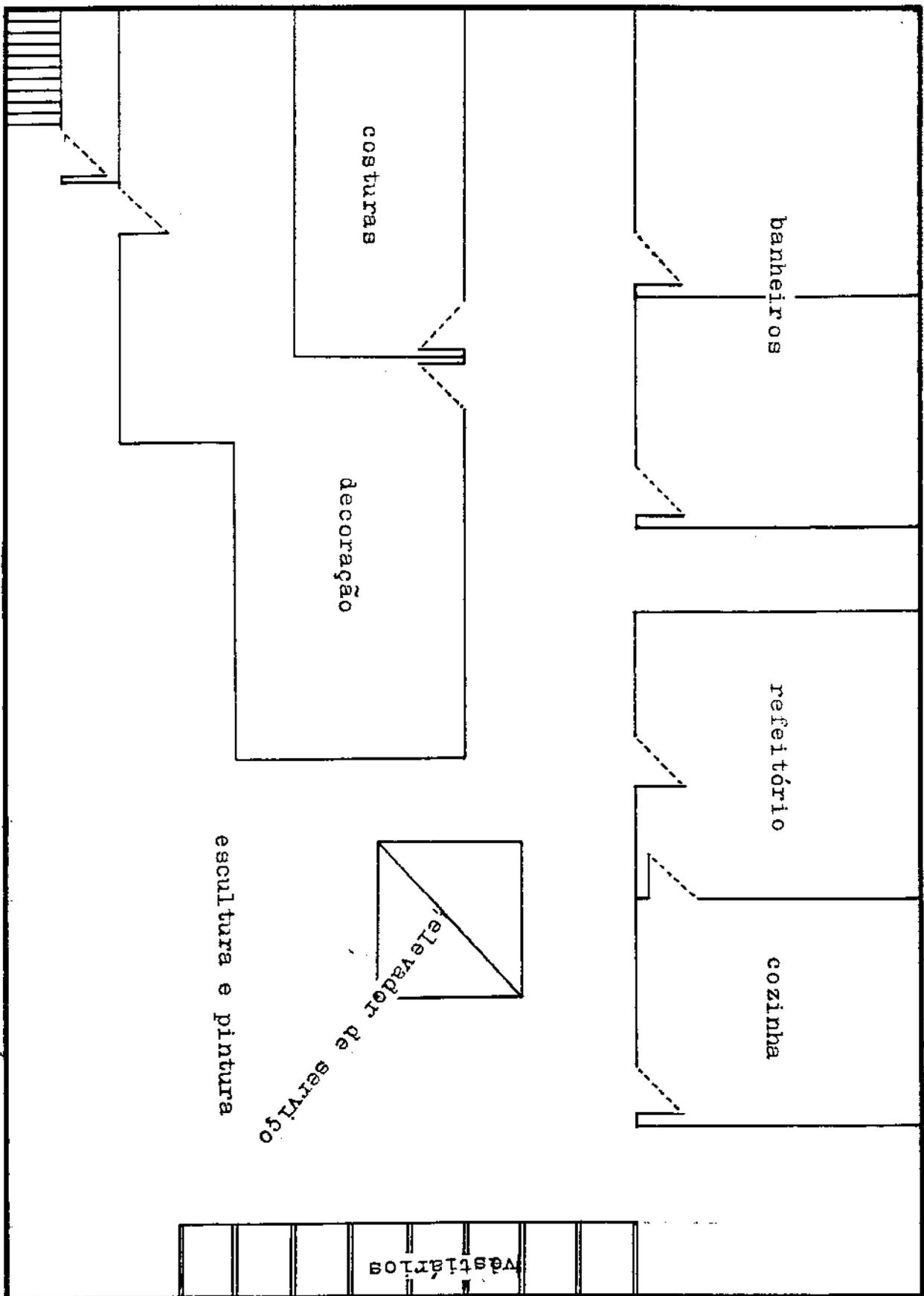
<sup>31</sup> A descrição acima resulta das visitas feitas durante os meses de dezembro de 1992 a fevereiro de 1993 aos barracões das Escolas Mocidade Independente de Padre Miguel, União da Ilha, Estácio de Sá, Imperatriz Leopoldinense, Unidos de Vila Isabel, Portela e Beija-Flor. Embora existam algumas exceções, um mesmo padrão de uso do espaço foi observado nesses recintos.

PLANTA 03

BARRAÇÃO DA ESCOLA DE SAMBA BEIJA-FLOR (TERREO)

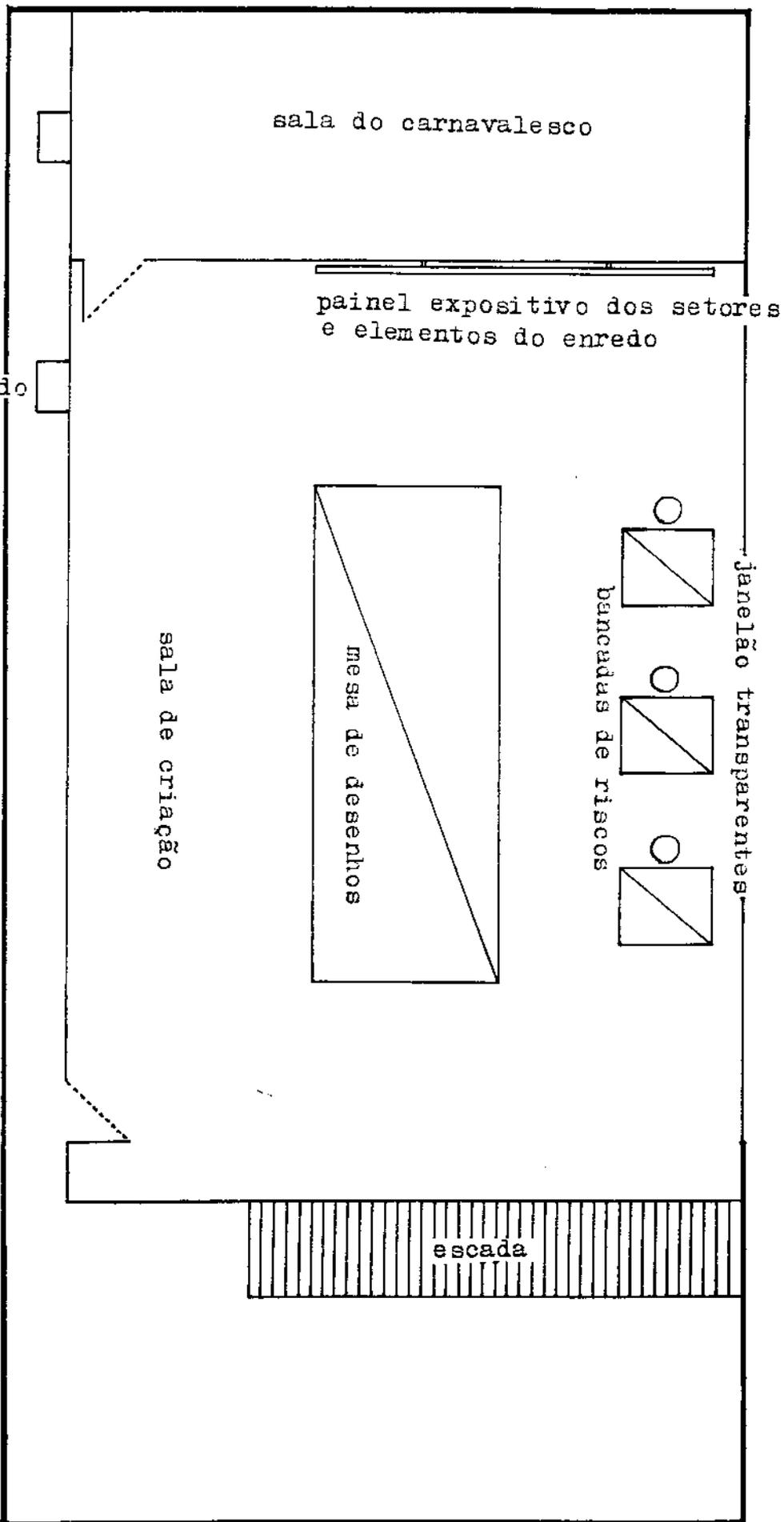


PLANTA 04  
BARRAÇÃO DA ESCOLA DE SAMBA BELJA-FLORES (2º ANDAR)



PLANTA 05

BARRAÇO DA ESCOLA DE SAMBA BEIJA-FLORES (3º ANDAR)



sala do carnavalesco

painel expositivo dos setores  
e elementos do enredo

ar-condicionado

janelão transparentes

bancadas de riscos

mesa de desenhos

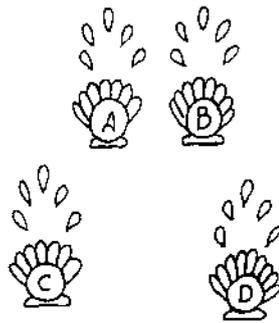
sala de criação

escada

# Roteiro do Desfile

## COMISSÃO DE FRENTE

Grupo de Apresentação da Escola  
Quadripés

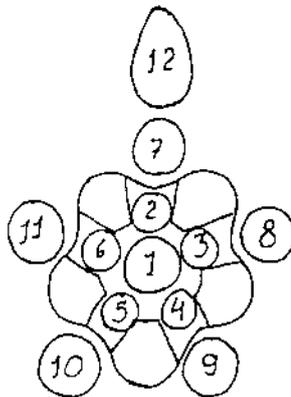


Quadripés  
Destaques

- A - William
- B - Kiko
- C - Renato
- D - Joel

01 - Ala do Mar - Comunidade

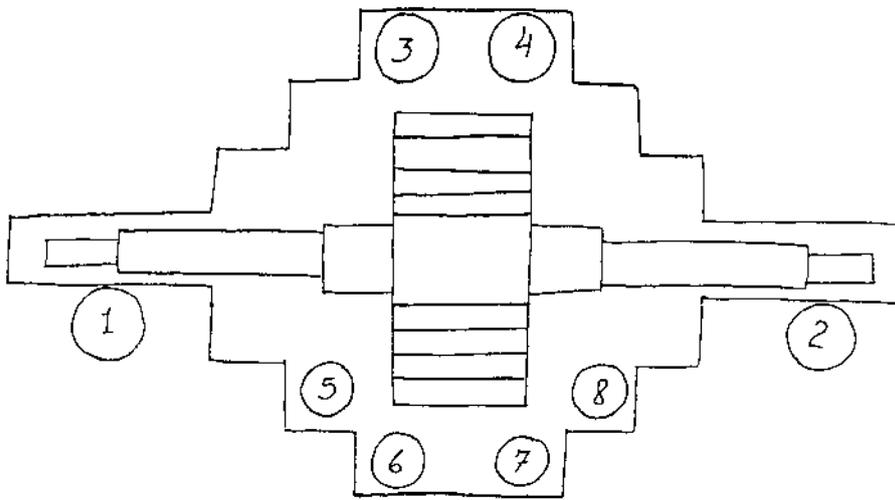
Cavalos Marinhos - Grupo  
Abre Alas



Destaques

- 1 - Jorge Bras
- 2 - Agatha Ferraz
- 5 - Isabel Fillardis
- 12 - Roberta Vermont
- 2 - Ala Tuaregas
- 3 - Ala odaliscas
- 4 - Ala Mercadores

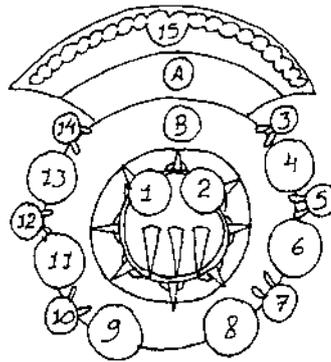
MAPAS DE 05 e 09  
ESCOLA DE SAMBA NA DÉCADA DE NOVENTA



**Destaques**

- 1 - Tereza de Aquino
- 2 - José Cerqueira
- 09 - Ala Máscaras
- 10 - Ala A Corte

**Dança Afro - Grupo  
A Mãe Negra - África**



- 1 - Warusi
- 2 - Toni Tornado
- 11 - Ala Guardiães
- 12 - Ala Baliness
- 13 - Ala Saris
- 14 - Ala Nobres

**O Boi como Moeda (A Índia)**

O barracão, em tal medida, passa a ocupar um lugar tão central quanto a quadra da Escola e as suas dimensões espaciais tendem a ser ampliadas, tal como as divisões em seu interior. É o micro-universo onde a artesanalidade se funde com a alta tecnologia; técnicas de administração impessoais e mandonismos entrecruzam-se à informalidade das práticas de empreitas, equalizados pelo imperativo de circulação no circuito monetário e financeiro, que os normatiza<sup>32</sup>.

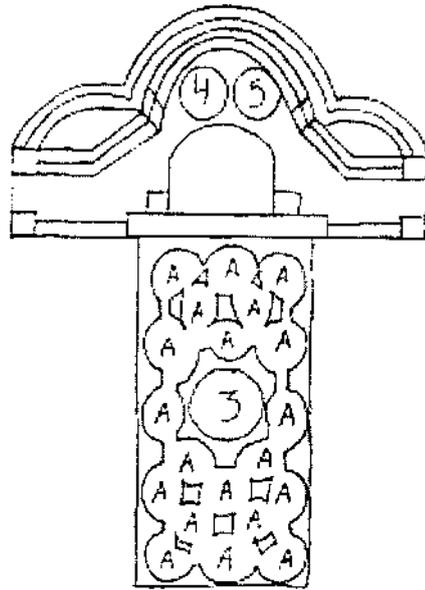
Nesse contexto, a figura do diretor de carnaval detém lugar especial, já que deve coordenar os tempos e espaços envolvidos no trabalho e ainda sincronizar as demandas com a base orçamentária existente. Jorge Francisco, o "Chiquinho" da Mocidade Independente, por exemplo, passa mais de 12 horas do seu dia, no correr de todo ano, na sala instalada no barracão da Escola, na Praça XI. É-lhe atribuído muito pelo sucesso da entidade nos últimos carnavais - bicampeã nos anos de 1990-91. A sua função é determinada pelo trânsito de informações entre os setores: atende o carnavalesco e seus assessores, cuida das encomendas aos fornecedores de matéria-prima (indústrias metalúrgicas, têxteis, químicas e outras), supervisiona as obras no pátio de produção e nos atelieres de costura e decoração, mas deve participar das constantes reuniões com a diretoria geral. A valorização que ele próprio confere à idéia de conjunto no Desfile atual, determina o peso político adquirido pelo seu cargo:

Hoje, o conjunto é o superquesito (a unidade de um todo). A comensão de frente saindo, a maioria da escola ainda na concentração. Este é o mistério. Saber dosar o tempo faz a escola desfila melhor: as fantasias aparecem, alegorias deslizam, bateria segura, o samba é bem cantado. Não cansa o público<sup>33</sup>.

A ênfase na dosagem da temporalidade de apresentação do conjunto traduz o rigor como o regulamento da Liesa exige o cumprimento do horário de início e término de cada desfile. Deste modo, a pista de desfile é setorizada por letreiros sinalizadores do começo, meio e fim.

<sup>32</sup> Durante a pesquisa foi possível averiguar que as Escolas trabalham sobretudo com empresas informais, que lhes prestam serviço em áreas específicas (serralheria, vidraceiros etc). Estas últimas contratam os serviços de uma série de profissionais, também informalmente.

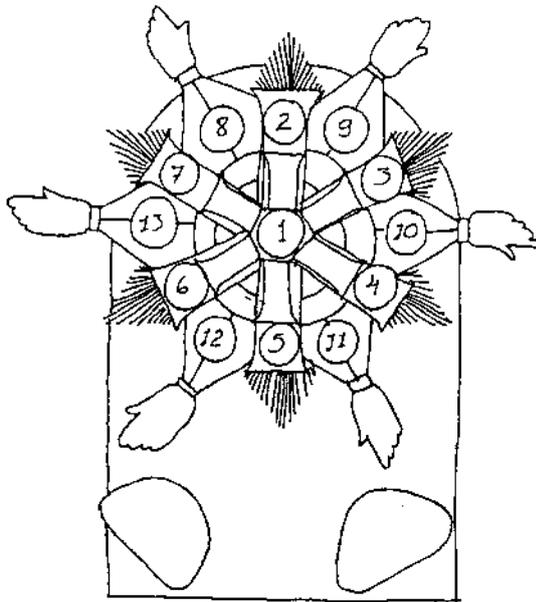
<sup>33</sup> Depoimento de José Francisco ao autor (18-10-1992).



- 1 - Sílvia Bastos
- 2 - Marquinhos
- 3 - Klaus Haurberg
- 4 - Isara Spier
- 5 - Carlos Queiros

- 26 - Ala A Corte Imperial
- 27 - Ala A Guarda Real
- 28 - Ala Bela Época
- 29 - Ala Baianas

Do Império à República



Destaque 1 - Reinaldo  
Velha Guarda

Assim que a última ala ou alegoria da Escola anterior atinge o meio, a seguinte é informada para assumir lugar no setor de concentração, ingressar imediatamente no percurso competitivo, após a saída da outra concorrente. Nas duas cabeceiras da passarela, posicionam-se fiscais da Liesa, auxiliados por equipamento de vídeo, para gravar o início e término de cada Escola. Ao longo do trajeto estão distribuídos cronômetros (instalados em 1986), contabilizando quanto foi gasto dos 80 minutos permitidos.

Isto leva as Escolas a montar antecipadamente cronogramas e táticas de desfile, formulados em diversas reuniões e expressos em roteiros - ver mapas 05 a 09. A Mocidade Independente de Padre Miguel, por exemplo, desde 1991, exige dos presidentes de alas o envio antecipado do número e dados sobre cada um dos seus membros. Além disso, fixou o contingente máximo de desfilantes. A violação da regra implica na cobrança de uma multa referente a cada elemento a mais. De maneira análoga, a Escola que ultrapassa o tempo permitido é penalizada em um ponto por minuto. A introdução da tecnologia do computador resulta então imprescindível frente a necessidade tanto do controle dos números de desfilantes, quanto do cálculo do deslocamento de todo o corpo da Escola no cortejo, sem permitir buracos ou correrias, mas evitando atrasos<sup>34</sup>.

A entrada das alas e alegorias no cortejo obedece a um rigoroso esquema: componentes entram na concentração por um lado e carros por outro, segundo a cronologia dramática do enredo. Os desfilantes são orientadas no sentido de manter-se à distância de um braço dos demais e as alas devem fazer o mesmo. Cabem às direções de conjunto, evolução e harmonia, cuidar para que tanto haja um canto harmonioso e consistente, somado a uma dança vibrante, mas também devem evitar que ocorram confusões no interior das alas e entre elas. Ao contrário, "buracos" (ausência de membros da Escola) podem se formar, proporcionando vácuos de sentido na unidade espetacular da apresentação. Do mesmo modo, para evitar atrasos, as Escolas devem evacuar imediatamente o setor de

<sup>34</sup> Em 1993, os componentes da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro foram literalmente obrigados a correr na pista para evitar a perda de pontos. Em 1994, alas inteiras e carros alegóricos da Escola Estácio de Sá ficaram retidos no setor de concentração, pois a diretoria da entidade considerou a única alternativa para evitar o desconto das notas, devido ao atraso na cronometragem. O regulamento da Liesa é também muito rigoroso com os claros deixados pelas agremiações no cortejo, define-os como "faltas graves".

dispersão, após o término do seu cortejo.

Esse esforço de unidade atrelado ao imperativo de tempo, decorre, sabemos, do compromisso com o "tempo do consumo". No entanto, ele agora desempenha papel decisivo em função da força assumida pela base mercadológica sustentadora do evento. É a transmissão televisual o fator incisivo do tipo de contratualidade estética e estrutural presente no relacionamento entre as Escolas e outras instâncias do mercado da cultura. Aloysio Legey capta os termos que configuram essa identidade:

Esse rigor no tempo foi bom para o telespectador. Tornou a transmissão objetiva, pois a finalidade é mostrar a escola de samba. O desfile diminui para a televisão. Agora o desfile acaba às cinco da manhã. E a noite você mostra o que quer mostrar: põe refletores onde quer mostrar. A noite é show; de dia não é show. A noite põe canhão colorido, tem entrada de luz. O carnaval é show.

A preocupação com o "telespectador" está intimamente relacionada aos interesses comerciais da empresa de televisão, afinal tanto a diminuição do tempo de desfile como a regularidade dos horários proporcionam critérios estáveis à negociação com os anunciantes das cotas do tempo da programação. De igual modo, a limitação do Desfile à noite racionaliza a relação entre carnaval e TV, circunscrevendo-a ao motivo lhes unificantes, qual seja, o show cintilantemente multicolor, estrelado pelas protagonistas do evento. A responsabilidade das Escolas de Samba é tomar a pista, enquadrada nas lentes das câmeras, com ambientações sempre mais excitadoras da atenção da audiência, no tempo efêmero definido para sua exibição. O deslocamento da câmera de TV aérea na direção contrária ao percurso do cortejo, visualizando, e diria, instituindo-lhe, o conjunto, oferece a dimensão desta responsabilidade. As Escolas de Samba procuram encher a moldura da pista, e conseqüentemente da tela televisual, com elementos encharcados de informações acessíveis mas impactantes - ver reprodução de matéria jornalística no final do capítulo. A novidade assume deste modo o lugar de imperativo: é uma presença que iguala todas as concorrentes e forma determinado imaginário a respeito da Festa-Espetáculo:

Vai ser diferente do que passou. Em 1988 as escolas de samba entraram na Marquês de Sapucaí com editoriais em ritmo de ziriguidum(. . .). Como nada mudou, as escolas partiram para outros enredos. Ficaram

<sup>35</sup> Depoimento de Aloysio Legey.

mais ecléticas(...). É o melhor das escolas: sabem que só inovando sobreviverão e tornam a cada ano o espetáculo empolgante(Jornal do Brasil/05-02-1989).

Numa festa que já se tornou um dos maiores programas de televisão do mundo, as mudanças explodem a cada ano: novos materiais, novos estilos visuais e musicais invadem o espaço do samba. O curioso é ver como cada escola se renova, guardando a tradição como ponto de referência para suas invenções(Manchete/18-02-1989).

O carro alegórico cataliza este primado da novidade. Ano a ano deve superar-se não só em proporção física, mas no impacto que seja capaz de provocar. Em 1993 a Mocidade trouxe, ilustrando o *Jogo Moderno*, a imensa escultura de um menino, com boné de baisebol e sorriso sapeca, manjava uma maneta de vídeo-game, seus óculos refletiam as imagens dos jogos eletrônicos. A figuração se utiliza de uma série de elementos de fácil leitura, inclusive os tons de cores ácidos fosforescentes das roupas, semelhantes as das imagens virtuais. O autor do projeto, o cenógrafo Renato Laje, é bastante ciente de que opera com "arquetipos comuns; com figurações bem simples".

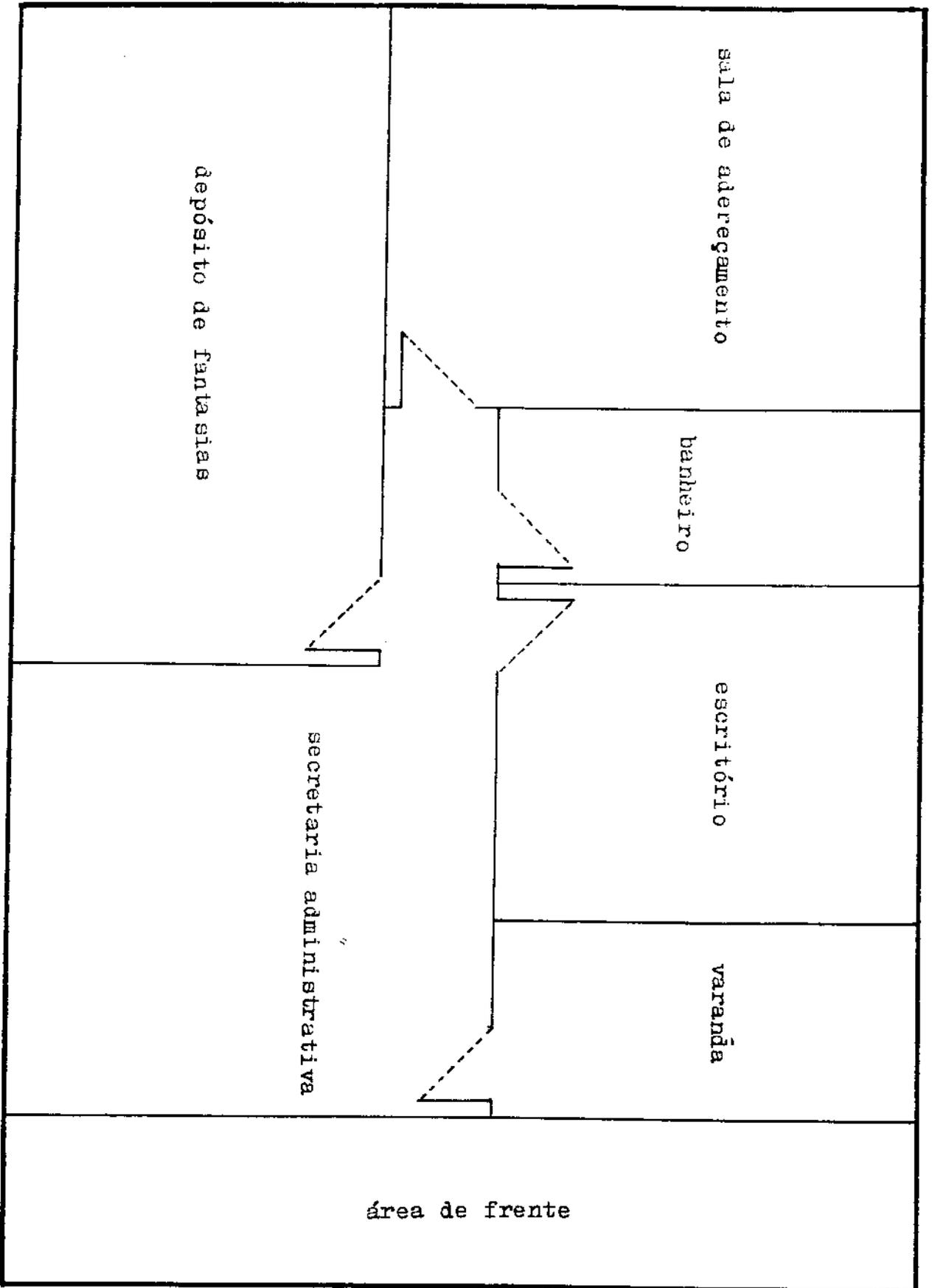
Mas se tratam de figurações que facultem à aparência força persuasiva. Isto graças ao recurso a um manancial de caracteres da memória de signos da cultura do audiovisual. Aí são selecionados, pois metonimicamente o espectador é incitado a articular as informações. Para tanto, um outro mecanismo comparece na confecção da imagem, a exacerbação dos sinais visíveis, com a instrumentação das cores e dos artifícios de iluminação. Tais sinais são disparados na direção dos olhos da platéia, convocando-lhes a atenção excitada. O empreendimento comunicativo-expressional é caracterizado, portanto, como uma ação estética, cujo exercício de espiritualizar a matéria cenográfica, recorre ao apelo a recursos de luz e cor que atuam sobre as instâncias psico-sensoriais de quem assiste o espetáculo. Atrela-se o olhar às formas móveis; estes momentaneamente formam, durante o transe especular de luz, cor e som, um artefato identitário, afluído pelo imediatismo da exposição, que suprime a ausência de profundidade afetiva e histórica.

É certo portanto que a alegoria carnavalesca guarda com a alegoria barroca afinidades quanto ao dilaceramento do real, o excesso, a instabilidade, como o quer Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. Para quem a figuração alegórica das Escolas condiz com o processo social

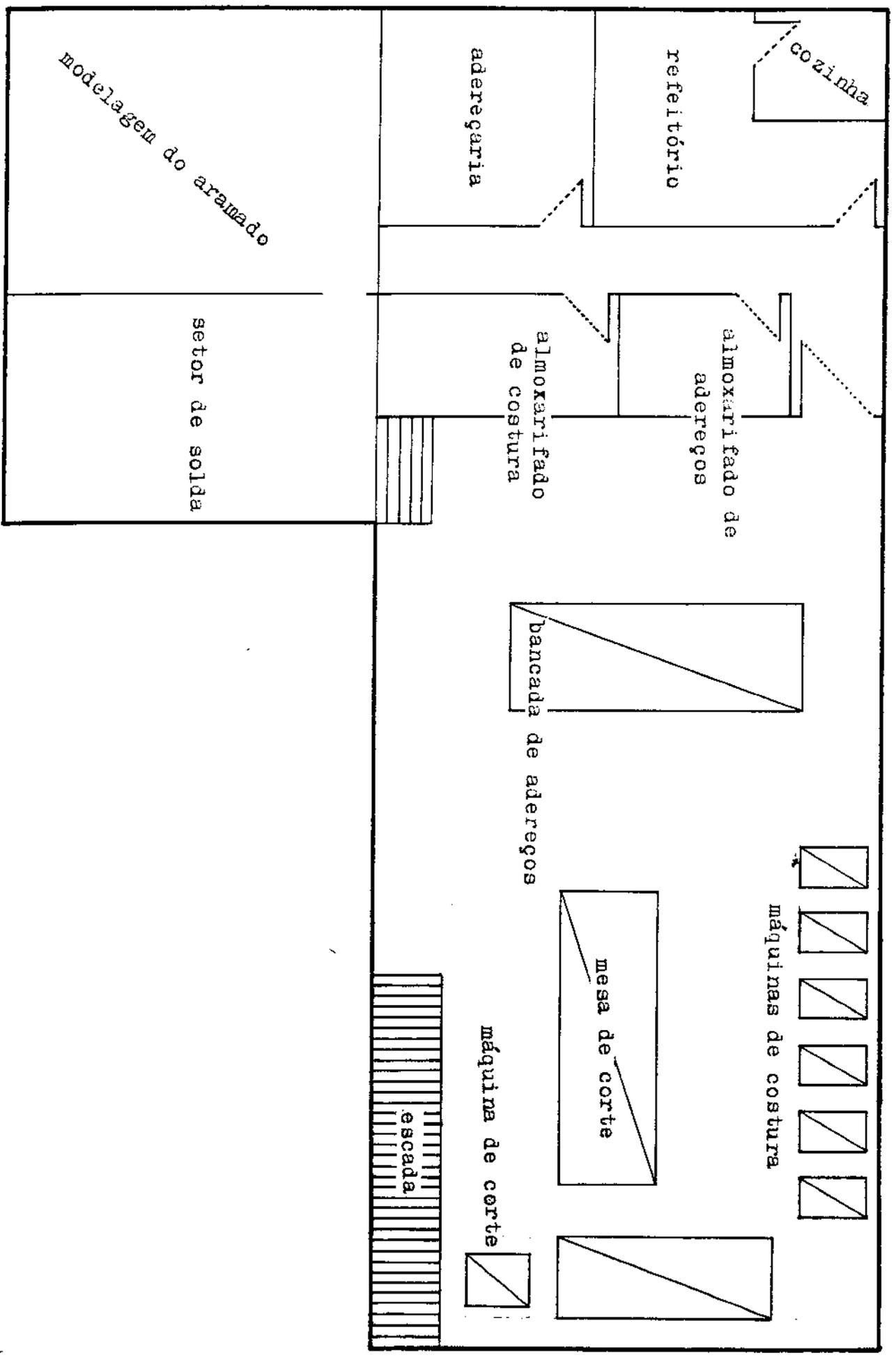
de elaboração do Desfile, já que não existe um sentido imanente de unidade, à semelhança da arte simbólica, mas trocas agonísticas entre diferenças sócio-culturais mediadas. Desta forma, encontra na estética alegórica o locus de interação das experiências fragmentadas fulcradas na cidade metrópole(1993:168). Entretanto, a inferência de Benjamin(1984), na qual se baseia, defende que, para a percepção barroca, a ruína é entronizada como concepção de mundo e ao mesmo tempo o instante fragmentário que interrompe a repetição do mesmo na história do progresso moderno. No caso do Carnaval, a alegoria compreende a comunicação eficiente; a busca da univocidade do sentido por meio de um simulacro de unidade(que é o carro alegórico). E está articulada em um sistema-cenográfico tributário das conquistas da tecnologia e da especialização técnica a fim de otimizar seu objetivo de significação automática. Pois o que se quer provocar é a identificação de quem o contempla. O excesso de detalhes tem o propósito funcional de simular uma totalidade cuja dimensão ocupa todo o olhar. Bombardeia-o com informações sistematicamente dispostas; evita-se a apatia do espectador ao transformar a heterogeneidade em unidade, em conjunto com a homogeneidade rítmica-musical.

Durante o último carnaval(1985), quando da passagem da Escola Beija-Flor de Nilópolis, a apresentação do carro abre-alas, intitulado *O Canto de Cristal*(homenagem a cantora lírica Bidú Saião), com o luzir lilás de suas quatro mil lâmpadas, alimentadas por dois geradores - respectivamente, de 45 KVA e de 60 KVA -, controladas por um computador, arrancou aplausos acalorados da platéia. A tecnologia utilizada, "chicote seqüencial", é a mesma presente nas cenarizações feéricas do Lido de Paris e contou ainda com diversos canhões do tipo strong, dos quais potentes raios proporcionavam bordados de luz. Na visita feita ao barracão da Escola, pude observar que o carnavalesco(e designer de moda) Milton Cunha montou um painel simulando os dez setores cromáticos em que dividiu o desfile(e os quais se subdividiam, cada um, em mais dez subtons). Algo que lhe permitiu testar antecipadamente os efeitos elaborados: os de uma espécie de arco-iris serpenteando na pista, para ser contemplado do alto. O trato com as formas e cores, visando a visualidade máxima, contou com a reluzência dos materiais plásticos e a transparência dos tecidos sintéticos. Ambos funcionaram como rebatedores coloridos de luz.

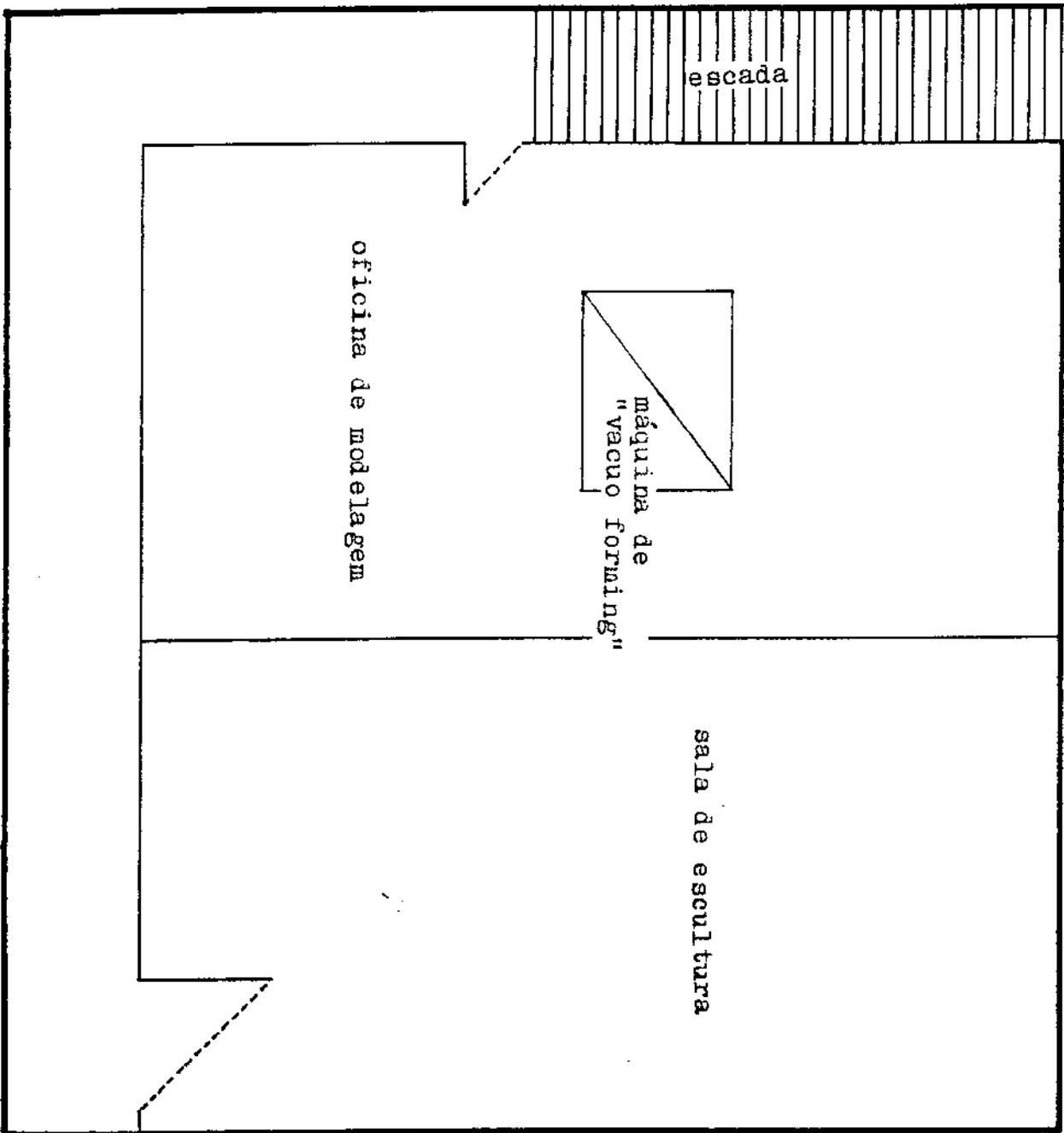
PLANTA 06  
ATELIER DE GETULIO BARBOSA (PRÉDIO DA PENNIE/1º ANDAR)



PLANTA 07  
ATELIER DE GENILIO BARBOSA ( GALPÃO EXTERNO )



PLANTA 08  
ATELIER DE GETULIO BARBOSA (PRÉDIO DA FRENTE / TERREO)



Mesmo a feição barroca dessas formas detém aspecto muito singular. O barroquismo é explorado em seu dado prolixo, sinuoso o suficiente para envolver um ecletismo; comporta à introdução das linhas finas e dos florais do art-nouveau ou os traços geométricos de comunicabilidade mais direta. Porém em lugar de se buscar uma abertura que dissolva a forma, reinventando-a, comparece um pastiche feito da combinação de técnicas na qual a exuberância e anarquia carnavalescas estão reenfantizadas na expressão, ou seja, forma, função e sentido conjugam-se na direção de um mesmo efeito de significação.

Por outro lado, a expansão instituída com o Sambódromo obriga as Escolas a descentralizar a produção do carnaval. Isto concorre à emersão de complexa teia na qual insere-se mão-de-obra variada. A ausência de contratos formais de trabalho traz à cena uma diversidade de pequenas e micro-empresas, embutidas como "prestadoras de serviço". O trajeto do artista plástico Getúlio Barbosa é heurístico<sup>36</sup>. Começou como estilista e cenógrafo, entrou no carnaval pelas mãos de Arlindo Rodrigues em fins dos anos sessenta. Em 1972 montou seu próprio atelier. Só em 1979, tornou-se profissional. Começou a prestar serviços para a televisão, teatro e produtoras de comerciais e cinema. No ano de 1990, com as exigências postas pelo governo Collor, regularizou juridicamente a situação da firma. Hoje, instalado em um casarão no subúrbio carioca da Vila da Penha, ele coordena o trabalho de 57 pessoas empregadas sete meses por ano (nos setores de secretária, contabilidade e produção), inteiramente dedicados ao Desfile no Sambódromo.

A seu ver, a fundação da Liesa significou a "moralização" do trabalho nessa área, possibilitando-lhe definir o carnaval como uma "carreira" e um mercado fechado, bastante competitivo. De igual modo, refere-se a Liesa como a ponte que facultou a entrada de novos materiais e técnicas no Desfile. Esta nova fase ele chama sugestivamente de "era do petróleo", porque a confecção de alegorias, fantasias e adereços passou a contar com a matéria-prima fornecida pela indústria petroquímica, possível graças ao enriquecimento monetário das Escolas (agora cheias de "petróleo"/dinheiro). As conseqüências aparecem no maior volume e envergadura das peças no Desfile, além de uma maior variedade de cores e resistência a situações de chuva, por exemplo,

<sup>36</sup> Os dados e descrições resultam das visitas que fiz ao atelier nos dias 02-4-5/02/1998. Ver plantas de 06 a 08.

porém com também maior leveza e flexibilidade na composição das formas.

Seu atelier é especializado no manejo com estruturas de arame e resinas. A partir do risco do carnavalesco, entre os meses de julho a setembro, é feito um molde ampliado, entregue aos profissionais de ambos os setores. O arame, utilizado como base para os altos chapéus, golas e resplendores (em média, de 80 centímetros), é trabalhado por armadores e soldadores em quatro tornos e 10 máquinas de solda, produzindo estruturas metálicas em série, contando com materiais como oxigênio e acetileno. São depois forradas as armações com emborrachados e espumas, recobertas por tecidos sintéticos, trabalhados pelo grupo do setor de costura. Já as esculturas são moldadas primeiro em argila ou isopor, depois postas sobre uma "cama de gesso", daí se faz uma matriz positiva em resina. Esta é colocada na máquina de vacuo forming. Trazida dos Estados Unidos, nos anos oitenta, tal tecnologia consiste na impressão de uma mesma matriz sobre placas de acetato. Tem sido empregada maciçamente devido a flexibilidade de conferir formato aos mais diferentes motivos figurativos, em larga escala e com o mínimo de tempo - ver plantas 06 a 08. Já as costureiras confeccionam principalmente peças indumentárias feitas não sob medida mas pelo padrão "grande", "médio" e "pequeno"<sup>37</sup>.

Dentro desta reorganização espacial e temporal da divisão de funções no Carnaval carioca, a tarefa de planejar do carnavalesco perde gradualmente o aspecto centralizador de antes, cada vez mais diluída na especialização de um "diretor artístico", espécie de coordenador estético. O exemplo desde agora narrado, oferta as bases para o argumento. Figurinista de televisão desde de 1974, o paulista Chico Spinosa entrou no Carnaval carioca em 1988, desenhando roupas. Assumiu com o afastamento do badalado cenógrafo Mário Monteiro, em 1991, a posição de carnavalesco na Estácio de Sá. Embora a Escola tenha se sagrado campeã, ficou a dúvida quanto ao mérito pelo título. Monteiro afirma que deixou os projetos todos detalhados; Spinosa sublinha que as

<sup>37</sup> Também muitas costureiras de alas trabalham com o mesmo padrão. Ele facilita o comércio das fantasias, porque possibilita vendê-las em larga escala e no período curto da fase pré-carnavalesca, devido a não obrigatoriedade de medir antecipadamente o corpo do desfilante. Algo hoje inviabilizado pela procura massiva de lugares nas alas, muitas das vezes por pessoas localizadas em outros estados ou países, que têm acesso a vestimenta no dia mesmo do Desfile. Hoje apenas os destaques de luxo ou celebridades usam roupas feitas sob medidas.

soluções cotidianas que determinaram o trabalho, foram suas.

A polêmica remete a um processo que se impessoaliza à medida que incorpora uma cadeia maior de agentes comprometidos como partes da divisão do trabalho carnavalesco, ressignificando a noção de autoria em meio a exigência de projetar e construir cenários de acordo com a função de entretenimento festivo do Desfile, a qual define o padrão do trabalho, interdependente a outras funções no sistema mercadológico da cultura. Muito embora a assinatura de um artista (detentor de títulos no concurso) a determinado desfile, pode significar acesso facilitado da Escola nas páginas de jornais e revistas ou nas telas de TV. De igual modo incentiva a adesão de novos componentes nas alas e cria expectativa na platéia. Nomes como os de Joãozinho Trinta, Rosa Magalhães e Renato Lage, por exemplo, quando anunciados pela locução oficial da Liesa, durante o Desfile, são ovacionados. Constituem assim marcas valorizadas na hierarquia entre as Escolas de Samba e aquela particular existente no meio profissional dos carnavalescos.

A contradição aí entre singularidade do criador e estrutura coletiva da produção e organização do evento é mais uma tensão no sistema que uma antítese, porque a estrutura mercadológica do consumo cultural redistribui os elementos e os valores que nela circulam. Em termos concretos, a estabilidade física do Sambódromo e o significado ali conferido ao Desfile de Carnaval agem sobre todo processo produtivo no qual este insere-se, acelerando uma quantificação que determina o aspecto sempre mais efêmero das peças confeccionadas para exibição na Passarela. A valorização da novidade traz embutida a obsolescência como essencial a tudo quanto ganhe materialidade plástico-visual na pista.

O trabalho do carnavalesco fixa-se na confecção de brilhos excitantes mas imediatos. Daí decorre que atuação desse agente não pode colar-se a peças que espiritualizem-se, perpetuando o seu fazer artístico; sobrevivem eles da precariedade oriunda da relação comunicativa com uma platéia anônima, a qual envolve a feitura de artefatos engenhosos em tempo escasso e com uma variedade de recursos coligidos de diferentes fontes (de matéria-prima e de mão-de-obra, de patrocinadores). A conformação dos elaboradores nesta órbita pode ser apreendida, em parte, pela experiência na indústria televisiva. A homologia desenhada por Mário Monteiro, também cenógrafo da Rede Globo, é sugestiva: "O carnaval, como a TV, é um trabalho descartável. Sou

especialista nesse tipo de cenografia.(...)Quando as alegorias voltam ao barracão, acho tudo ultrapassado. Mas o brilho efêmero da cenografia me fascina"(Jornal do Brasil/21-02-1993). Todavia a assinatura do "artista" é o acento diferenciador que confere estilo(marca-signo) a grande produção e contribui para a distinção do evento de outros bens de entretenimento. Ele é deste modo um misto de gênio criador e coordenador do construto visual levado à pista.

O próprio Chico Spinosa se reconhece como um "operário de festas", a quem cabe ordenar esteticamente a entidade que o contrata<sup>38</sup>. Vale, por isso, descrever a sua rotina durante a produção do espetáculo. À princípio escolhe um tema com amplas possibilidades de constituição de imagens. Em 1994 concebeu o enredo *AbraKadabra, O Despertar dos Magicos*, para a União da Ilha do Governador. O refrão do samba-enredo deixa claro a potencialidade da temática:"Amor, a noite brilha/A magia encanta a cidade/Amor, que maravilha, a Ilha dando um banho de felicidade(...)". De posse do tema e da pesquisa inicial, escreveu a sinopse entregue aos compositores, que a partir dela elaboraram as canções inscritas no concurso interno de samba-enredo da Escola - do qual Spinosa integrou o júri. Então procedeu a realização de duzentos desenhos, segundo uma escala de cores que, mantendo a unidade cromática, controla o efeito multicolor do cortejo, como se uma cor "entrasse na outra", sem cair em anarquismo.

Cabe-lhe igualmente pesquisar novas materiais(por exemplo, a cola colorida) e fazer riscos de figurinos e carros sob o critério da "modernidade", expresso na maior leveza do traçado e no uso de efeitos eletrônicos - estando a confecção a cargo de um grupo de figurinista e escultores(também habituados no universo da televisão). É sua tarefa ainda o aperfeiçoar de técnicas eficientes na figuração das imagens. Por exemplo, deve escolher os corpos exibidos nas altas alegorias, com o princípio de que "a gente gosta de ver gente bonita vestindo roupa bonita. A gente gosta, nessa festa pagã, de ver corpos nus"<sup>39</sup>. Em 1994, o

<sup>38</sup> Dados recolhidos no depoimento de Chico Spinosa ao autor(10-01-1994).

<sup>39</sup> Atualmente modelos disputam as vagas como figurações sobre as alegorias. Em 1999 ganhou muita divulgação o atrito físico entre duas modelos pelo lugar em um carro da Escola de Samba Grande Rio. Ainda a respeito, Spinosa contou que todos os anos conta com a presença de um grupo de rapazes(fisioculturistas) que se preparam desde de outubro para o Desfile. Nomes famosos das passarelas da moda aferram-se pelo direito de

destaque do seu trabalho ficou por conta do carro que fechou o desfile da Escola. Sete imensas esculturas de cavalos marinhos, feitas em metal e garrafas plásticas(contendo anilina azul), repletas de luz e soltando bolas de sabão, surgiram para saudar a magia da *Era de Aquários*. A imagem foi elogiada na imprensa. O apresentador de TV, Fernando Vannucci, sentenciou:"Olha, sem medo de errar, é um dos carros mais bonitos que passaram aqui, ontem e hoje. Chiquinho Spinosa abusou da criatividade."

O carnavalesco teve ainda de interagir com a coreógrafa profissional contratada pela Escola e responsável pela elaboração e treino dos movimentos exibidos pela comissão de frente. Ambos negociam a escolha dos integrantes(que devem ter uma homogeneidade física, tendendo ao porte atlético esportivo de homens de alta estatura), o tipo de figurino e a encenação proposta na dança coreografada. No ano de 1994, a União da Ilha do Governador trouxe uma comissão de frente representativa da descoberta do fogo pelo homem na antigüidade. Para isso, coreografou-se gestos e passos estilizados de danças tribais africanas. Durante a evolução do grupo de 16 homens, uma nuvem de fumaça colorida os envolvia. Nos últimos anos tem sido regular as Escolas referenciarem suas comissões de frente como "anfiriões mágicos" que convidam o público a imergir nas "viagens imaginárias" dos enredos. Substituem-se os gestos solenes, antes característicos, por encenações sintetizando a idéia geral dos temas, primando pelo efeito coreográfico e alta magnitude das roupas e adereços utilizados(em média, a envergadura chega a três metros). Trata-se de um show dentro do espetáculo. E explicitam a otimização de todos os elementos do cortejo no sentido do deslumbrante impacto.

Tal esforço de conferir homogeneidade ao conjunto amplia o formato do espetáculo audiovisual, para além das tarefas do carnavalesco. Das 70 mil pessoas que em média desfilam nas duas noites, 20 mil são vestidas pelas Escolas<sup>4</sup>. São integrantes das alas de baianas,

sair a frente das baterias como "rainhas". Em outros casos, mulheres desconhecidas ganham prestígio como manequins e atrizes ocupando aquele lugar. Caso da hoje famosa atriz Luma de Oliveira, descoberta em 1987, quando sambou pela Caprichosos de Pilares. A ansia das Escolas em fascinar o público estabelece as condições de inserção deste especialistas da sedução.

<sup>4</sup>A média foi atingida a partir dos dados quanto ao número de desfilantes e sua distribuição nos setores, fornecidos pelas Escolas à Liesa, que os publica na revista *Abre-Alas*(consultada pelo corpo de jurados). Consultei

mestre-sala e porta-bandeiras, comissão de frente, crianças, assistas e baterias. São os chamados "setores técnicos", além das alas da "comunidade" - onde predominam as pessoas negras. O investimento é justificado pelo significado expressivo desses elementos na história e tradição do Desfile e o papel estratégico desempenhado no concurso. E por isso mesmo, ao mesmo tempo, consistem nos signos de tradição que conformam o evento como um gênero popular de cultura. Signos, porque consistem em funções semióticas a serem preenchidas com eficiência, tendo em vista o reforço da imagem do "balé-ópera" de rua, protagonizado e dirigido pela genialidade do "povo" - imaginário folclorista alimentado pela literatura jornalística, publicitária e pára-intelectual.

Para tanto tais setores ensaiam mais de duas vezes na semana nos meses antecedentes ao Desfile, quando recebem orientações a respeito dos gestos e do tipo de coreografia a ser realizado para realçar momentos da letra do samba-enredo ou do personagem que interpretam na narrativa. Por exemplo, em 1993 as baianas da Escola Acadêmicos do Salgueiro faziam uma espécie de remada com os braços, quando a música dizia:"(...)E no balanço das ondas, eu vou/No mar eu jogo a saudade, amor(...)". O efeito atingido pelo agrupamento compacto das longas saias rodadas assemelhava-se à ondulação agitada das ondas, quando visto do alto ou das arquibancadas e camarotes ou das lentes das câmeras de TV.

Da mesma forma, Laila explica que a disposição das alas de comunidade em determinados setores - normalmente início, meio e fim do cortejo - objetiva obter maior harmonia de canto e dança<sup>41</sup>. A escolha dos seus componentes é determinada pelas malhas de sociabilidades que vinculam as Escolas aos seus bairros de origem. Amizade, laços de parentesco e práticas de clientelismo político marcam a indicação dos integrantes. A fantasia doada se torna um elo que compromete o desfilante com a entidade: deve gratuitamente dedicar-se aos ensaios com maior afinco. Para os dirigentes, essas alas promove-lhes a administração: é esta exaltada por realizar o papel da Escola de Samba, ou seja, "vestir e dar alegria à sua comunidade". Tais condicionantes

as edições respectivas aos anos de 1988 a 1993 (as entidades maiores costumam desfilar com entre 4 a 5 mil componentes, as menores de 3 a 3.500).

<sup>41</sup> Fonte: depoimento de Laila.

permitiram às Escolas novos desdobramentos no seu desempenho carnavalesco. Também o Salgueiro abriu seu desfile de 1993 (e nos dois anos posteriores) com a ala da comunidade, rodeada por cordas, realizando uma coreografia correspondente aos romeiros do Sírrio de Nazaré, já que o tema contava as aventuras de um paraense na viagem entre a sua capital até o Rio de Janeiro. A regularidade e consistência dos movimentos resultaram de dois meses de ensaios permanentes.

No espetáculo das Escolas de Samba não há o ensaio geral de todo o conjunto, pois a maioria dos desfilantes integra o setor de especialização simples - as alas de enredo. Nestas tais integrantes encorpam o coro de evolução dançada, abertura fundamental à entrada no cortejo da heterogeneidade das relações sociais fulcradas na cidade. No entanto, são formalizados pelo conjunto cênico, ao encorparem a indumentária, um dos artefatos narrativos do enredo carnavalesco. Não obstante, os setores mais expressivos conhecem uma maior especialização e aperfeiçoem tecnicamente as suas performances. Na mesma direção, as contratações de puxadores de samba, mestre-salas e porta-bandeiras, passistas, por exemplo, condizem com a disposição de especialistas em circularem com seu talento tecnicamente desenvolvido<sup>42</sup>. Da mesma forma, a instrução da Liesa que proíbe homens vestidos de baiana, em respeito às antigas "tias" do samba da Praça XI, elimina o ato criador da ala nas Escolas - os malandros travestidos de baianas. Em todos os casos, o que está em jogo não é uma memória grupal a ser resguardada, mas o empenho em perpetuar uma imagem do presente, divinificadora do espetáculo. As práticas carnavalescas estão, desarte, supostas na realização estrita do modelo espetacular-festivo.

O mesmo propósito de configurar identidade de forte impacto subordina os aspectos rítmicos e musicais aos desígnios da plasticidade visual. Em 1991, foi instalado pela empresa Instalsom, responsável pela sonorização da passarela, um sistema composto por 32 microfones colocados na bateria e articulado aos microfones utilizados pelos

<sup>42</sup> É preciso dizer que esta especialização/profissionalização é bastante hesitante. Os laços afetivos, as solidariedades comunitárias e familiares, as práticas de apadrinhamento e clientelismo, aliadas ao sentimento de brincadeira entronizado ao Carnaval, cimentam relacionamentos que não chegam, pelo menos por enquanto, a contratos formais. Mesmo o retorno monetário é para maioria desses agentes algo desproporcional às suas contribuições.

puxadores do samba-enredo e da televisão. O resultado é a sincronia sonora simultaneamente distribuída, por uma mesa central, em toda a pista e pelos milhões de lares de onde se assiste o Desfile. Todo o corpo da Escola é alimentado pelo ritmo da bateria e voz do puxador, conferindo simetria ao desempenho de todo cortejo. No entanto, os 360 mil watts de volume sonoro abafam o coro das alas. O puxador e a bateria resumem então o samba como ritmo musical, cuja dança é especializada na competência dos passistas. Cabem as alas mexerem progressivamente, no ato de alongar os braços para o alto, fazendo-os bailar.

A posição das baterias, hoje, ilustra bem a situação. Cabe-lhes proporcionar e manter a cadência rítmica-percussiva, vital à monofonia do samba-enredo e à expressiva coesão da evolução dançada. Mas, além de funcionarem como atrativo visual, em razão da massa compacta de mais 300 pessoas agrupadas, a dinâmica interna do concerto de instrumento das próprias baterias, em conexão com a totalidade do evento, levam-nas experimentar e introduzir novidades anualmente. Isto em razão de lhes facultar a realização de shows particulares mas indutores de expectativa em relação a todo o cortejo. Artifícios, por isso, logo padronizados e adotados por outras Escolas. Entre todos, destacam-se as celebradas "paradinhas", quando todos os instrumentos deixam de tocar a certa altura da letra do samba-enredo por alguns segundos e retornam sincronizados. Ou ainda os floreamentos agudos das cada vez maiores alas de tamborins. Estes recursos sonoros impulsionam o deslocamento mais rápido dos componentes, que desobrigados da dança com os pés, soltam os braços para o alto. Também suscitam empolgação na platéia, que igualmente agita os braços, muitas das vezes incentivada por grupos de torcida organizada de futebol, contratados pelas Escolas para animá-las. O resultado tem sido coreografias de milhares de braços movendo-se a um só tempo, destacada nas imagens da televisão, conjuntamente a evolução do conjunto desfilante.

O imperativo categórico de emocionar o público funciona como elemento sistematizador. Nesse sentido, os puxadores impõe-se pelas "gagues" inseridas na sua performance. Gritam, por exemplo, "olha a Beija-Flor, aí!" ou "Sacode! Sacode!", injetando termos coloquiais que interligam platéia e desfilantes e chegam a alcançar reconhecimento público. Permanecem como solistas por duas horas, já não interessando

mais apenas complementar a voz das alas, como antes<sup>49</sup>. As modificações no samba-enredo facilitam a sua atuação. A aceleração do andamento da música, baseada na dimuição e simplificação da estrutura das letras e da melodia, com ênfase no refrão simples, respondeu a intensidade como a consagração do Desfile o limitou ao aspecto de festival da alegria. O depoimento do compositor Martinho da Vila é contundente: "Antigamente, as escolas tinham enredos que nem sempre eram alegres. Podiam ser dramáticos, românticos, emocionantes. O Carnaval foi ganhando projeção e predominou foi a coisa alegre, o refrão. E a tendência foi acelerar." (Jornal do Brasil/21-02-1993).

Resulta que o canto coral é suplantado pelo impressionante conjunto plástico de quatro mil pessoas formado pelo movimento de braços, ombros e cabeças envolvidos em tecidos coloridos, altos chapéus, golas e resplendores. A ele enlaça-se o deslize suave das grandes alegorias, cobertos de figurações humanas e esparramando luz e movimentos variados. Já que a movimentação atua para o fechamento do sentido de fascinar as platéias. O polimento conseguido da forma do produto cultural, permite-lhe fundir-se, neste instante, ao significado engendrado no festejo do carnaval: o compacto espatáculo plástico-visual explosivo, no qual todos são artistas; signo inequívoco da alegria materializada em beleza nas roupas, carros alegóricos, dança e sorriso dos foliões, apanhado na imediaticidade da sua aparição.

Este teor de festa é algo testado permanentemente. Os comentários publicados na imprensa relatam cada apresentação como "quente" ou "fria", isto é, ou foi pouco empolgante ou brilhou no ritmo e na visual-plasticidade. Observa-se a cobrança feita às Escolas é a de que representem "bem" o seu papel "efervescente", para retomar à idéia de Durkheim. Evidencia-se, logo, as condições de objetivação, materializadas na arquitetura do Sambódromo, que informam à exteriorização das participações ali. Já que o primado do exibível investe de sentido o conjunto desfilante, em obediência a determinado universo simbólico englobante que lhe apanha em uma grade cognitiva,

<sup>49</sup> Isto impulsiona a individualização do puxador como um animador musical da festa e traz consigo a valorização monetária da função. O chamado passe do puxador bem sucedido no Desfile é fixado em dólares e abre-lhe a oportunidade de atuar em casas de shows e fazer exhibições pelo país e no exterior, durante todo o ano (Veja/04-03-1992). Outros chegam ao restrito elenco de cantores de sucesso, caso de Neguinho da Beija-Flor.

dentro da qual é classificado e reconhecido como elemento realizador da felicidade individual, isto é, a legitimidade do Desfile de Carnaval possibilita, nos seus limites, viver de acordo com os deuses ou à perfeita antropologia moderna.

Isto que dizer que, a partir da idéia de Roger Bastide(1971:253), o ritual do Desfile no Sambódromo consiste em uma função da mitologia moderna. Mitologia moderna no sentido dado por Renato Ortiz, isto é, a palavra que se quer eterna, referente a um presente pleno, despossuído de historicidade, logo esterilizado de contradições(1990:27). Porém estou convencido de que, no âmbito do fato estudado, tal mitologia deve recorrer aos mecanismos semióticos do formato Desfile, a fim de assumir concretude nos sinais expostos. Pois estes mecanismos atuam nas escolhas dos elementos informados como conteúdos veiculados, fazendo-os signos de modernidade. Vejo esta sincronia no fato de a esteticidade do gênero implicar em uma linguagem impositiva do nexó entre os elementos dramáticos e coreográficos, além dos rítmicos-percussivos, com o significado da festa popular. Mas se esta linguagem condiciona a organização da informalidade festiva pela lógica do espetáculo, ela ancora-se no mito fundante da identidade humana da modernidade. Ou seja, compartilha do postulado de sujeitos cuja razoabilidade os dispõe à possibilidade de acumular novas experiências, atuando inclusive sobre a disciplina das "emoções"(Dumont/1985, Giddens/1991 e Urry/1991).

Por certo uma das versões desse mito é o personagem social contemporâneo que alguns intérpretes identifica sua singularidade - a escolha e o desfrute idiossincrático dos objetos de uso - com a programação do estatuto da sociedade de consumo, onde prevalece a lógica de significação e distinção(Baudrillard/1979:97 a 102). O imperativo, por exemplo, das atividades de serviço compactua com esta identidade egóica-reflexiva: o imperativo da primeira é o atendimento racionalizado à individualidade. No quadro do mesmo mercado de serviços, as "mágicas" luzes do Sambódromo são acesas por esta função contratual; a qualidade de ser esplendido, por deter o segredo da felicidade individual, posiciona o status do evento.

Nas narrativas registradas pelos jornais aparecem índices dessa premissa. Desfilantes ou membros da platéia ou ainda pessoas participantes de ambos setores, relatam o "êxtase" vivenciado;

referem-se a "carga emotiva" detonada no Desfile, quando os sentimentos mais "autênticos" vêm à tona e por isso representam a "alegria" e o "prazer" sentidos na figura do "indiscreto". Vejamos duas falas, a de um empresário paulistano e sua mulher, ambos figurantes de alas há alguns anos. Ela testemunha:

Sair em uma escola do Rio é uma sensação indescritível. Na primeira vez que desfilei, minha ala estava perto da bateria. Não parei de sambar um minuto. O som fazia cócegas nos pés. Resolvi que iria desfilar no Carnaval carioca até o fim da vida.

Seu marido compartilha da mesma "fé" mas constata a abrangência do ritual espetáculo:

Mesmo quem não sabe sambar entra na animação. No ano passado, dois amigos alemães quiseram desfilar junto com a gente. Eles ficaram maravilhados. Sambaram do começo ao fim. Gostaram tanto que já reservaram fantasias para o carnaval do ano que vem (Folha de SP/05-12-1993: 4-18).

Nota-se, com isso, o trânsito entre a espetacularização da folia e as totalizações do processo civilizacional e socializador moderno. É no território do corpo socialmente construído, o lugar de conexão entre o desencaixe da Festa-Espetáculo pelo princípio da exportação cultural com a concentração promovida pelo tempo do consumo. Pois os paraísos artificiais do entretenimento operarem com o modelo de personalização. Isto é, consagram-se à medida que, como espaços simulacionais, torne-se alvo de crença generalizada a capacidade dos seus cenários-ambientes em concretizar imagetivamente, no formato de objetos dispostos à posse individual, as volições, ideais e sentimentos "humanos". Não obstante tratar-se esta última de uma universalidade intransitiva, fechada sobre o paradigma dos valores "modernos" lhe determinante.

### III - O FULGOR DA ÁURA

Algo esse que presentifica-se no sentido de exposição condicionante parte a parte da conformação no conjunto do Desfile de Carnaval. Ou melhor, a exposição define-se como valor absoluto do próprio conjunto. Ele determina o aumento do custo de produção do espetáculo; suscita a elevação do preço do seu valor de exposição. Este, com o novo espaço de apresentação, torna-se menos acessível diretamente a parcelas maiores de público. A mediação televisiva viabiliza, na intersecção entre tecnologia de comunicação e mercado publicitário, a

efetivação de uma assistência distanciada do Desfile. Em 1995, para se ter uma idéia, a transmissão do Desfile chegou a todo mercado televisual brasileiro (com um média de público em torno de 20 milhões de espectadores) e aos países do Mercosul e aqueles da Comunidade Européia, além do Japão e os Estados Unidos.

No entanto, por se tratar de um bem cultural a sua valoração imprescinde da reiteração do significado do evento pela consagração da sua imagem pública. O problema da disputa em torno do status se faz decisivo. Não desfrutando das mesmas instâncias esotéricas de consagração dos bens culturais eruditos, o Desfile concorre no âmbito da publicização realizada principalmente pelas instituições de comunicação social ampliada. A cobertura jornalística do evento detém um lugar proeminente nessa estratégia de distinção e, em se tratando de uma festa, o tema da participação a ela se vincula com definitiva importância. A questão crucial é tornar público quem frequenta as dependências do Sambódromo nas duas noites. Um coeficiente alto de - para retomar a idéia de Edgar Morin - "olimpianos", isto é, nomes badalados das elites, seja política, artística-cultural, esportiva ou econômica, desfilando e/ou assistindo ao espetáculo, divulgados pela TV ou veículos impressos, abastece o Desfile de capital simbólico. Quando a revista *Veja*, por exemplo, transforma sua seção "gente" no registro das personalidades, e suas idiossincrasias, que transitaram na Passarela durante o Carnaval, divertindo-se, acrescenta pontos ao espetáculo das Escolas para o seu posicionamento no ranking das legitimidades no ramo do entretenimento.

A influência dessa publicização pode ser identificada pelos seguintes dados. Dos turistas que visitaram o país, 65,2% em 1991 vieram atraídos pelos pontos turísticos, no caso específico do Rio de Janeiro este número sobe para 72,7%. Ao lado dos cartões postais, revistas e imagens televisuais são citadas como fatores decisivos para a escolha da viagem (Anuário da Embratur/1991). Dentro deste princípio de publicização, a Riotur instalou em 1993 um centro de operação para a imprensa equipado com computadores, serviço de telefonia próprio, aparelhos de telex e fax. O centro atende cerca de dois mil jornalistas credenciados, sendo que 250 são estrangeiros.

Ao mesmo tempo, seja para as instituições de comunicação ou os nomes famosos, seja os conglomerados empresariais (que adquirem camarotes

nos leilões públicos), estar ali no Sambódromo publiciza suas imagens, pois o espaço é uma vitrine que põe em destaque não apenas quem é enfocado, mas igualmente o divulgador. O espaço condiciona o perfil do uso a ser dele feito. Pessoas e entidades são ali marcas; são representações de diferenças que orbitam permutando seus modelos de eficiência comunicativa na exposição delas próprias como signos. Se uma indústria de cerveja, como a Brahma, instala um camarote<sup>44</sup> e convida para nele figurar artistas, *socilites*, modelos internacionais, membros do poder político e econômico. E a Rede Globo insere-o no esquema da sua programação (a cervejaria é patrocinadora da transmissão do evento), dispondo repórteres, ouvindo as falas emocionadas dos célebres convidados. Forma-se um circuito no qual cada parte toma do outro o brilho que o destaca. Mas é a luzidão do cenário que os sublimiza.

As incandecentes luzes do Sambódromo ofuscam o entorno e objetivam uma *aura*, que não a benjaminiana, mas aquela da "obra de arte total". Na sua imperiosidade de autonomia, os relacionamentos sociais configurados no espetáculo buscam, justamente, o máximo de proximidade, no sentido de algo que reproduz o imediatamente idêntico, aquilo que não assinala a visão da alteridade mas do mesmo na sua continuidade infinita. Estar-se diante do espetáculo na sua inteireza de aparência, cuja referência é ela própria<sup>45</sup>, isto é, do simulacro na sua circularidade auto-referente do significado que autonomiza e coloca-se no mundo como signo de sua própria referência:

(...) não irreal, mas simulacro, isto é, nunca mais possível de ser trocado por real, mas trocando-se em si mesmo, num circuito ininterrupto cuja referência e circunferência se encontram em lado nenhum(...). A simulação parte(...) do signo como reversão e

<sup>44</sup> A iniciativa inclui-se nas estratégias de marketing da empresa desde de 1992. A organização fica a cargo do empresário do entretenimento noturno em São Paulo, Victor Oliva.

<sup>45</sup> Valho-me aqui da sugestão inscrita na pesquisa filosófica e etmológica realizada por Eduardo Subirats, no seu estudo sobre a *Cultura como Espetáculo*. O autor encontra uma mesma raiz na língua grega para os termos representação, simulacro e espetáculo, derivando-os, mediante a reflexão platônica, da matriz semântica *eidolon*, no duplo aspecto de "imagem ou ícone, e como ídolo, de simulacro e espetáculo do mundo". Infere, então, que o simulacro significa "re-(a)-presentar" no sentido da cópia da realidade, numa dimensão teatral voltada para contemplação humana (*speceare*, raiz de espetáculo), especificada pelo caráter cenográfico e devotado, como modelo representacional, a sobrepujar ontologicamente o ser representado, tomando-lhe o lugar (1989:59).

aniquilamento de toda referência(...). Ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro(Baudrillard/1991:13).

Pelo anél de luz que o cobre, magicamente o espaço da Festa-Espetáculo é alçado ao sublime, desprendido da vida das relações que cotidianamente o realiza; o clarão espetacular se faz a imagem concreta e absoluta da alegre fantasia carnavalesca, realizando a sua função de divertir. Sobretudo auto-celebrando-se como o "mundo possível" da festa e de realização das aspirações de comunhão e satisfação dos prazeres, durante o circular incessante de textualidades e representações que remetem infinitamente a outras no catálogo das belas imagens, sem com isso permitir a abertura para além do circuito transparente da comunicação totalizada. Numa espécie de auto-bastar, no qual as práticas constituem reiterações de um modelo mediático. A experiência torna-se tão somente mediática, prevista nas regras de operação da linguagem de exibição e fruição das imagens. O que ocorre mesmo quando a intenção é a de criticar esta vertigem do "carnaval das imagens". A conexão entre o espaço cênico do "paraíso artificial", o formato espetacular do gênero Desfile de Carnaval e o tempo efêmero do consumo é astuciosa armadilha.

Em 1988, a diretoria da Unidos de Vila Isabel, formada em sua maioria por militantes do movimento negro, elaborou um enredo de protesto à comemoração, naquele ano, do centenário da extinção do trabalho escravo no país. Idealizou-se então algo que primasse pela valorização da ancestralidade negro-africana e do seu presente de lutas. Resultou então no enredo *kizomba, a Festa da Raça*. A proposta era fazer desfilar uma espécie de Afoxé no Sambódromo, baseado numa estética "negra", para opô-la ao glamour "frívolo" do carnaval "ocidentalizado". A principal medida foi retirar quaisquer materiais que "promettessem brilho fácil"(paetês, miçangas, brocaís, fitas metalizadas e espelhos) ou engenhocas tecnológicas.

Para compor o "visual africano", o carnavalesco Nilton Siqueira optou pela palha, feltro, corda e tecidos estampadamente coloridos. Mas ele fez questão de enfatizar:"Nosso carnaval é barato, mas não é pequeno. Todos os nossos 21 carros são grandiosos. Espero ganhar"(Jornal do Brasil/14-02-1988). E de fato a Escola venceu o concurso. O protesto

se transformou em um belo espetáculo, aberto por *Guerreiros Africanos* (com escudo e lanças), assemelhados com os recorrentes na série de TV *Tarzan*, convidando a platéia a participar daquela "festa de confraternização racial". O ambiente artificial remetia para cenários de filmes, como o de *Quilombo*, de Caca Diégues (nas palhoças e alguns dos atores e atrizes que atuaram na produção, em 1984). O conjunto traduzia uma combinação de tons de cores detalhadamente planejado, visando proporcionar uma gradação com bastante efeito visual, conformando a africanidade como um estilo, mas obediente ao formato espetacular.

No ano seguinte (1989), após receber diversas críticas a respeito de uma provável repetição de fórmulas nos seus trabalhos, Joãozinho Trinta, a partir do impacto que lhe teria causado a peça *Os Miseráveis*, concebe o enredo *Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia*. Propõe uma radical guinada no desfile das Escolas de Samba: "É uma reviravolta no nosso carnaval. Nessa década que passou, a nossa escola introduziu um estilo de suntuosidade e luxo no desfile. Com esse enredo, a Beija-Flor está fazendo uma convocação a todos os mendigos, pivetes, loucos e prostitutas para aproveitarem os restos de luxo que ainda há no Brasil" (Jornal do Brasil/05-02-1989). Para quem um dia sentenciou que o "povo" gostava de "luxo", a idéia de cobrir a pista-passarela de "lixo" poderia ser considerada uma revolução.

No início da manhã do dia 07 de fevereiro de 1989, terça-feira de carnaval, a Beija-Flor "assombrou" a platéia com levas de mendigos mal trapilhos, loucos e toda a corja das ruas: o insólito da situação remetia ao absurdo, porque não se vira ali a ostentação costumeira. O protesto visava a maneira como a sociedade moderna produz lixos das mais variadas formas e, principalmente, como ela se manifesta no Brasil, inclusive no espetáculo suntuoso do Sambódromo<sup>46</sup>. Entretanto o "protesto" situava-se no ambiente carnavalesco. E isto estava patenteado no imenso cartaz de um dos primeiros carros alegóricos apresentados, que convidava os mendigos para um grande "bal masque". Nele, o lixo deveria

<sup>46</sup> Este desfile da Beija-Flor foi o cume da voga de enredos de crítica política e social no Desfile das Escolas de Samba. Em 1986, o carnavalesco Arlindo Rodrigues explicitou a disposição com que era tratado os temas. Referindo-se ao FMI, um dos quadros do enredo *Assombrações*, elaborado para a União da Ilha, ele foi categórico: "O meu FMI - o carro alegórico - é vistoso, bem vermelho, tem compromisso com a beleza, com o carnaval." (O Globo/08-02-1986).

se transformar em luxo, afinal estava em movimento (nos termos do próprio Joãozinho Trinta) a "usina de alegria" que é o Carnaval brasileiro; o mendigo deveria se "transformar em rei", como na história de *Cinderela* (aliás, um dos carros era a metamorfose de uma melancia podre de final de feira numa carruagem encantada puxada por ratazanas, o mesmo acontecendo com os "xepeiros", tornados nobres cortesãos, graças a *Fada Madrinha da Folia*). Do meticuloso tratamento plástico-visual, tomou a Passarela o "bloco de sujo" (pois dos "sujos"), com suas malhas e fazendas rasgadas. O planejamento concretizou-se em fantasias visuais e sonora:

(...) Reluziu... é ouro ou lata/Formou a grande confusão/Qual areia na farofa, é o luxo e pobreza no meu mundo de ilusão/Xepá, de lá pra cá Xepá/Sou da vida um mendigo, da folia eu sou rei/Sai do lixo a riqueza, euforia que consome/Se ficar o rato pega, se cair urubu come/Vibra meu povo, embala o corpo/A loucura é geral/Larguem a minha fantasia, que agonia!/Deixe eu brincar o meu carnaval/Firme, belo perfil, alegria e manifestação/Eis a Beija-Flor tão linda/Derramando na Avenida, frutos de uma imaginação (Betinho, Gyvaldo, Zé Maria e Osmar).

Dentro do paradigma de sincretizações marcante desta produção carnavalesca, o delírio foi traduzido em imagens visuais deslumbrantes e multicromáticas que falavam de outras representações - a *Ópera dos Três Vintens*, de Bertold Brecht, *Cats* e *Os Miseráveis*, grandes sucessos da Broadway, por exemplo, nos quais o grotesco é o tema. A bateria vestiu-se de *Chapeleiros Loucos*, alusão à obra de Lewis Carrol - a fábula *Álice no País das Maravilhas*. O cume da apresentação esteve reservado ao setor *Banquete dos Mendigos*. O setor do enredo marcou uma verdadeira "carnavalização" do próprio carnaval: ali foram citadas muitas das soluções plástico-visuais já utilizadas para atingir a irreverência colorida da folia. Dentro desta citação, outra ocorreu: a da grotesca opulência realista, mesmo excessiva, da encenação de outro banquete, aquele montado no filme *Satiricon*, de Frederico Fellini. Os restos de um jantar da alta burguesia (faisões, champions, caviar, champanhe etc) eram apropriados pelos mendigos. Neste instante a delícia seria distribuída, porém nas imagens produzidas. Igualmente felliniana foi a orgia visualizada no carro o *Lixo do Sexo* - sobre ele, esculturas e figurações humanas encenavam perversões escandalosas. E, encerrando o cortejo, um chafariz branco banhava os mendigos, "clareando-os"; a

utopia saiu da imaginação e realizou-se na cena dos alvejados pedintes em confraterna festa<sup>47</sup>. A negação tomou forma, visualizou-se. Indo para isso buscar o formato das procissões religiosas da cristandade católica.

A mágica do Carnaval-Espetáculo atingira sua função: reencantara a vida, já que o desfile da Beija-Flor foi um epinício ao próprio Desfile de Carnaval, à sua capacidade de elaborar imagens vertiginosas, inebriantes, mesmo se oriundas do monturo da sociedade contemporânea. Diria que a gramática do espetáculo se revela; a lógica performadora do gênero abre-se à introdução de variações que reafirmam o modelo: as novidades retornam sobre o eixo mesmo da festa-espetáculo deambultante ritmo-musical e plástico-visual. Comissão de frente, alas, destaques, baianas, bateria, destaques, assistas e fantasias incorporaram soluções sintéticas de tantos outros mecanismos de comunicação reconhecíveis pela audiência. A variação deste modo reafirma o esquema estético-expressivo. Este objetivou a promessa do paraíso terreno, cumprindo sua parte no contrato comunicativo.

A crítica e Joãozinho Trinta se reconciliaram. O escritor Zuenir Ventura assinou artigo, publicado na primeira página do Jornal do Brasil, comparando o carnavalesco aos modernistas de 1922, pela ousadia de mostrar que "há poesia também no prosaico"(08-02-1989). O público, após retornar daquele delirante paraíso artificial, aclamou a Escola como a virtual campeã do torneio. Jornais e revistas exaltaram o "aspecto operístico" do desfile da Beija-Flor. O comentarista da TV Manchete, Roberto Parreira, chamou atenção:"Os componentes não apenas dançam e cantam, eles interpretam o tempo todo". Já a revista Manchete, acrescentou:"A Ala dos Loucos representou o melhor do teatro do absurdo na Sapucaí: eles fitavam os espectadores, deliravam, se assemelhavam aos loucos de tantas esquinas"(25-02-1989). Para atingir esse efeito, a direção da Escola fez incorporar ao conjunto de desfilantes, atores e diretores teatrais, que ensaiaram por mais de três meses seguidos. O diretor teatral Amir Hadad e seu Grupo *Tá na Rua* formaram a comissão de

<sup>47</sup> As descrições aqui apresentadas dos desfiles da Beija-Flor e da Unidos de Vila Isabel, e também de outros desfiles aludidos ao longo da argumentação, baseiam-se no **corpus** recolhido no conjunto de fitas de áudiovídeo-cassetes, no qual está reproduzida a transmissão televisual do evento da Rede Globo de televisão do ano de 1985 e dos anos compreendidos entre 1988 a 1995. Em relação aos carnavais de 1992, 93 e 95, acrescento que estive no Sambódromo, assistindo o Desfile das Escolas de Samba.

frente de mendigos. Jovens atores, muitos entre os quais estudantes do curso de Teatro da Universidade Unirio, montaram grupos especializados em "movimentos expressivos", exibidos durante a apresentação na pista<sup>48</sup>. Logo, se a criatividade "loucura" de Joãozinho Trinta, expressa na elaboração do tema, é realçada, o conjunto do desfile da Escola é descrito como "surpreendente" pela "ordem e exuberância das cores"(08-02-1989). Fundem-se formalidade e informalidade.

A frase de um artesão, que presta serviços para as Escolas, a respeito do seu trabalho e de todo o grande evento, é lapidar neste instante:"O carnaval? O carnaval é uma brincadeira muito séria". Porque, complementando o raciocínio, empenha-se em mostrar que fora dos portais festivos do Sambódromo(aí onde vaga a "bela forma" que transita no espaço da cultura deslocalizada e no tempo abstrato do consumo), há apenas as trevas adormecidas do dia-a-dia, o obscuro silêncio na ausência do encanto capaz de diferenciar e realizar o contato imediato absoluto com o sublime, prometido no festival pirotécnico que precede a entrada de cada Escola na pista-passarela, quando os fogos acendem a noite, e recolhe-se ao seu cotidiano, ao serem abertos os envelopes dos jurados e a Escola campeã é conhecida, em todo país. Mas fica a certeza: as luzes do Sambódromo brilharão magicamente no próximo ano, confirmando a vocação de maravilhar do Rio de Janeiro, cujo ícone para iluminado com seus braços abertos sobre a Passarela do Carnaval-Espetáculo.

<sup>48</sup> Dados obtidos junto a Ala Unirio da Escola Beija-Flor. Agradeço a colaboração de seu presidente, André Porfiro. Ver regulamento da Ala, no final do capítulo

# Carnavalescos escondem seus truques para garantir o impacto

Ricardo Leiva



## Segredos de estado

Brinca-se quem pensa que não haverá algo de novo sob os refletores da Marquês de Sapucaí. Efeitos de som, luz e movimento, coreografias, fantasias e até carros alegóricos inteiros são segredos guardados a sete chaves para serem abertos somente na noite do desfile. Do mais tradicional sigilo — a Águia da Portela — ao mais novo mistério — os Candelabros da Beija-Flor — os carnavalescos garantem que vão mostrar efeitos jamais vistos.

A Águia da Portela já fez de tudo. A deste ano, jura o carnavalesco José Félix, vai fazer mais. Mas não adianta querer saber o endereço do ninho.

Só posso dizer que terá som e movimento. Brinca Félix.

Não está no regulamento, mas na tradição, comissão de frente é segredo de estado. Como na Imperatriz Leopoldinense, campeã do último carnaval. Puderam nos últimos dois anos, a comissão de frente foi responsável pelo maior impacto da escola na Avenida. Sobre a deste ano, sabe-se pouco: as fantasias serão uma mistura de nobre e cangaceiro. A surpresa preparada por Rosa Magalhães, porém, vai além. Lá pelo meio da escola, ela mostrará uma ala de camelos.

A Beija-Flor fechou uma sala no baracão por quatro meses para confeccionar os 15 candelabros, da comissão de frente que vão pisar na Avenida. Apenas seis mil pessoas, entre elas o carnavalesco Milton Cunha — viram as roupas. A comissão de frente da Tradição vai levar o mistério nas mãos. Como o enredo é sobre a roda, sete dos 15 componentes da comissão vão passar os

500 metros da Avenida girando sete rodas com quase dois metros de diâmetro. A carnavalesca Lúcia Lacerda diz apenas que a coreografia está ótima.

Na Mocidade, o mago dos efeitos especiais Renato Lage despista sobre a surpresa do carro que representa a romaria dos nordestinos. Algo acontecerá com os seis anjos que decoram o carro, ornamentado também com imitações dos bonecos do mestre Vitalino.

— Trata-se de um efeito simples, mas nunca apresentado. O ineditismo geralmente está nas coisas simples — diz.

O carnavalesco do Salgueiro, Roberto Szaniacki, faz tanto mistério sobre o abre-alas da escola que o carro ficou para ser montado por último. Ele diz apenas que a alegoria representará a queda de Constantinopla.

— Em carnaval, há muita espionagem — confessa etc.

Mas o impacto do Salgueiro poderá ficar por conta de um carro alegórico sobre o qual ele não faz segredo: o da caravela. A alegoria, com dimensões de uma caravela original, terá dois carros acoplados, num total de 29 metros de comprimento.

E quem não tem dinheiro para efeitos especiais de luz ou movimento, apela para a criatividade. E reveste a invenção do maior sigilo. A carnavalesca Lílian Rabello criou para a Império Serrano um carro alegórico para ginastas. Se o carro da paz não gira, os componentes das alas sobem por uma rampa, dão uma volta pelo carro e descem por outra rampa. Sem deixar de sambar — pois este é o único segredo difícil guardar numa escola de bambas.

O que serão os anjos da Mocidade? Segredo que ninguém tira do carnavalesco Renato Lage

## Do Cristo coberto ao menino do videogame

### Momentos que fizeram a galera levantar

Surpresa no carnaval é aquilo que consegue arrancar da platéia o mesmo "uh!!" de um quase gol em dia de Maracanã. No caso mais famoso, o tiro quase saiu pela culatra. O enredo era "Ratos e urubus, larguem minha fantasia" e o carnavalesco Joãozinho Trinta bolou para a Beija-Flor uma alegoria de Cristo vestido como mendigo. Escondeu como pôde sua invenção, proibindo fotografias em jornais e revistas.

A Arquidiocese foi à Justiça e vetou o Cristo na Avenida. Coberto com plástico preto e uma faixa onde se lia "Mesmo proibido, olhai por

nós", o Cristo de Joãozinho foi a sensação de 1989.

Mestre do high tech, Renato Lage, da Mocidade, conseguiu o "uh!!" da arquibancada pelo menos por duas vezes. Ao lado de Lílian Rabello, com o abre-alas de 1991, um feto boiando dentro de um globo terrestre — no enredo "Chué, chuí, as águas vão rojar" — emocionou a Avenida. Dois anos depois, já sozinho na Mocidade, o apelo nem chegou à exploração emocional. Num carro alegórico, um imenso menino joga videogame e os seus olhos são duas telas onde acontece o jogo.

Comissão de frente é sempre sigilo. E neste quesito — o primeiro a ser visto pelos jurados — que a carnavalesca Rosa Magalhães, da Imperatriz Leopoldinense, joga

suas melhores fichas. Já em 1993, com a arte das máscaras em "Marquês que é marquês, do açúcar é freguês" o público levantou as so-brancelhas. Estava diante de uma comissão de frente especial (que ganhou o Estandarte de Ouro). E no ano passado os leques mostraram que "Catarina de Médicis na corte dos tupinambós e tabajés" não era enredo para se desprezar.

Não deu tanta confusão quanto o Cristo, mas o dragão de Joãozinho Trinta que soltava fumaça e tinha na boca um passista era apelalberguiano. O enredo era "Todo mundo nasceu nu" de 1990, ainda na Beija-Flor. Ele mostrou que, mesmo sem o impacto de "Ratos e urubus", não estava despedido de criatividade.



Ratos e urubus, larguem minha fantasia: enredo que chocou o público

Nova Iguaçu, 18 de novembro de 1992.

Prezado Componente:

Estamos cada vez mais próximos do carnaval, o samba já foi escolhido, as fantasias apresentadas, o Barracão funcionando, tudo interligado para a grande virada da Beija-Flor.

ANOTE NA SUA AGENDA

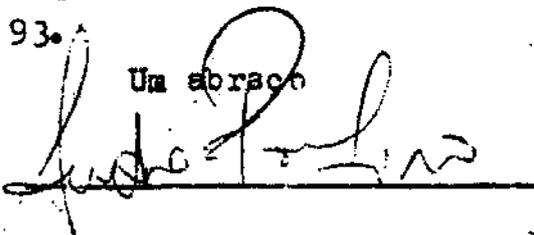
+APRESENTAÇÃO DO PROTÓTIPO DA FANTASIA DA  
ALA UNI-RIO  
DIA 25 de novembro de 1992 A PARTIR DAS 20:00 h.

LOCAL: RESTAURANTE PRÍNCIPE DA ARÁBIA  
Rua Dezenove de Fevereiro, 21  
Botafogo. (Esta rua fica entre a Voluntá-  
rios da Pátria e a São Clemente. Descer  
no Metrô Botafogo pela São Clemente, é a  
2a. rua à esquerda, a 1ª é sem saída.)

A partir do dia 24 a fantasia estará exposta no  
salão do restaurante.

Venha e traga seus amigos para verem nossa fanta-  
sia para o Carnaval 93.

Um abraço



## TELEFONES IMPORTANTES

ANDRE - (021) 221-4909 COD.27279  
 RUBINHO - (021) 234-7034  
 SERGIO - (021) 767-3185  
 DJALMA - (021) 392-2528 RAMAL 234  
 QUADRA - (021) 791-2866

ALA UNI RIO

ANDRÉ PORFIRO  
 RUA LENITA, 52  
 JARDIM STA. EUGENIA  
 NOVA IGUACU - RJ  
 CEP 26286-440



IMPRESSO

André Porfiro  
 A Lenita, 52  
 DIM STA Eugenia  
 Nova Iguaçu, RJ  
 62286-440

O Informativo Ala Uni Rio do mês de setembro de 94 foi recebido por poucos componentes. O motivo alegado pelo extravio foi o grande número de cartas, devido as eleições. A justificativa não procede e este informativo já será enviado através de outra agência. Ao recebê-lo entre em contato com um dos diretores da Ala. No mês de novembro as camisas da ala estarão prontas. Quem quiser ver o protótipo da fantasia ou a foto é só ligar também.



**GRES BEIJA-FLORES DE NILÓPOLIS**  
**No. 20 OUTUBRO 1994**

Neste número 20, várias notícias do número anterior estão repetidas, - ordem do desfile e enredos - e em primeira mão, antes do disco do samba-enredo, a letra do samba que a Beija-Flor de Nilópolis irá defender em fevereiro na Sapucaí. O Carnaval está chegando e a Ala Uni Rio se prepara para a maior festa popular do Brasil, aguardando seus componentes tradicionais e os novatos para integrarem nosso grupo, que no ano de 1995 será ampliado com a junção com a Ala Camaleão Dourado. Na organização as alas são independentes unindo-se nos ensaios, na confecção da fantasia e no desfile. O presidente da Ala Camaleão Dourado, Valtemir Valle foi o responsável junto com Jozozinho 30 para o surgimento da Ala Uni Rio e durante todo este tempo prestou assessoria na confecção da fantasia. Neste ano as alas estão unidas para colocar a Beija Flor de Nilópolis no ponto mais alto do Carnaval Carioca.

De Bidu Sayão aos espantos de Debret

O ano de 1995 será rico de informações e histórias na passarela da Sapucaí.

As Escolas de Samba do grupo especial mostrarão enredos variados e para todos os gostos. Haverá enredos históricos, biografias, passando pelo Paraná, pelo time do Flamengo, até a história do Padre Miguel. A nossa Beija-Flor de Nilópolis vem contando a história da cantora lírica mais importante do Brasil no enredo Bidu Sayão e o Canto de Cristal. Abaixo a relação dos enredos para o Carnaval de 1995.

ESCOLAS	ENREDOS
Beija-Flor	<i>Bidu Sayão - O canto de cristal</i>
Caprichosos	<i>Da terra brotei, negro sou e ouro virei</i>
Estácio	<i>Uma vez Flamengo</i>
Grande Rio	<i>História para ninar um povo patriota</i>
Imperatriz	<i>Mais vale um jegue que me carregue...</i>
Império Serrano	<i>O tempo não pára</i>
Mangureira	<i>A esmeralda do Atlântico</i>
Mocidade	<i>Padre Miguel, olhai por nós</i>
Portela	<i>Gosto que me enrosco</i>
Salgueiro	<i>O caso do por acaso</i>
Tradição	<i>Roda, gira, gira, roda</i>
União da Ilha	<i>Todo dia é dia de índio</i>
Unidos da Ponte	<i>Paranaúê, Paraná</i>
Unidos da Tijuca	<i>Os nove bravos do Guarani</i>
Vila Isabel	<i>Cara ou coroa - As duas faces...</i>
Viradouro	<i>Os três espantos de Debret</i>

VOCE IRA DESFILAR EM 95?

ENTRE EM CONTATO AINDA HOJE COM UM DOS DIRETORES DA ALA UNI RIO (TELEFONES NA ULTIMA PAGINA). NESTE ANO SERAO SOMENTE 50 COMPONENTES E ALGUMAS VAGAS JA ESTAO PREENCHIDAS.

AQUI ESTA O DESENHO DA FANTASIA DA ALA UNI RIO PARA O CARNAVAL 95.

## A MARATONA DO SAMBA

DOMINGO

Império Serrano

Unidos da Ponte

Beija-Flor

União da Ilha

SEGUNDA

Unidos da Tijuca

Estácio de Sá

Vila Isabel

Mocidade

## A LETRA DO SAMBA

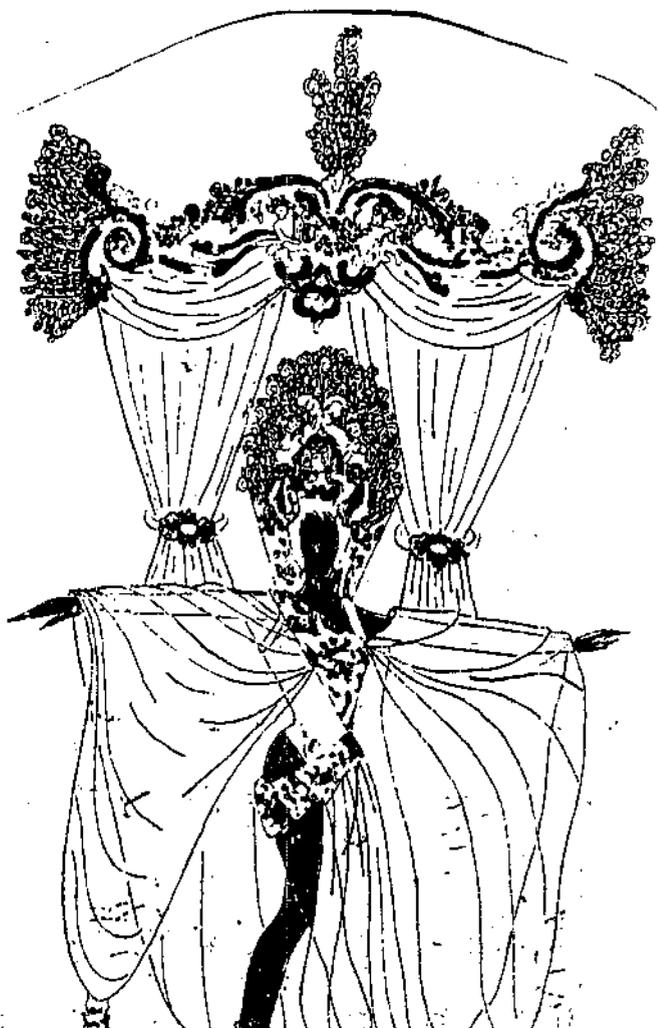
BIDU SAYAO E O CANTO DE CRISTAL

Bela menina "Voz de Cristal"  
Deslumbrava multidões  
O seu talento, dom divinal  
Encantou os corações  
Grande guerreira que conquistou  
Seu lugar ao sol  
É festa é luz, é cor, é poesia  
É diva internacional.

Neste palco surge ela, Bidu Sayão  
Sacudindo a passarela, a Beija-flor  
Traz no peito a emoção, vem aplaudir  
Bachianas e O Guarani.

Essa carioca da gema  
Cultiva a vida inteira  
O sonho de voltar a pátria  
E o orgulho de ser brasileira  
E semeou de norte a sul deste país  
Se canto lírico feliz  
E hoje é musa na Sapucaí

O samba é amor, é nessa que eu vou  
Swinga minha bateria  
Tô neste ópera  
Extravasando alegria



I-DOS OBJETIVOS

1- O GRUPO UNI RIO do GRES Beija Flor tem por objetivo buscar a expressividade cênica no carnaval através de movimentos corporais, gestos e intenções interligados com o samba de enredo.

II-DOS COMPONENTES

2- Pode participar do GRUPO UNI RIO qualquer pessoa, indicada por um componente, aprovada pela diretoria e que aceite os termos desse regulamento.

3-São obrigações dos componentes:

- a)Acatar as determinações da diretoria do grupo;
- b)Participar dos ensaios específicos, em local determinado pela diretoria e dos gerais, na quadra da Beija Flor em Nilópolis;

4-O componente que faltar 2(dois) ensaios consecutivos será automaticamente desligado do grupo, salvo em casos excepcionais.

5-O componente que for excluído, ou que desistir de desfilar, não poderá, em hipótese alguma, passar sua fantasia para outro sob pena da pessoa que adquirir a fantasia não desfilar.

6-O dinheiro pago pelo componente desistente ou excluído será devolvido sem acréscimos, se o componente não tiver gerado despesas ao grupo, neste caso, a importância será devolvida descontada as despesas.

7-As devoluções serão feitas na semana seguinte ao desfile das campeãs.

III- DAS FANTASIAS

8-A fantasia será mostrada ao grupo em encontro marcado com antecedência para este fim.

9-A entrega das fantasias será feita em local, dia e horário determinadas pela diretoria.

10-Só receberá a fantasia o componente que estiver quitado a mesma.

#### IV: DOS ENSAIOS

11-Os ensaios serão realizados as 2as., em local determinado pela diretoria e as 5as. na quadra da Beija Flor em Nilópolis. Os horários serão definidos na época.

#### V -DO(S) DESFILE(S)

12-No(s) dia(s) de desfile(s) os componentes do GRUPO UNI RIO deverão estar na concentração 30 minutos antes do horário previsto para a concentração da escola em local determinado pela diretoria.

13-Os componentes tem obrigação de realizar os movimentos determinados durante os ensaios e manterem seus lugares na armação da escola e durante o(s) desfile(s).

14-O componente que transgredir o item anterior será excluído do grupo no carnaval do ano seguinte.

15-O componente é responsável pela sua fantasia após sua entrega. Não será permitido o desfile do componente que transforme sua fantasia colocando ou retirando adereços.

#### VI-DA DIRETORIA

16-A diretoria do GRUPO UNI RIO é formada por um presidente e um diretor cênico cabendo aos dois dirimirem quaisquer dúvidas e definirem a organização do grupo.

#### VII-DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

17-Os casos omissos neste regulamento serão resolvidos pela diretoria.

Eu, abaixo assinado, estou de acordo com este regulamento e concordo em participar do GRUPO UNI RIO.

---

## DIGRESSÃO

Vimos que os primórdios da República brasileira atestam o advento de um novo patamar no relacionamento do país com o mercado capitalista mundial e com o universo simbólico moderno. Para sua capital na época, isto significou transformações profundas; o Rio de Janeiro é refundado enquanto uma grande cidade moderna, singularizada pela função de vitrine do e para o país. Logo a ela fora colado o epíteto que a redefiniu: "cidade maravilhosa". Em momento correlato, institucionaliza-se a modalidade "civilizada" de festa popular, voltada para a diversão das multidões urbanas, forma aqui denominada Carnaval-Espetáculo carioca. Neste, a categoria de popular é irredutível aos acervos das classes subalternas ou ainda das tradições rurais; notou-se um sincretismo arrumado pelo gênero Desfile de Carnaval, pelo seu sentido de exibição pública. O compasso determinado pelo concerto de forças, que se sucedeu na regência das relações sociais, encaminhou a entidade Cidade Maravilhosa e o Carnaval-Espetáculo a uma simbiose na qual ambos aparecem complementares.

Porém a combinação entre um e outro só se mostrou compreensível à luz de uma totalidade histórico-social montada com o engajamento de processos sócio-políticos e econômicos aos realinhamentos culturais, nos níveis locais, nacionais e transnacionais. Alguns desses foram os deslocamentos no mundo do trabalho, a mudança no perfil do grande capital, a redefinição da presença do Estado na economia e no conjunto da sociedade, a emergência de novas tecnologias de comunicação e de novos especialistas em produção cultural e intermediários simbólicos, a mudança de atitude em relação ao corpo, com incidência sobre o entendimento do uso do tempo e para a valorização das atividades de lazer, por massas de indivíduos. O intricamento desses elementos confecciona uma arquitetura institucional e simbólica, dentro da qual o culto ao indivíduo, o consumo turístico e de entretenimento, o imperativo do movimento e outros, ascendem como signos de *status* de felicidade, monopolizados por uma esfera da cultura. Os vetores que aceleram a espetacularização do Carnaval carioca e consagram o Rio de Janeiro como uma "referência mundial de beleza", são ritmados pela notável abrangência desse circuito.

É factual que a codificação das práticas carnavalescas e da própria paisagem urbana está relacionada ao paradigma de um padrão cosmopolita internacional. Mas é também defensável a proposta de que a simbiose entre o Desfile e a Cidade não apenas materializa em seus sinais essa cultura mundial moderna: ela é constitutiva da Civilização Mundial Moderna. Introduce-se nesta última como uma das matrizes de ambientes que se poderiam chamar de *paraísos tropicais artificiais*, emblematizados pelo cenário espetacular onde estão combinados a paisagem paradisíaca e as festas coletivas. Atestam o consórcio dos princípios do sistema mundial com as idiossincrasias geográficas, étnicas, culturais e históricas. Ou seja, são espaços onde a diferença consiste em uma imagem capaz de "desencaixar" e participar de um "nós" difuso, complexo, que se insinua nos lugares(...) (Ortiz/1994:220).

Um conjunto expressivo de dados dá suporte a esta hipótese. Por enquanto trago tão somente um dos editoriais publicados no jornal A Tarde, de Salvador. No texto, o editorialista assevera a urgência do cortejo dos Afoxés baianos em desvencilhar-se dos "obstáculos" representados nas dependências étnicas e religiosas. Conclama-os a construir "novos degraus" na escada de sucesso que os poderá conduzir à mesma riqueza e popularidade do Carnaval carioca, no formato de festivais coreográficos (12-02-1989: Cardeno 02).

Antes de pensarmos em uma imposição da "mídia" implícita nessa exportação do modelo carioca da Festa-Espetáculo, não seria o momento de supor outros fatores sociais mais abrangentes, condicionando o "desencaixe" das práticas carnavalescas nordestinas - e mesmo de outras regiões do país e da América Latina? Talvez seja o caso de vasculhar processos sociais e civilizatórios que estão interferindo para a inserção dos festejos no campo translocal do entretenimento. É exemplar, nesse sentido, a atitude das agências de viagem, pois montam pacotes turísticos nos quais as folias cariocas e baianas se complementam no circuito do "Carnaval Brasileiro". Ou também os "carnavais de meio de ano", organizados em diferentes cidades do país. Neles se combinam a infra-estrutura do Teatro-Passarela carioca e o "despojamento" dos Blocos de Trio-Elétrico de Salvador.

Poderia então se dizer que o carisma do espetáculo esteja reprocessando esses territórios, e com ele os elementos sincréticos pela lógica da exportação cultural? Parece sugestivo viajar nesta

possibilidade, alimentada pelo fato de Salvador ser, atualmente, alvo de redefinições em sua ecologia urbana, modelada pelo paradigma da "metrópole balneário" e ascender no roteiro turístico internacional, puxada pelo caráter de festa "afro-baiana" do seu carnaval.

As duas cidades, no entanto, revelam um mesmo esforço modernizante caracterizado pela organização do espaço sócio-geográfico no sentido da produção de imagens, espécie de idílios tropicais artificiais. Neste ponto sinalizam com algo evidenciador da Civilização Moderna, qual seja, o primado das imagens, como sugere Susan Sontag: "Uma sociedade torna-se 'moderna' quando uma das suas principais atividades passa a ser a produção e o consumo de imagens, quando as imagens, que possuem poderes extraordinários para determinar nossas exigências com respeito à validade da experiência e são elas mesmas substitutas cobicçadas da experiência autêntica, tornam-se indispensáveis à boa saúde da economia, à estabilidade política e a à busca da felicidade individual" (1986:147-8).

Talvez sejamos levados a perguntar se a jaula da modernidade descrita por Weber, haja deixado de ser de "ferro": metamorfoseou-se em um anél de tubos de neon. Por serem mais sedutores, a "gaiola" se faz mais sorrateira. As metáforas desta confortável cadeia de luz, cor e som dão contornos à *semeiópolis* cuja extensão abrange o mundo e o esconderijo das almas. Manifesta-se na tendência contemporânea de transformar as imagens, os modelos, em razões substanciais não apenas para conhecer ou referendar-se: as imagens habitam os sentimentos e sensações, revelam ou escondem vontades, desejos e poderes. Até mesmo tornam parcelas do planeta em paraísos terrenos, para o desfrute daqueles possuidores de passaporte para circular nos seus delírios.

Ao contrário, porém, da terra encontrada por Próspero - de *A Tempestade*, de Shakespeare -, alucinado com uma natureza viva, capaz de lhe subverter, a América tropical que desponta para o olhos do "mundo", oferta-se preñe de uma natureza a serviço do homem. Como a ilha-simulacro de a *Invenção de Morel*, oferece-se como um território estável, incapaz de permitir que a razão desconheça os limites, principalmente quando festeja, quando se emociona. E o pacto colonial mantém-se com novos desenhos: agora exporta-se a natureza-informação, processável e volátil o suficiente para reproduzir seu fascinante carisma.

## BIBLIOGRAFIA CITADA E CONSULTADA

- 645 - BASTIDE, R. - *Imagens do Nordeste místico em branco e preto* - RJ: O Cruzeiro.  
 - FREYRE, G. - *Sociologia* - RJ: José Olympio.
- 657 - EDMUNDO, L. - *O Rio de Janeiro do meu tempo* - RJ: Conquista.  
 - FRANÇA JR. - *Política e costumes* - RJ: Civilização Brasileira.
- 658 - MORAES, E. - *História do carnaval carioca* - RJ: Civilização Brasileira.
- 662 - RANGEL, L. - *Sambistas e chorões* - RJ: Francisco Alves.
- 663 - IANNI, O. - *Industrialização e desenvolvimento social no Brasil* - RJ: Civilização Brasileira.  
 - TINHORÃO, J.R. - *Trezentos anos de carnaval* - RJ: Revista Senhor.
- 665 - EFEGÊ, J. - *Ameno Resedá: o rancho que foi escola* - RJ: Letras e Artes.
- 667 - BITTENCOURT, G.M. e FERNANDEZ, N. - *A missão artística francesa de 1816* - RJ: Ministério da Educação e Cultura.  
 - FRANCASTEL, P. - "O aparecimento de um novo espaço" In: Gilberto Velho(org.). *Sociologia da arte III* - RJ: Zahar Editores.  
 - BORGES PEREIRA, J.P. - *Cor, profissão e mobilidade (o negro e o rádio de São Paulo)* - SP: Pioneira.
- 669 - JÓRIO, A. e ARAUJO, H. - *Escola de samba em desfile, vida, paixão e sorte* - RJ.  
 - SIMPOSIO DO SAMBA - *Samba e cultura: teses* - Guanabara: Secretaria de Turismo da Guanabara.
- 670 - AMARAL, A. - *Artes plásticas na semana de 22* - SP: Perspectiva.
- 671 - BASTIDE, R. - *As religiões africanas no Brasil* - SP: Pioneira, 2 v.  
 - CAMPOFIORITO, Q. - *Carnaval - uma festa de arte* - RJ: O Jornal.  
 - IANNI, O. - *Estado e planejamento econômico no Brasil (1930-1970)* - RJ: Civilização Brasileira.
- 672 - TINHORÃO, J.R. - *Música popular de índios, negros e mestiços* - Petrópolis: Vozes.  
 - ANDRADE, M. - *Ensaio sobre a música brasileira* - SP: Martins.
- 673 - BAUDRILLARD, J. - *O sistema dos objetos* - SP: Perspectiva.  
 - MATTA, R. - "O carnaval como rito de passagem" in: *Ensaio de Antropologia Estrutural* - Petrópolis: Vozes, Coleção Antropologia, 3.  
 - SIMMEL, G. - "A metrópole e a vida mental" In: Otávio Guilherme Velho(org.). *O Fenômeno Urbano* - RJ: Zahar Editores.  
 - WIRTH, L. - "O urbanismo como modo de vida"
- 674 - CABRAL, S. - *Escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por que* - RJ: Fontana.  
 - FREYRE, G. e SOUTO MAIOR, M. - "Carnaval brasileiro" - SP: Editora Três, Revista História n.9.  
 - GROPIUS, W. - *Bauhaus: nova arquitetura* - SP: Perspectiva.
- 675 - BENJAMIN, W. - "A obra de arte no tempo da sua reprodutibilidade técnica" in: *Os Pensadores* (Benjamin, Horkheimer, Adorno e Habermas) - SP: Abril Cultural.  
 - FERNANDES, F. - *A integração do negro na sociedade de classes* - SP: Ática, 2 v.  
 - GOLDWASSER, M.J. - *O Palácio do Samba* (Estudo antropológico sobre a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira) - RJ: Zahar.  
 - RIBEIRO, D. - *Teoria do Brasil* - RJ: Civilização Brasileira.  
 - RECTOR, M. - *Código e mensagem no carnaval* - Brasília: MEC, Revista de Cultura n.9 ano 5, outubro/dezembro.

- 976 - DUMAZEDIER, J. - *Lazer e cultura popular* - SP: Perspectiva.  
 - HABERMAS, J. - *Mudança estrutural do espaço público* - RJ: Biblioteca Tempo Universitário.  
 - ZAUDER, F.(org.) - *História das escolas de samba* - RJ: Rio Gráfica Editora, volumes 1,2,3,4 e 5.
- 978 - ARAUJO, A. - *Escola de samba: um episódio antropofágico* - RJ: SEEC-RJ.  
 - CANDEIA FILHO, A & ARAÚJO, I. - *Escola de samba, árvore que perdeu a raiz* - RJ: Lidador/SEEC-RJ.  
 - LEOPOLDI, J.S. - *Escola de samba, ritual e sociedade* - Petrópolis: Vozes.  
 - MATTA, R. - *Carnaval, malandros e heróis* - RJ: Zahar.  
 - LOBO, M.E. - *História do Rio de Janeiro (do capital comercial ao capital industrial e financeiro)* - RJ: IBMEC, 2v.  
 - ABRIL CULTURAL - *Nova história da música popular brasileira* - SP: Abril Cultural, fascículo 52.  
 - RODRIGUES, J.C. - "Introdução" in: *Escola de samba, um episódio antropofágico* - RJ: SEEC-RJ.
- 979 - BAUDRILLARD, J. - *A sociedade de consumo* - Lisboa: Edições-70.  
 - COSTA, J.F. - *Ordem médica norma familiar* - RJ: Graal.  
 - SODRÉ, M. - *Samba, o dono do corpo* - Codecri: RJ.
- 980 - ARAÚJO, R.B. - *Os gênios da pelota* - RJ: Tese de Mestrado, Museu Nacional.  
 - CARVALHO, L.F.M. - *Ismael Silva: samba e resistência* - RJ: José Olympio.  
 - DA SILVA, M.T.B. - *Fala mangureira* - RJ: FUNARTE.  
 - ECO, U. - *Tratado geral de semiótica* - SP: Perspectiva.  
 - ORTIZ, R. - *A consciência fragmentada* - RJ: Paz e Terra.
- 981 - LOPES, N. - *Samba na intimidade* - RJ: FUNARTE.  
 - GUARNIERI, G.F. - *O teatro como expressão da realidade* - Arte em Revista, n.6.  
 - MATTA, R. - *Universo do carnaval: imagens e reflexões* - RJ: Pinakothek.  
 - RUIZ, R. - *O teatro de revista no Brasil* - RJ: Minc/INACEM.  
 - SANTOS, J.R. - *História política do futebol brasileiro* - SP: Brasiliense.  
 - SCHWARTZ, R. - *Ao vencedor as batatas* - SP: Duas Cidades.  
 - SILVA, M.B.T. & OLIVEIRA FILHO, A.L. - *Silas de Oliveira. Do jongo ao samba-enredo* - RJ: FUNARTE.  
 - VALÊNÇA, S & VALÊNÇA, R. - *Serra, serrinha, serrano: o império do samba* - RJ.
- 982 - COUTINHO, L.G. et alii - *Desenvolvimento capitalista no Brasil* - SP: Brasiliense.  
 - EFEGÊ, J. - *Figuras e coisas do carnaval carioca* - RJ: FUNARTE.  
 - FERREIRA, M.L.P. - *Grêmio recreativo escola de samba beija-flor de Nilópolis* - RJ: Dissertação de Mestrado, ECO/UFRJ(meimeo).  
 - ROCHA, O.P. - *A era das demolições. Cidade do Rio de Janeiro* - RJ: Dissertação de Mestrado, IFCS/UFRJ.
- 983 - BASTIDE, R. - "Sociologia do Brasil" in: Maria Isaura Pereira de Queiroz(org.) *Bastide* - SP: Ática.  
 - \_\_\_\_\_ - *Coisas ditas* - RJ: Marco Zero.  
 - BRITO, R. - "Semana de 22. O trauma do moderno" in: TOLIPAN, S. et alii. *Sete ensaios sobre o modernismo* - RJ: FUNARTE(Cadernos Textos, 3).  
 - CANCLINI, N.G. - *As culturas populares no capitalismo* - SP:

Brasiliense.

- DUVIGNAUD, J - *Festas e civilizações* - RJ: Tempo Brasileiro.

- MOURA, R. - *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro* - RJ: FUNARTE.

- PAVIS, P. - *Diccionario del teatro: dramaturgia, estetica, semiologia* - Barcelona: Ediciones Paidós.

- QUEIROZ, M. - "*Atores, espectadores, serviços na festa carnavalesca*" - SP: Cortez, Cadernos Intercom, ano 2, n.5.

- SANTIAGO, S. - "*Caledoscópio de questões*" in: TOLIPAN, S. et alii. *Sete ensaios sobre o modernismo* - RJ: FUNARTE (Cadernos Textos, 3).

- SEVCENKO, N. - *Literatura como missão* - SP: Brasiliense.

- SODRÉ, M. - *A máquina de narciso* - RJ: Achiamé.

- VON SIMSON, O.R.M. - *Transformações culturais do carnaval brasileiro: criatividade popular e comunicação de massas* - SP: Cortez, Cadernos Intercom, ano 2 n. 5

- TULIPAN, S. - "*Sociedade e modernização*" in: TOLIPAN, S. et alii. *Sete ensaios sobre o modernismo* - RJ: FUNARTE (Cadernos Textos, 3).

- WISNIK, J.M. - "*O modernismo e a música*" \_\_\_\_\_.

984 - ABREU, M. - "*Da habitação ao habitat: uma interpretação geográfica da evolução da questão da habitação popular no RJ (1850-1930)*" - RJ: Seminário "Habitação popular no RJ: Primeira República", FCRB/IUPERJ/IBAM.

- BENJAMIN, W. - *O drama barroco alemão* - SP: Brasiliense.

- BERLINCK, M.T. - *O centro popular de cultura da une* - Campinas: Papirus.

- CARVALHO, J.M. - *O Rio de Janeiro e a república* - SP: Rev. Bras. de História, v.5 n.8/9.

- COSTA, H. - *Salgueiro: academia do samba* - RJ: Record.

- ECO, U. - *Viagem na irrealidade cotidiana* - RJ: Nova Fronteira.

- HOLANDA, H.B. - *Cultura e participação nos anos 60* - SP: Brasiliense.

- MICELLI, S. - *Entre no ar em belíndia* - Campinas: Cadernos IFCH/Unicamp.

- ORTIZ, R. - *Cultura Popular e identidade nacional* - SP: Brasiliense.

- MOLLES, A. - *As funções da luz na cidade* - RJ: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.20.

- RODRIGUES, A.M. - *Samba negro, espoliação branca* - SP: Hucitec.

- SCHWARZMAN, S. et alii - *Nos tempos de Capanema* - RJ: Paz e Terra.

- VALLA, V.V. - "*Educação, participação e urbanização. Uma contribuição à análise histórica dos projetos institucionais para as favelas do Rio de Janeiro: 1941-1980*" - RJ: Seminário "Habitação Popular no RJ: Primeira República", FCRB/IUPERJ/IBAM.

- VON SIMSON, O.R.M. - *A burguesia se diverte no Reinado de Momo: sessenta anos de evolução do Carnaval na cidade de São Paulo (1855-1915)* - São Paulo: Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP (mimeo).

985 - DUMONT, L. - *O individualismo (uma perspectiva antropológica da ideologia moderna)* - RJ: Rocco.

- DUTRA, A.P. - *Ranchos: estilo e época, contribuição ao estudo dos ranchos no carnaval carioca* - RJ: Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, Divisão de Pesquisa da Manifestação Cultural.

- MATTA, R. - *A casa e a rua* - SP: Brasiliense.

\_\_\_\_\_ - *O que faz do Brasil Brasil ?* - RJ: Rocco.

- RIBEIRO, L.C.Q. - *Capital imobiliário no Rio de Janeiro - 1870/1930* - Espaço & Debates, ano V n.15.

- CIPINIUK, A. - *A estética da escola de belas artes* - RJ:

- Dissertação de Mestrado, IFCS/UFRJ(mimeo).
- SOARES,M.T.M. - *São Ismael do estácio* - RJ: FUNARTE.
  - TUPY,D. - *Carnavais de guerra* - RJ: A.S.B.
  - ZALUAR,A. - *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza* - SP, Brasiliense.
  - 986 - NEIVA JR.,E. - *A imagem* - SP: Ática.
  - PROKOP,D. - "*Fascinação e tédio na comunicação: produtos de monopólio e consciência*" e "*A estrutura monopolística internacional da produção cinematográfica*" in: *Ciro Marcondes Filho(org.) DIETER PROKOP* - SP: Ática.
  - SONTAG,S. - *Ensaio sobre a fotografia* - Lisboa: Dom Quixote.
  - SÜSSEKIND,F. - *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro* - RJ: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa.
  - 987 - ADORNO,T.W. & HORKHEIMER,M. - *A dialética do esclarecimento* - RJ: Zahar.
  - ALVES FILHO,A. - *A estrutura do samba-enredo(da "Exaltação a Tiradentes" a "Chica da Silva")* - RJ: Seminario "Carnaval: Análise e Criação", IFCS/UFRJ e IBAC.
  - ARAUJO,H.I. - *Escolas de samba: evolução e turismo* - \_\_\_\_\_
  - AYALA,M. - *Cultura popular no Brasil: perspectivas de análise* - SP: Ática.
  - BAPTISTA FILHO,Z. - *A ópera* - RJ: Nova Fronteira.
  - CHAUI,M. - *Conformismo e resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil* - SP: Brasiliense.
  - IANNI,O. - *Raças e classes sociais* - SP: Brasiliense.
  - MARTÍN-BARBEIRO,J. - *De los medios a las mediaciones* - México: Gustavo Gilli.
  - MARTINS,L. - *A gênese de uma inteligência - os intelectuais e a política no Brasil, 1920 a 1940* - RBCS, n.4 v.2.
  - MORAES,F. - *O barroco nos desfiles* - RJ: O Globo.
  - PINHO,D.B. - *Escola de samba - associação e empresa* - RJ: Seminario "Carnaval: Análise e Criação", IFCS/UFRJ e IBAC.
  - RODRIGUES,M.A. - *Temática dos enredos das escolas de samba no Rio de Janeiro: principais vertentes* - \_\_\_\_\_
  - SCHWARCZ,L. - *Retrato em branco e negro* - SP: Cia das Letras.
  - SIDRO,A. - *Os carnavalescos* - RJ: Seminario "Carnaval: Análise e Criação", IFCS/UFRJ e IBAC.
  - SÜSSEKIND,F. - *Cinematógrafo de letras* - SP: Cia das Letras.
  - VELLOSO,M.P. - *Tradições populares na belle époque carioca* - RJ: FUNARTE.
  - \_\_\_\_\_ (b) - *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo* - RJ: FGV/CPDOC.
  - URBANO,M.A. - *O papel do carnavalesco e o trabalho no barracão* - RJ: Seminario "Carnaval: Análise e Criação", IFCS/UFRJ e IBAC.
  - 988 - BERMAN,M. - *Tudo que é sólido desmancha no ar* - SP: Cia das Letras.
  - BOURDIEU,P. - *La distincion* - Madrid: Taurus.
  - CAILLOIS,R. - *O sagrado e o homem* - Lisboa: Edições-70.
  - COLOMBINA - *No entanto é preciso cantar* - RJ(mimeo).
  - EDMUNDO,L. - *O Rio de Janeiro do meu tempo* - RJ: Ed. Xenon.
  - CARVALHO,C. D. - *Historia da cidade do Rio de Janeiro* - RJ: Secretaria Municipal de Cultura, DGIC(Biblioteca carioca, 6).
  - ELIADE,M. - *O mito do eterno retorno* - Lisboa: Edições-70.
  - EWEN,S. - *All consuming images: the politics of style in contemporary culture* - New York: Basic Books.

- HARDMAN, F.F. - *Trem fantasma* - SP: Cia das Letras.
- LIMA, E.F.W. - *Espaço do poder* - RJ: Dissertação de Mestrado, Escola de Belas Artes/UFRJ(mimeo).
- MURICY, K. - *A razão cética. Machado de Assis e as questões do seu tempo* - SP: Cia das Letras.
- ORTIZ, R. - *A moderna tradição brasileira* - SP: Brasiliense.
- 1989 - ANDERSON, B. - *Nação e consciência nacional* - SP: Ática.
- BRETAS, M.L. - *Navalhas e capoeiras. Uma outra queda* - RJ: Ciência Hoje, v.10 n.59.
- BURKE, P. - *A cultura popular na idade moderna* - SP: Cia das Letras.
- DURKHEIM, E. - *As formas elementares da vida religiosa* - SP: Edições Paulínias.
- ECO, U. - *Sobre os espelhos e outros ensaios* - RJ: Nova Fronteira.
- DA SILVA, M.T.B & LOUREIRO, A. - *Cartola e os tempos idos* - RJ: FUNARTE.
- \_\_\_\_\_ & SANTOS, L. - *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas* - RJ, FUNARTE.
- KRIPPENDORF, J. - *Sociologia do turismo* - RJ: Civilização Brasileira.
- LEVY, M.B. - *República s.a. A economia que derrubou o império* - RJ: Ciência Hoje, v.10 n.59.
- MATTELART, A. & M. - *O carnaval das imagens* - SP: Brasiliense.
- MELLO E SOUZA, L. - *O espírito das roupas* - SP: Cia das Letras.
- OLIVEIRA, J.L. - *Uma estratégia de controle: a relação do poder do estado com as escolas de samba do RJ no período de 1930 a 1985* - RJ: Dissertação de Mestrado, IFCS/UFRJ(mimeo).
- OLIVER, R.G. - *A antropologia e a cultura brasileira* - RJ: ANPOCS, SP: Vértice, Boletim Informativo Bibliográfico, n.27.
- POTTER, E. - *The best of Brasil* - United States: Crown Books.
- SUBIRATS, E. - *A cultura como espetáculo* - SP: Nobel.
- RAMOS e BORELLI et alii - *Telenovela, história e produção* - SP: Brasiliense.
- SOUZA, H.M. - *Engrenagens da fantasia* - RJ: Bazar de Ilusões.
- TURAZZI, M.I. - *A euforia do progresso e a imposição da ordem* - RJ: COPPE, SP: Marco Zero.
- WISNIKI, J.M. - *O som e o sentido, uma outra história das músicas* - SP: Cia das Letras.
- 990 - AUSTIN, J.L. - *Quando dizer é fazer* - Porto Alegre: Edições Artes Médicas.
- CANCLINI, N.G. - *Culturas híbridas* - México: Grijalbo.
- CARVALHO, J.M. - *A formação das almas. O imaginário da república no Brasil* - SP: Cia das Letras.
- CAVALCANTI, M.L.V.C. - *A temática racial no carnaval carioca: algumas reflexões* - RJ: Estudos Afro-Asiáticos, n.18.
- ELIAS, N. - *O processo civilizador* - RJ: Jorge Zahar Editores, v.1.
- GUIMARÃES, H. - *Carnavalesco: o artista que faz escola* - RJ: Dissertação de Mestrado, Escola de Belas Artes/UFRJ(mimeo).
- HALBWACHS, M. - *A memória coletiva* - SP: Vértice.
- HUIZINGA, J. - *Homo ludens* - SP: Perspectiva.
- MORAN, E. - *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo* - RJ: Forense Universitária.
- OLIVEIRA, L.L. - *Modernidade e questão nacional* - SP: Revista Lua Nova, n.20.
- ORTIZ, R. - *Advento da modernidade?* - SP: Revista Lua Nova, n.20.
- 991 - BAKHTIN, M. - *A cultura popular na idade média e no renascimento* -

SP: Hucitec.

- BAUDRILLARD, J. - *Simulacros e simulações* - Lisboa: Relógio D'água.

- BENJAMIN, W. - "Paris, capital do século XIX" In: Flávio Kothe(org) Benjamin - SP: Ática.

- BURCKHARDT, J. - *A cultura do renascimento* - Brasília: Editora da UnB.

- *Cronologia do turismo no Brasil* - SP: CTI/Terra.

- DURAND, J.C. - *Negociação política e renovação arquiteônica: Le Corbusier no Brasil* - RBCS, n. 16 ano 6.

- FARIA, V. - *Cinquenta anos de urbanização no Brasil (tendências e perspectivas)* - SP: Novos Estudos Cebrap, n.29.

- FEATHERSTONE, M. ET ALII - *Global culture: nationalism, globalization and modernity: theory, culture & society especial issue (Theory, Culture e Society)* - London: Sage, 1991.

- GELAS, B.H. & MILONE, P.C. - *Economia do turismo* - Campinas: Papirus.

- GIDDENS, A. - *As conseqüências da modernidade* - SP: Editora da Unesp.

- LIMA, K. e LIMA, M.A. - *Capoeira e cidadania: negritude e identidade no Brasil republicano* - SP: Revista de Antropologia/USP, n.34.

- MARCUS, G. - *Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial* - Revista de Antropologia(USP), n.34, 1991, pp.197-221.

- NEIVA Jr., E.C. - *Comunicação: teoria e prática social* - SP: Brasiliense.

- ORTIZ, R. - *A morte branca do feiticeiro negro* - SP: Brasiliense.

- \_\_\_\_\_ - *Cultura e modernidade* - SP: Brasiliense.

- RIOTUR - *Memória do carnaval* - RJ: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

- URRY, J. - *Tourism, travel and the modern subject* - Vrijetijd en Samenbeving, 1991, n.3/4.

092 - AUGRAS, M. - *Medalhas e brasões: a história do Brasil no samba* - RJ: FGV/CPDOC.

- BASTIDE, R. - *O sagrado selvagem* - SP: Cadernos de Campo-USP, ano II, n.2.

- BIBLIOTECA AMADEU AMARAL - *Bibliografia do carnaval brasileiro* - RJ: IBAC, UFRJ (serie Referencia, n.3).

- BOURDIEU, P. - *Economia das trocas simbólicas* - SP: Perspectiva.

- CARVALHO, J.J. - *O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna* RJ: Seminário "Folclore e Cultura Popular", IBAC.

- CAVALCANTI, M.L.V.C. - *Roberto da Matta, o carnaval e a interpretação do Brasil* - Belo Horizonte: trabalho apresentado na XVI Reunião da Associação Brasileira de Antropologia (mimeo).

- CHINELLI, F. e MACHADO, L.A. - *O vazio da ordem: relações políticas e organizacionais entre escola de samba e o jogo do bicho* - RJ: Revista do Rio de Janeiro (UERJ).

- ELIAS, N. & DUNNING, E. - *Deporte y ocio en el proceso de la civilización* - México e Madrid: Fundo de Cultura Econômica.

- FERRAZ, J.A. - *Regime jurídico do turismo* - Campinas: Papirus.

- HARVEY, D. - *A condição pós-moderna* - SP: Loyola.

- IANNI, O. - *A sociedade global* - RJ: Civilização Brasileira.

- JUNQUEIRA, I. - *Modernismo: tradição e ruptura* - RJ: Ministério da Cultura, Revista Poesia Sempre, n.I ano I.

- LOPES, J.S.L. e MARESCA, S. - *A morte da "alegria do povo"* - RBCS, n.20 ano 7.

- MATTOS, M.B. - *Contravenções no RJ do início do século* - RJ: Revista do Rio de Janeiro, UERJ, n.1.
- PEREIRA, L.A.M. - *Por trás das máscaras: Machado de Assis e os literatos cariocas no carnaval da virada do século* - Campinas: IFCH/Unicamp, Ano 2, n.3.
- SALVATORE, M.A.B. - *Pobres, porém livres: a construção da noção de ócio* - RJ: Revista do Rio de Janeiro, UERJ, n.1.
- SANTOS, M.V.M. - *Barroco: o roubo da ruína* - Brasília: Depto de Sociologia/Unb(mimeo).
- QUEIROZ, M.I.P. - *Carnaval brasileiro, o mito e o vivido* - SP: Brasiliense.
- WEBER, M. - *Economia e sociedade* - Brasília: Editora da UnB.
- 193 - AUGRAS, M. - *A ordem na desordem* - RBCS, n.21.
- BARRETO, M. - *Planejamento e organização em turismo* - Campinas: Papirus.
- CAVALCANTI, M.L.V.G. - *Desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro, onde a cidade se encontra* - RJ: Tese de Doutorado, Museu Nacional.
- DURKHEIM, E. - "Sociedade como fonte de pensamento lógico" in J.A. Rodrigues(org.) *Durkheim* - SP: Ática.
- ELIAS, N. - *O processo civilizador. a formação do Estado e civilização* - RJ: Jorge Zahar Editores, v.2.
- HERSCHAM, M. e IERNER, K. - *Lance de sorte. O futebol e o jogo do bicho na belle époque carioca* - RJ: Diadorim.
- NEDELL, J. - *A belle époque carioca* - SP: Cia das Letras.
- OLALQUIAGA, C. - *Megalopolis* - Minneapolis: Minnesota U.P.
- SANTOS, M. - *A urbanização brasileira* - SP: Hucitec.
- VIRILLO, P. - *Guerra e cinema* - SP: Página Aberta.
- 194 - BURKE, P. - *A fabricação do rei* - RJ: Jorge Zahar Editores.
- PEREIRA, L.A.M. - *O carnaval das letras* - Campinas: Tese de Mestrado, IFCH/Unicamp.
- FARIAS, E. - "Programação normal e o melhor do carnaval" in: BORELLI, S.H.S.(org.), *Gêneros ficcionais, produção e consumo na cultura popular de massa* - SP: Intercom, Coleção GTs INTERCOM n.1.
- FEATHERSTONE, M. - *Para uma sociologia da cultura pós-moderna* - RBCS, n.25 ano 9.
- ORTIZ, R. - *A mundialização da cultura* - SP: Brasiliense.
- VIANNA, H. - *A descoberta do samba* - RJ: Dissertação de Mestrado, Museu Nacional/UFRJ(mimeo).
- 195 - ROCHA, A. - *A sedução da luz: o imaginário em torno da eletrificação do RJ(1892-1914)* - RJ:(mimeo).
- D. - BAUDRILLARD, J. - *Para uma economia simbólica do signo* - SP: Martins Fontes.
- D. - CUNHA, M.C.P. - *Grêmio recreativo república do Brasil* - Campinas: IFCH/Unicamp(mimeo).
- D. - MICHELS, R. - *Sociologia do partido político* - SP: Senzala.
- D. - TINHORÃO, J.R. - *Música popular. Um tema em debate* - RJ: JCM.

#### JORNAIS E REVISTAS CITADOS

azeta de Notícias - 27/02/1889  
 iário de Notícias - 04/03/1989  
 azeta de Notícias - 14/02/1893  
 orreio da Manhã - 06/03/1905

País - 19/02/1906  
 Gazeta de Notícias - 25/02/1906  
 Phon-Fon - 17/02/1912  
 Malho - 11/03/1916  
 Diário de Notícias - 24/02/1960  
 Revista Visão - 07/02/1964  
 Última Hora - 11/04/1964  
 Tribuna de Santos - 27/02/1968  
 Revista Rio, Samba e Carnaval - números 5(1976), 13(1984) e 14(1985)  
 Revista Veja - 06/02/1974  
 \_\_\_\_\_ - 29/02/1976  
 \_\_\_\_\_ - 26/02/1977  
 Última Hora - 01/03/1968  
 Revista Veja - 19/02/1975  
 \_\_\_\_\_ - 20/02/1974  
 Jornal do Brasil - 15/01/1969  
 Revista Manchete - 16/03/1963  
 Revista Veja - 12/01/1972  
 Revista Defesa Nacional - LXIV  
 Revista Veja - 16/01/1980  
 \_\_\_\_\_ - 10/03/1976  
 Gazeta Mercantil - 09/1979  
 Revista Veja - 09/02/1983  
 \_\_\_\_\_ - 01/02/1978  
 \_\_\_\_\_ - 18/02/1984  
 \_\_\_\_\_ - 29/02/1984  
 \_\_\_\_\_ - 14/02/1984  
 \_\_\_\_\_ - 24/02/1988  
 \_\_\_\_\_ - 15/02/1989  
 \_\_\_\_\_ - 28/02/1979  
 \_\_\_\_\_ - 19/02/1986  
 \_\_\_\_\_ - 01/03/1972  
 \_\_\_\_\_ - 20/02/1980  
 \_\_\_\_\_ - 31/01/1979  
 Jornal do Brasil - 08/11/1987  
 \_\_\_\_\_ - 17/02/1985  
 \_\_\_\_\_ - 15/01/1988  
 \_\_\_\_\_ - 25/01/1989  
 Revista Transas - 09/1986  
 Revista Veja - 01/02/1995  
 \_\_\_\_\_ - 16/02/1994  
 Revista Municipal de Engenharia - 12/1984, vol. XXXIX  
 Revista Rio, Samba e Carnaval numero 20(1991)  
 Jornal do Brasil - 26/06/1994  
 Revista Veja - 27/02/1985  
 \_\_\_\_\_ - 31/01/1979  
 Globo - 16/02/1993  
 Jornal do Brasil - 05/02/1989  
 Revista Manchete - 18/02/1989  
 Jornal do Brasil - 21/02/1993  
 Revista Abre-Alas - anos 1988, 89, 90, 91 e 93  
 Revista Veja - 04/03/1992  
 Dia - 07/02/1991  
 Jornal do Brasil - 14/02/1988  
 \_\_\_\_\_ - 05/02/1989

o Globo - 08/02/1986  
ornal do Brasil - 08/02/1989  
o Globo - 25/02/1989  
evista Manchete - 25/02/1989  
ornal A Tarde - 12/02/1989  
olha de São Paulo - 05/12/1993

#### OUTRAS FONTES

nuários Embratur - anos 1969, 1970, 1972, 1973, 1990, 1991 e 1994  
elatório TurisRio - 1994  
elatório da Abav - 03/1995  
elatório Anual do Departamento Nacional de Aviação Civil - 1994  
nuário Estatístico IBGE - anos 1981 e 1989  
oletins do Departamento de Mídia da Rede Globo de Televisão - anos de  
988, 1989, 1992 e 1993  
oletim do clube de Engenharia - 03/1981  
statuto da Liesa  
elatórios da Prefeitura do Rio de Janeiro - 30/06/1985, 12/1994  
elatórios Anuais da Riotur - 1978, 1980, 1983, 1985, 1988, 1990, 1991, 1993  
1994  
elatórios da OMT - 1993 e 1994  
statuto da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro - 1978  
egulamentos dos desfiles das Escolas de Samba(grupo principal)  
onsultados: 1932, 1933, 1935, 1946, 1947, 1948, 1958, 1965, 1971, 1983,  
990 e 1994  
elatórios Anuais da Light - 1958, 1959, 1960, 1965, 1967, 1985 e 1989

#### DEPOIMENTOS E ENTREVISTAS

ntrevista com Fernando Pinto(carnavalesco) - 15/02/1985(Telejornal Hoje,  
ede Globo)  
ntrevista com Arlindo Rodrigues(carnavalesco) - 14/02/1987(Telejornal  
JTV, TV Globo)  
ntrevista com Ayrton Guimaraes Jorge(administrador) - 28/01/1989(Programa  
lobo Comunidade, TV Globo)  
epoimento de Fernando Pamplona(carnavalesco) - 12/1989(a Fillipina  
hinelli e Maria Laura Viveiro de Castro e Cavalcanti/IBAC-UFRJ)  
ntrevista com Iiãozinho da Mocidade(compositor) - 18/10/1990(Jornal O  
lobo)  
epoimento de Olímpio Correa(administrador) - 25/07/1991(a Maria Laura  
iveiro de Castro e Cavalcanti/IBAC)  
epoimento de Joãozinho Trinta(carnavalesco) - 06/01/1992(ao autor)  
epoimento de José Francisco(administrador) - 18/10/1992(ao autor)  
ntrevista com Arthur Rocha(assessor de comunicação da Riotur), 11/02/1993  
epoimento de Rosa Magalhaes(carnavalesca) - 15/01/1993(ao autor)  
epoimento de Maria Augusta Rodrigues(carnavalesca) - 16/01/1993(ao autor)  
epoimento de Silvio Pinto(carnavalesco) - 23/01/1993(ao autor)  
epoimento de Hiran Irax Araujo(administrador) - 26/01/1993(ao autor)  
epoimento de Getúlio Barbosa(empresário) - 04/02/1993(ao autor)  
epoimento de Aloysio Legey(diretor de televisao) - 27/04/1993(ao autor)  
epoimento de Laila(diretor de harmonia) - 26/11/1993(ao autor)  
epoimento de Chico Spinosa(carnavalesco) - 10/01/1994(ao autor)  
epoimento de Fausto Macedo(radialista) - 18/03/1994(Programa Fanzine, TV  
ultura)

epoimento de Gladestone Ferreira(diretor de pesquisa da Liesa) - 1/01/1995.  
epoimento de André Porfiro(presidente de ala) - 28/01/1995(ao autor)  
epoimento de Milton Cunha(carnavalesco) - 05/02/1995(ao autor).

### ROTEIROS DE ENREDOS DE ESCOLA DE SAMBA CITADOS

enredo: "Chica da Silva" - 1963, Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, autor Arlindo Rodrigues.  
enredo: "Historia do Carnaval Carioca" - 1965, Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, autores Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona.  
enredo: "Bahia de Todos os Deuses" - 1969, Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, autores Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona.  
enredo: "Alô, Taí Carmem Miranda" - 1972, Escola de Samba Império Serrano, autor Fernando Pinto.  
enredo: "O Rei de França na Ilha da Assombração" - 1974, Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, autor Joãozinho Trinta.  
enredo: "As Minas do Rei Salomão" - 1975, Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, autor Joaozinho Trinta.  
enredo: "Domingo" - 1977, Escola de Samba União da Ilha do Governador, autora Maria Augusta Rodrigues.  
enredo: "A criação do mundo segundo a tradição nagô" - 1978, Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, autor Joãozinho Trinta.  
enredo: "O Sol da Meia Noite, Uma Viagem ao Pais das Maravilhas" - 1980, Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, autor Joãozinho Trinta.  
enredo: "O Carnaval do Brasil, a Oitava Maravilha do Mundo" - 1981, Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, autor Joãozinho Trinta.  
enredo: "Bumbum, Paticumbum, Prugurundum" - 1982, Escola de Samba Império Serrano, autor Fernando Pamplona.  
enredo: "Ziriguidum 2001, Um Carnaval nas Estrelas" - 1985, Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, autor Fernando Pamplona.  
enredo: "A Lapa de Adao e Eva" - 1985, Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, autor Joaozinho Trinta.  
enredo: "Kizomba, a Festa da Raça" - 1988, Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, autor Martinho da Vila.  
enredo: "Ratos e Urubus Larguem a Minha Fantasia!" - 1989, Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, autor Joãozinho Trinta.  
enredo: "Marraio Ferido Sou Rei" - 1993, Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, autor Renato Lage.  
enredo: "Uma Festa Brasileira" - 1994, Escola de Samba Imperio Serrano, autores Cid Camillo e Saincler Boiron.  
enredo: "Catarina de Médices na corte dos tupinambôs e tabares" - 1994, Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, autora Rosa Magalhães.  
enredo: "Abrakadabra, o despertar dos Mágicos" - 1994, Escola de Samba União da Ilha do Governador, autor Chico Spinosa.  
enredo: "O Canto de Cristal" - 1995, Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, autor Milton Cunha.