



Oficina de costura da Mocidade Independente de Padre Miguel, 1993

**MARIA LAURA
VIVEIROS
DE CASTRO
CAVALCANTI**

é professora
do Instituto de Filosofia
e Ciências Sociais
da UFRJ.

MARIA LAURA VIVEIROS DE CASTRO CAVALCANTI



A cidade
e o
samba



identidades são mais referências do que definições. Aproximativas e incompletas, são processos em curso com inúmeras mediações simbólicas entre os

sujeitos e seus contextos de existência. No Rio de Janeiro, ao longo do século XX, o desfile carnavalesco das escolas de samba estabeleceu-se como um mediador central na construção de identidade da cidade. Esse poderoso dispositivo ritual, a um só tempo agonístico e festivo, trouxe as escolas de samba da marginalidade ao centro da festa, relacionando o comunitário ao espetacular, a tradição oral à cultura de massa.

Nesse rumo avassalador, que parece aliás ter chegado nesse fim de século a um termo, o desfile não só tornou-se hegemônico no carnaval carioca, como espalhou-se pelo país e ganhou fama internacional. A tradição antropológica clássica compreende os grandes rituais coletivos como portas de entrada privilegiadas para a análise das sociedades. Neles encontraríamos presentes seus principais atores, seus conflitos e valores centrais. Atenho-me aqui a essa estreita vinculação estabelecida entre o desfile e a cidade de modo a sugerir seu sentido sociológico e cultural (1).

O desfile das escolas de samba é uma competição carnavalesca escalonada em quatro grupos, dentro dos quais as escolas disputam o título de campeã. A vitória em um grupo garante a ascensão ao grupo superior no ano seguinte, o último lugar significa o rebaixamento. No topo dessa hierarquia está o Grupo Especial, com as dezesseis escolas que concentram as atenções gerais, cujo campeonato corresponde simbolicamente à luta pela vitória no carnaval da cidade.

No desfile as escolas narram, através do samba-enredo, alegorias e fantasias, um enredo renovado a cada ano. A beleza plástica e a vitalidade musical do evento movimentam muitos milhões de reais e milhares de pessoas entre grupos sociais diversos: do meio popular extenso e díspar das escolas de samba aos meios de comunicação de massa, do poder público ao poder paralelo do jogo do bicho (2).

Os números impressionam e atestam um sucesso que tem desafiado solenemente as previsões negativas dos puristas. A Passarela do Samba, o popular Sambódromo, que abriga nas noites de domingo e segunda-feira o desfile do grupo especial, comporta mais de sessenta mil lugares. Cada grande escola desfila com três mil a cinco mil componentes. Isso significa um evento que reúne nessas duas noites cerca de trezentas mil pessoas no local, sem computar a gigantesca infra-estrutura mobilizada: o pessoal de serviços e segurança, a imprensa falada, escrita e televisiva com seu público, os camarotes especiais de *merchandising* e o pessoal de apoio das próprias escolas.

Essa forma atual, espetacular e monumental, resulta de uma longa evolução. Categorias tipificadoras da cultura, tais como folclore, cultura popular, cultura erudita, cultura de massas, são incapazes de compreender o desfile. Fato social total, volume e não superfície, o desfile é um processo sociocultural amplo. Suas múltiplas dimensões, suas conexões surpreendentes, falam da heterogeneidade da sociedade urbana contemporânea. Extensas redes de relações, intensas trocas socioculturais, permanências e inovações que acompanharam a passagem do tempo histórico estão na base de sua vitalidade.

BREVE HISTÓRIA DO DESFILE

O surgimento das escolas de samba, na segunda década do nosso século, corresponde a um vasto processo de interação entre grupos e camadas sociais diferenciados. Na feliz expressão do folclorista Edison Carneiro, uma escola “é o samba quando ele desce o morro”. Suas bases enraízam-se nos morros e subúrbios cariocas, entre as camadas mais pobres da população, notadamente os segmentos negros e mulatos, que brincavam o carnaval com seus blocos. Esses blocos transformaram-se gradualmente, adotando elementos das formas carnavalescas que dominavam o carnaval de então: os ranchos e as grandes sociedades. O enredo, que traz consigo a forma

1 Remeto o leitor também a meu livro *Carnaval Carioca: dos Bastidores ao Desfile* (Rio de Janeiro, Ed. UFRJ/Funarte, 1995).

2 O jogo do bicho é um jogo de apostas clandestino que correlaciona uma série numérica e uma série animal. Muito popular na cidade, o jogo surgiu em fins do século passado. A sua aparente inocência encobre uma vasta rede de criminalidade, violência e possível (embora até hoje não comprovada judicialmente) ligação com o tráfico de drogas.

narrativa linear e processual, as alegorias, o mestre-sala e a porta-bandeira são componentes que vêm participar decisivamente da configuração estética e dramática das escolas de samba. Nesse contexto emerge gradualmente o samba-enredo, subgênero do samba urbano que surge e se expande na mesma época (3), e se define o ritmo original do cortejo marcado por poderosa percussão.

Na primeira metade do século, a cidade do Rio de Janeiro foi palco de intenso processo de invenção, imitação e troca cultural entre segmentos populares e outras camadas sociais (4). Na década de 1930, escolas de samba como a Portela, comandada pelo banqueiro de jogo do bicho Natal, já contava com artistas das grandes sociedades para a confecção de seu carnaval (Barbosa e Santos, 1989). O exemplo citado nos traz uma outra presença tão perturbadora quanto marcante nesse cenário sociológico: o jogo do bicho.

Vários processos paralelos se entrecruzam no carnaval da cidade. Entre eles estão, de um lado, a expansão desse meio popular heterogêneo expressa no crescente sucesso e na organização associativa interna das escolas de samba. De outro, o desenvolvimento da associação entre o jogo do bicho e o meio popular e por extensão carnavalesco.

O caminho é célere. Segundo a tradição oral, o primeiro desfile data de 1931. Em 1932, o evento é noticiado nos jornais locais; em 1933, passa a integrar a programação carnavalesca oficial; em 1934, as escolas fundam a União Geral das Escolas de Samba. Em 1935, passam a receber, como os grupos carnavalescos preexistentes, subvenções governamentais para seu desfile. Em 1947, fundam-se outras duas associações: a Federações das Escolas de Samba e a Confederação das Escolas de Samba. Em 1952, as três organizações fundem-se num único órgão, a Associação das Escolas de Samba.

Quanto ao jogo do bicho, desde os primórdios seus banqueiros estavam entre os colaboradores, pequenos comerciantes e empresários que assinavam o “livro de

ouro” das escolas. Com a proibição dos jogos de azar pelo governo Dutra em 1946, esse jogo expande-se enormemente na clandestinidade, acompanhando o crescimento das áreas periféricas da cidade. Os donos das bancas de bicho sempre “honraram a palavra dada”, pois o controle das apostas requeria a confiança do apostador. Com o enriquecimento do bicheiro, essa relação transforma-se em patronagem: ajuda pessoal e benfeitorias públicas em troca da lealdade da população (5).

A expansão da rede do jogo do bicho na cidade preencheu, dessa forma, os vazios administrativos deixados pelo poder público. Enraizando-se em seus territórios de ação, neles encontrou os clubes de futebol e as escolas de samba. Conforme se demarcavam, na cidade, as grandes áreas territoriais de atuação de cada banqueiro, iniciava-se o relacionamento mais estreito entre o “banqueiro” de um determinado território e as agremiações nele sediadas.

A década de 1950 marca o término da fase de estruturação das escolas, e a década seguinte configura com nitidez o cenário da segunda metade do século. A base social das escolas prossegue sua ampliação com a entrada maciça das camadas médias, incluindo a presença cada vez mais notória de cenógrafos e artistas plásticos na produção do desfile. A relação entre o jogo do bicho e as escolas de samba modifica gradualmente seu caráter. Essa forma peculiar de mecenato artístico assume formas cada vez mais ostensivas e generaliza-se entre as grandes escolas de samba na década de 1970, dominando o carnaval carioca nas décadas seguintes (6).

Vale mencionar também a irreversível comercialização do desfile. Em 1962, com a construção de arquibancadas na avenida Rio Branco, inicia-se a venda de ingressos ao público e a procura, muitas vezes dramática, por parte das escolas, de um lugar adequado para o seu carnaval. Em 1975, modifica-se a relação estabelecida entre prefeitura e escolas através da recém-criada Riotur (Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro, de capital misto): da habitual subvenção passa-se à assinatu-

3 Ver a esse respeito Hermano Vianna (1995).

4 Esse percurso já foi muito narrado como uma história seja da cooptação das camadas populares, ou, na visão oposta, da resistência das mesmas frente às elites e camadas médias. Creio que resistência e cooptação são partes integrantes de uma mesma história que não é teleologicamente regida pela dominação.

5 Ver a esse respeito Pereira de Queiroz (1992).

6 Cabe notar que esse padrão atravessa incólume o episódio da prisão dos principais “banqueiros” de bicho sob acusação de formação de quadrilha, em 1993, pela juíza Denise Frossard. No carnaval de 1997, todos eles já soltos permanecem à frente de “suas” escolas.



Seu Tião, chefe da ferragem da Mocidade Independente de Padre Miguel

ra de um contrato de prestação de serviços. Nessa mesma época, os sambas-enredo começam a ser gravados em disco comercial, e um pouco mais tarde, em 1983, a Associação das Escolas de Samba assina o primeiro contrato com a televisão para a transmissão do desfile.

A construção da Passarela do Samba em 1984 coroa essa evolução, e representa o reconhecimento e a extraordinária ampliação do potencial econômico dos desfiles (7). Significativamente, em meados de 1984, ou seja, imediatamente após a construção da Passarela, um grupo de dez dentre as grandes escolas de samba separa-se da Associação, até então órgão representativo de todas as escolas de samba da cidade, criando a Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa, ou simplesmente Liga).

A Liga organiza desde então, em parceria com a Riotur, o desfile do Grupo Especial. Entre idealizadores e representantes de escolas filiadas, a Liga reuniu a cúpula

do jogo do bicho no Rio de Janeiro (8). De sua fundação até o momento presente, essa associação tornou-se a representante oficial das escolas do Grupo Especial e o principal interlocutor e parceiro da Prefeitura e da Riotur na organização do desfile carnavalesco desse grupo.

No coração da cidade, no centro de sua principal festa, lado a lado com a enorme força cultural criativa e receptiva da população carioca, emerge uma ferida exposta à luz do sol. O desfile das escolas de samba é, nesse sentido, uma espécie de síntese simbólica – heterogênea e conflitiva – de diferentes processos que atravessaram a vida urbana ao longo do século.

É fundamental entretanto ressaltar um outro aspecto, mais estrutural, dessa discussão. A relação do desfile com a cidade e seus habitantes é mediatizada por processos simbólicos e artísticos que embasam sua pujança quase secular. Há um trabalho irreduzível e inerente ao rito que permite que tantas significações se agreguem à sua volta.

7 O Sambódromo foi construído em 1984 no governo de Leonel Brizola tendo à frente da Secretaria de Cultura o antropólogo Darcy Ribeiro. O projeto é do arquiteto Oscar Niemeyer. No restante do ano lá funciona uma escola pública, e a praça, situada no final da pista de desfile, serve de palco para diversos shows promovidos pela prefeitura.

8 As escolas são: Mocidade Independente de Padre Miguel, Beija-Flor de Nilópolis, Unidos de Vila Isabel, Portela, Império Serrano, Imperatriz Leopoldinense, Caprichosos de Pilares, Salgueiro, União da Ilha do Governador, Mangueira. Se nem todas são escolas "de patrono", os patronos lideram a articulação.

O CICLO ANUAL DO DESFILE

A produção de um desfile se inicia mal terminado o carnaval do ano anterior, e seu ciclo corresponde à gradual transformação do enredo em samba-enredo, fantasias e alegorias. Um extraordinário processo criativo, do qual participam gêneros artísticos distintos, como a música, a dança e as artes plásticas, abriga-se no seu bojo. De tal modo que, ao longo do ano, conforme esses componentes expressivos vão tomando forma, uma vasta rede de relações sociais é incorporada por essa marcha festiva.

Os componentes expressivos do desfile podem ser designados pelas categorias genéricas de *Visual* e *Samba*, noções que os englobam e relacionam. A categoria *Samba* refere-se a formas inclusivas e abertas de expressão corporal como o canto, a música, a dança. O ritmo de uma bateria contagia; um samba-enredo deve idealmente ser cantado por todos, desfilantes e platéia; a evolução dançante das alas, que responde ao ritmo e à música, é também idealmente acompanhada pelo movimento dançante que confere por vezes à platéia o aspecto de um baile de carnaval.

Ao mesmo tempo, a visualidade das grandiosas alegorias, das fantasias, da coreografia da comissão de frente, do balé do mestre-sala e da porta-bandeira é um convite a outra forma de participação: a admiração e o extasiamento. A idéia de *Visual* refere-se a esse outro aspecto estruturante do desfile.

O desfile é, por essa razão, a um só tempo festa e espetáculo. Essa tensão entre duas formas de participação – sambar e ver/brincar e admirar – está no cerne de sua forma estética. As alegorias e os sambas-enredo são representativos dessa dualidade.

AS ALEGORIAS E O CARNAVALESCO

As alegorias são formas espaciais – estruturadas, organizadas, ordenadas – criadas para serem vistas e, no caso do carnaval, integralmente consumidas nesse ato.

São uma forma extraordinária de arte popular. Se quisermos, impuras e profundamente humanas, na medida em que receptivas às mais diversas influências e leituras, e na medida em que o processo de sua criação é perpassado por poderosos conflitos. Mas certamente arte.

Sua relevância no desfile resulta, como vimos, do longo processo de inovações que caracteriza a história das escolas de samba desde sua origem. A inovação nunca ocorre de forma isolada, mas sempre se sobressai em algumas escolas de samba. Ela é também apenas um dos lados da moeda: bem-sucedidas em seu desfile, essas escolas atraem para si a atenção do público e das demais escolas, tornando-se logo uma referência para o rápido processo de imitação que dissemina rapidamente a novidade.

Isso posto, a escola de samba Portela é consensualmente mencionada como responsável pelas principais inovações ocorridas no meio carnavalesco entre as décadas de 1930 e 1950. A atuação de Paulo da Portela na estruturação das escolas de samba é especialmente notável (Barbosa e Santos, 1989). Destacam-se a adaptação artística dos elementos dos ranchos, a inovação rítmica e coreográfica do samba e o estabelecimento da disciplina como indispensável ao sucesso. Paulo da Portela queria que as escolas pudessem desfilar sem a perseguição da polícia, e que elas ascendessem à grande atração do carnaval da cidade. Já na década de 1930, a Portela procurava atrair componentes de fora de Oswaldo Cruz e de outros grupos sociais. A confecção de suas alegorias e fantasias, em especial, já se organizava de forma centralizada, valorizando competências específicas. Todas as grandes escolas da época tiveram personagens semelhantes que foram, nos termos de Barbosa, “traços de união entre duas culturas” e abriram, entre outras coisas, o espaço para o desenvolvimento das alegorias no desfile.

A década de 1960 trouxe para o desfile um conjunto de inovações plásticas e temáticas, à frente do qual estava um grupo de artistas ligados à Escola de Belas Artes, liderado por Fernando Pamplona e

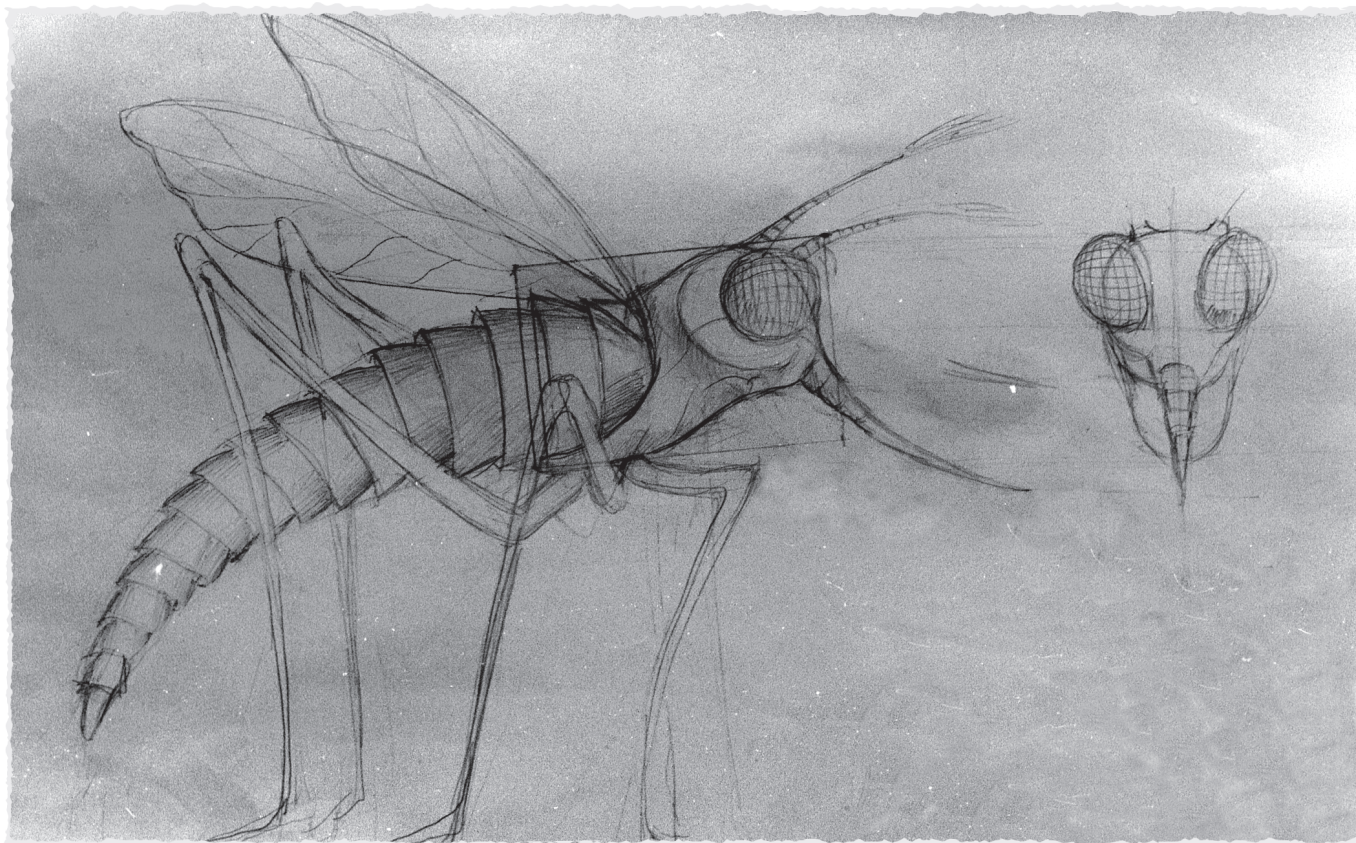
**Detalhe
do mosquito
para orientação
da escultura em
isopor. Mocidade
Independente
de Padre Miguel,
1993**

Arlindo Rodrigues na escola de samba Salgueiro. Na verdade, impulsionadas pela natureza competitiva do desfile, as escolas já vinham caminhando na direção dessas inovações.

Desde 1954, o Salgueiro contava com a participação do artista Hildebrando Moura, que trabalhara anteriormente com as grandes sociedades. Em 1959, a escola chamou o casal de artistas Marie Louise Nery (suíça que trabalhara com folclore no Museu de Etnologia de Neuchâtel) e Dirceu Nery (pernambucano, cenógrafo e bailarino de frevo) para a confecção de seu carnaval. Ambos entusiasmaram-se com a idéia de “misturar a escola de samba com Teatro Municipal [...] levar o espírito do espetáculo para a escola de samba”. A confecção do desfile, que não usou carros alegóricos, revelava contudo uma visão cenográfica, coreográfica e cromática, reproduzindo ao vivo cenas de Debret. Fernando Pamplona, professor da Belas Artes, que já participava da decoração dos bailes carnavalescos

do Teatro Municipal, foi jurado nesse ano. No ano seguinte, integrava a equipe para a confecção do carnaval da escola com o casal Nery, Nilton Sá e Arlindo Rodrigues. O grupo inovou a temática dos enredos e o uso de materiais carnavalescos. Ao longo da década de 1960, a ele se incorporariam alguns dos principais carnavalescos das décadas subseqüentes, tais como Maria Augusta Rodrigues, Rosa Magalhães, Joãozinho Trinta.

Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues eram cenógrafos no Teatro Municipal e Joãozinho era bailarino. Em 1974, com a saída dos dois que foram “fazer a Mocidade”, Joãozinho ficou como carnavalesco do Salgueiro. Joãozinho esclarece: “Na verdade, naquela época ainda não existia a figura do carnavalesco, nós éramos artistas que ajudavam, porque ainda nesta década a figura principal do carnaval era o Diretor de Harmonia”. A seu ver, o carnaval de 1974, quando a escola de samba Beija-Flor de Nilópolis leva para o desfile o seu enre-

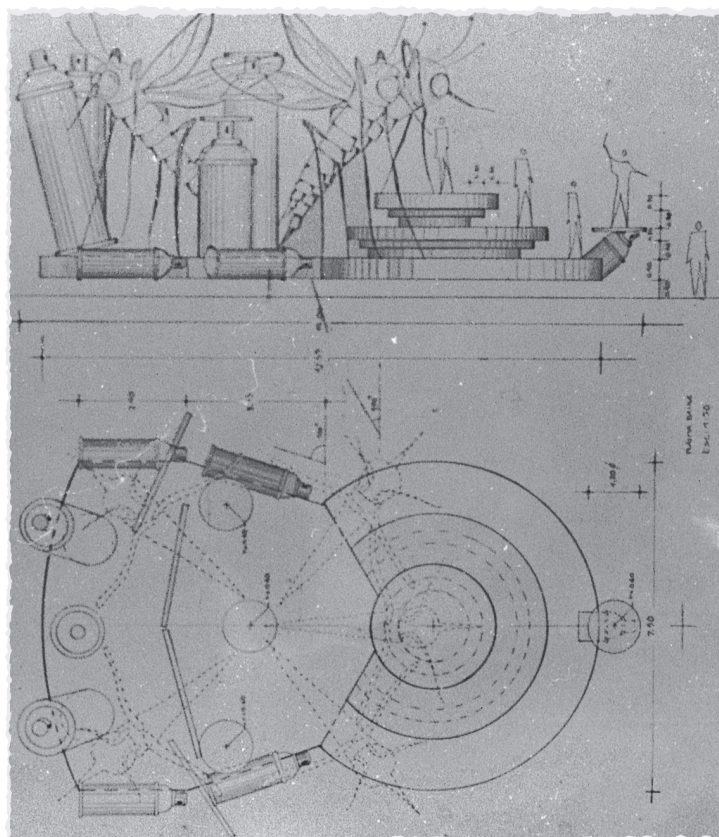


do sobre a invasão francesa no Maranhão – “O Rei de França na Ilha da Assombração” –, marca “uma mudança muito grande em termos do visual”. Com base em “sua vida na ópera”, Joãosinho explora “a profunda relação que existe entre os componentes de uma ópera e os componentes das escolas de samba”. Teria se consolidado a partir de então “uma nova noção de harmonia de escola de samba, não a harmonia melódica, mas a harmonia geral [...]” (9).

Essas histórias revelam o decisivo papel de mediação cultural exercido pelos carnavalescos. O papel expressivo das alegorias no desfile cresceu em decorrência da abertura das escolas de samba para concepções estéticas e dramáticas desenvolvidas em outros meios culturais. O sucesso dessas atuações repousa no fato de que as inovações propostas eram compatíveis com a estrutura dramática já sugerida pelas escolas. Ao mesmo tempo, o talento desses carnavalescos incluía também a capacidade de verbalizar, de forma por vezes muito sistemática, o processo social do qual participavam. Os carnavalescos são intelectuais, muitas vezes com claras propostas de atuação na “cultura popular”.

Esse sentido teatral de harmonia, fruto de várias décadas de interação entre níveis distintos de cultura, impulsionou a evolução das escolas nas últimas décadas e está na base da primazia do visual e do tipo-ideal do personagem do carnavalesco, tal como hoje entendido: aquele que, além de conceber, realiza um enredo, tornando-se uma espécie de “diretor geral” de um espetáculo, ou de “maestro” de uma “orquestra” ao coordenar a preparação das várias partes de uma escola para o desfile. A cada uma dessas inovações correspondeu a ascensão de “novas” escolas à condição de campeãs, a quebra de um padrão de vitórias e a ampliação do grupo das “grandes”. Significativamente, também, por trás da atuação dos principais carnavalescos está o mecenato e a patronagem dos principais banqueiros do jogo do bicho na cidade.

Apesar de o carnavalesco emergir nes-



se relato como o artista-mor de um desfile, em função do papel central de mediação cultural, é fundamental entender não só todo o carnaval como um intenso processo de trocas culturais, como também entender as alegorias como uma forma de arte coletiva.

Concebido pelo carnavalesco, o processo de criação realiza-se num galpão – “o barracão” – geralmente situado nas imediações do centro da cidade de modo a favorecer o transporte das alegorias para o sambódromo no dia da festa. No barracão reúne-se em torno de um objetivo comum uma equipe de especialistas e ajudantes comandada pelo carnavalesco.

Todo carro alegórico obedece à mesma ordenação. Sua estrutura é feita em ferragem, montada sobre eixos aproveitados de caminhões, com tantas rodas quantas necessárias para um movimento equilibrado. Uma vez prontas, as ferragens são forradas de madeira, elemento que participa também muitas vezes do cenário. Sobre essa base erguem-se então as grandes escultu-

Detalhe do croqui do carro alegórico “Mosquitada Desvairada” do carnavalesco Renato Lage

9 Entrevista concedida a Guimarães (1992).

ras em isopor ou fibra de vidro. As esculturas são o elemento expressivo central dos carros, e apenas depois de seu posicionamento se inicia a decoração, com os mais diversos materiais: tecidos, plásticos, acetatos, pintura, espelhos. Quando é o caso, instalam-se nessa última fase os mecanismos previstos para movimento e iluminação, e posiciona-se o volante para a direção das rodas.

O trabalho num barracão alinha dessa forma as diferentes etapas de confecção numa seqüência temporal – ferragem, marcenaria, escultura e moldagem, decoração, vidraçaria e mecânica. Como são muitos os carros, essas sucessivas etapas terminam sempre por coexistir. O início do processo é moroso, e só por volta do mês de outubro, na medida em que aumenta o número de carros em confecção, encontra-se a presença simultânea das diferentes especialidades no barracão.

A proximidade do carnaval confere a um barracão o ritmo febril que o singulariza. Depois da passagem do ano, quando as festas do ciclo natalino se encerram, está dada a partida da ansiosa contagem regressiva que rege a fase final e decisiva do trabalho. Os carros, que vão ganhando sua dimensão expressiva, tornam o ambiente especialmente bonito. No fluxo narrativo linear do desfile, pontuarão alegoricamente tópicos do enredo. Imensos, extrapolam finalmente os limites do barracão rumo a seu destino: o uso e a fruição coletiva e ritual no carnaval.

OS SAMBAS-ENREDO E OS COMPOSITORES

Os enredos carnavalescos e os sambas-enredo deles decorrentes surgem, um como tipo de texto e o outro como um subgênero musical do samba, ao longo da história das escolas de samba no Rio de Janeiro. Do aparecimento das sinopses de enredo pouco se fala, sobre o samba-enredo, há mais informações na bibliografia de cronistas e pesquisadores da cultura popular.

A pergunta sobre quem lançou o primeiro samba-enredo da história do carna-

val traz respostas controversas na bibliografia. Alguns citam o ano de 1933, e a Unidos da Tijuca como responsável pelo primeiro samba-enredo. Outros reivindicam a glória para a Mangueira nesse mesmo ano. Outros ainda atribuem o feito à Portela, em 1938, com um samba de Antenor Gargalhada. Os portelenses, por sua vez, consideram o samba de Paulo da Portela, do desfile em 1939, como primeiro samba-enredo.

Deixando de lado o mérito pessoal da inovação, essas informações indicam claramente a década de 1930 como início da vinculação do samba ao tema do desfile. No entanto, a denominação samba-enredo, indicativa da generalização dessa vinculação, data da década de 1950. O aparecimento do termo e a crescente importância do quesito na competição carnavalesca decorrem certamente da evolução formal do desfile, da progressiva estruturação das escolas no sentido de encenar dramaticamente os seus enredos por meio de seus componentes expressivos.

Até a década de 1950, os sambas-enredo tematizavam versões “oficiais” da história e do folclore do país. Como se suas letras duplicassem com palavras a eleição do samba como ritmo musical caracteristicamente nacional, eles propõem também visões simbólicas da nacionalidade.

Na década de 1960, a tônica da abordagem foi significativamente alterada com a introdução de visões alternativas, entre elas especialmente a temática negra de inspiração “afro”. A grande inovação foi a atribuição de poder simbólico a personagens negros da história nacional – Chico-Rei, Chica da Silva, Zumbi dos Palmares – vinculando esse poder à origem africana. O personagem do carnavalesco e inovações estéticas associadas à ênfase no visual acompanharam como já vimos essa transformação.

A partir de 1970, o universo temático se amplia ainda mais com a introdução de temas oníricos. Nos dias de hoje, os enredos abordam os mais diferentes assuntos, e “a raiz e/ou influência da cultura brasileira” anteriormente exigidas são cada vez mais amplamente entendidas.

Os enredos e sambas-enredo do carnaval são, desse modo, um lugar de ampla circulação de idéias, onde ecoam e se reinterpretam os mais diversos tópicos do imaginário social nacional. Ao mesmo tempo, os sambas-enredo devem ser entendidos enquanto integrantes do ciclo anual do desfile.

O processo de sua confecção é dos mais interessantes. O carnavalesco elabora geralmente mais de uma possibilidade de enredo, e em negociação com a diretoria da escola termina por explorar uma delas com base em pesquisa bibliográfica. A partir do enredo proposto, cada escola realiza uma competição interna entre os meses de julho e novembro para a escolha de seu “hino” no desfile.

A ala de compositores de uma grande escola tem geralmente cerca de sessenta componentes. Como a forma mais freqüente de composição do samba é a parceria, na

qual idealmente um parceiro compõe a letra e o outro a melodia, cerca de trinta sambas se inscrevem anualmente nesse concurso.

Os compositores são por definição considerados “a parte consciente, os intelectuais da escola, quem pode denunciar, resistir, dar voz a tudo que se fala. Compositor de samba-enredo é voz do povo, da comunidade”. “Safos”, são portanto por definição vistos como dotados de “alguma condição intelectual”. O ingresso em sua ala é geralmente bem mais controlado do que nas demais e eles constituem também o primeiro grupo da escola a ser diretamente incluído no ciclo de um desfile.

Por volta do mês de junho, sua entrada em cena é ritualizada na quadra das escolas com a transmissão do enredo a eles por parte do carnavalesco. Esse primeiro movimento do enredo na seqüência anual do desfile corresponde a uma mudança ampla no nível da comunicação. O samba-

Seu Ilson, chefe da marcenaria



enredo é um gênero musical de encomenda e sua letra é elaborada a partir de um universo semântico e sintático preestabelecido na sinopse do enredo proposta pelos carnavalescos. Nessa noite, o carnavalesco apresenta verbalmente o enredo com seus diversos tópicos aos compositores. A partir dessa base de significação, os compositores deverão compor seus sambas. Para ser vertido em letra e música, esse enredo proposto é, por sua vez, objeto de pesquisa e interpretação por parte dos compositores.

O momento é especialmente tenso, e todos têm clara consciência de sua importância. Nessa passagem “pode-se perder ou ganhar um carnaval”. Carnavalesco e compositores ocupam lugares fundamentalmente diferentes nesse grande processo de criação coletiva e confrontam-se no momento da transmissão do enredo. Não há obviamente homogeneidade cultural entre os compositores; esses funcionários dos serviços públicos da cidade, profissionais liberais, militares, operários e trabalhadores no mercado informal são também extremamente diferenciados entre si. Mas enquanto sambistas, ainda que envolvidos numa acirrada disputa, o grupo percebe-se como homogêneo por oposição aos demais segmentos da escola e ao carnavalesco. Na geografia simbólica das escolas de samba, compositores estão “dentro” e carnavalescos “fora”. Essas categorias, relacionais e relativas, não indicam qualquer essência cultural, mas são reveladoras da percepção nativa de diferenças culturais.

Assim é que a comunicação se estabelece com esforço, muita tensão, incompreensões e tolerância mútuas. A partir da data dessa transmissão, inicia-se um período cercado pelo segredo e pelo sigilo, uma fase em que “todo mundo está escondendo o samba”, até o dia da sua apresentação pública na quadra da escola. Inicia-se então o longo ciclo da competição interna. O período é de muito nervosismo. Sempre há algum compositor muito chateado e prometendo afastar-se da escola em função de sua derrota

em alguma rodada; algumas vezes “sai tiro na quadra”. Muitas vezes também aflora a presença da rede local do tráfico de drogas, com o patrocínio mais ou menos explícito de algum dos sambas concorrentes.

Entretanto, com a definição do samba campeão, todos os demais se calam e todas as vozes devem cantá-lo, e apenas a ele. A escola cerra suas forças, acabam-se idealmente as rivalidades internas (10). A arena ampliou-se: trata-se agora de competir com as demais escolas no carnaval da cidade.

CONCLUSÕES

O breve exame da história e do papel das alegorias e sambas-enredo no desfile das escolas de samba revela de modo sintético o caráter agonístico da intensa troca cultural característica do carnaval. Essa heterogeneidade posta em comunicação por meio de processos simbólicos amplos permitiu que o desfile acompanhasse o crescimento da cidade.

Ao longo dos anos, o desfile uniu, de certo modo, o morro ao asfalto, os subúrbios às áreas centrais da cidade, as zonas norte e oeste à zona sul. Entre a era do rádio (1930-40), a da televisão (1960-70) e a dos efeitos especiais (1980-90), soube manter-se contemporâneo. Num primeiro momento sua popularização caminhou junto com a de um gênero musical então recentemente cunhado – o samba e seu ritmo característico; algumas décadas depois os aspectos visuais, presentes desde a origem, ganham ênfase: ao samba-enredo se acrescentam as esplendorosas alegorias.

Ao longo dos anos, o desfile trouxe também, para o centro da principal festa da cidade, o poder da clandestinidade expresso no papel hoje nitidamente hegemônico do jogo do bicho na sua organização. Se é verdade então que o desfile revela a cidade, essa extraordinária inversão ritual torna-o também a fonte de um orgulho paradoxal.

10 Ver a esse respeito também Goldwasser (1975).

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, M. e SANTOS, L. *Paulo da Portela: Traço de União entre Duas Culturas*. Rio de Janeiro, Funarte, 1989.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca: dos Bastidores ao Desfile*. Rio de Janeiro, Funarte/Ed. UFRJ, 1ª ed. 1994. 2ª ed. 1995.

———. “Le Mécenat du ‘Jogo do Bicho’ au Carnaval de Rio de Janeiro”, in *Cahiers du Brésil Contemporain*, n. 25-26, Paris. Maison des Sciences de l’Homme, Centre de Recherches sur le Brésil Contemporain, décembre 1994, pp. 95-106.

———. “As Alegorias Carnavalescas: uma Arte Coletiva”, in *Revista Piracema*. Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, ano 2, número 1. Rio de Janeiro, Funarte/Ibac, 1994.

———. “A Temática Racial no Carnaval Carioca”, in *Estudos Afro-Asiáticos*, n. 18. Rio de Janeiro, Conjunto Universitário Cândido Mendes, 1990.

———. “Barracão de Escola e Barracão de Ala: Breve Estudo dos Bastidores do Carnaval”, in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 20. Rio de Janeiro, 1984.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1980.

GOLDWASSER, Maria Júlia. *O Palácio do Samba*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1975.

GUIMARÃES, Helenise. *Carnavalesco: um Profissional que “Faz Escola”*. Dissertação de mestrado. Escola de Belas Artes/UFRJ, 1992.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *Carnaval Brasileiro: o Vivido e o Mito*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1992.

TUPY, Dulce. *Carnavais de Guerra. O Nacionalismo no Samba*. Rio de Janeiro, ASB, 1985.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.

