

O mecenato do jogo do bicho no carnaval carioca

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Como citar: CAVALCANTI, M .L. V. C. O mecenato do jogo do bicho no carnaval carioca. In: KOSMINSKY, E. V. (org.). **Agruras e prazeres de uma de uma pesquisadora:** ensaios sobre a sociologia de Maria Isaura Pereira de Queiroz. Marília: Unesp Marília Publicações; São Paulo: FAPESP, 1999. p. 267-278. DOI: <https://doi.org/10.36311/1999.978-85-86738-08-5.p267-278>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

O MECENATO DO JOGO DO BICHO NO CARNAVAL CARIOCA

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti¹

Introdução

Com este trabalho² sobre o mecenato do jogo do bicho³ no desfile das escolas de samba cariocas, pretendo, muito modestamente, prestar minha homenagem à Professora Maria Isaura. Além de todos os belos ensaios sobre o carnaval brasileiro de sua autoria, o artigo pioneiro “As escolas de samba do Rio de Janeiro ou a domesticação da massa urbana”⁴ chamou-me especialmente a atenção não só para possibilidades de abordagem analítica da presença do jogo do bicho no carnaval carioca como para a natureza agonística do desfile. A breve análise que apresento dialoga com esse texto, e se baseia na minha tese de doutoramento sobre o desfile, fruto de dez anos de acompanhamento do carnaval na cidade e do trabalho de campo intensivo, ao longo de todo o ciclo carnavalesco

¹ Professora de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais e pesquisadora do Laboratório de Pesquisa Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

² Este texto dialoga especificamente com o artigo *As escolas de samba do Rio de Janeiro ou a domesticação da massa urbana* de autoria da Profa. Maria Isaura, publicado originalmente em junho de 1984, na *Revista Ciência e Cultura (São Paulo)* v. 36, n. 6; e, em 1992, no livro *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense. A análise elabora material discutido em minha tese de doutoramento, publicada como *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: FUNARTE/UFRJ, 1994. O mesmo texto foi publicado com pequenas alterações na série *Estudos: Ciências Sociais*, n. 6, 1995, do Laboratório de Pesquisa Social, IFCS/UFRJ, e em *Cahiers du Brésil Contemporain*, n. 25/26, dec. 1994.

³ O jogo do bicho é um jogo de apostas, clandestino que estabelece uma correlação entre uma série numérica e uma série de animais. Muito popular na cidade, o jogo surgiu no final do século passado. Para mais detalhes, ver logo adiante.

⁴ PEREIRA DE QUEIROZ, M. I. Escolas de samba do Rio de Janeiro ou a domesticação da massa urbana. *Ciência e Cultura (São Paulo)*, v.36, n.6, jun.1984.

de 1992, junto à escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, sediada em Bangu, na zona oeste da cidade.

O desfile das escolas de samba é hoje a principal atração do carnaval do Rio de Janeiro. Nele, as escolas disputam entre si o título de campeãs de seus grupos e do carnaval da cidade, narrando através do samba-enredo, alegorias e fantasias, um enredo renovado a cada ano. A beleza plástica e a vitalidade musical do evento movimentam hoje muitos milhões de dólares 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. Essa forma espetacular e monumental do desfile atual resulta de uma longa evolução que acompanhou as transformações da cidade do Rio de Janeiro ao longo de grande parte do século XX.

Nas últimas três décadas dessa trajetória, o mecenato ostensivo do jogo do bicho destacou-se no cenário da organização do carnaval.⁵ Argumento aqui que essa presença deve ser posta em relação com outros processos decisivos que perpassam o carnaval carioca, em especial a expansão da base social das escolas e a irreversível comercialização do desfile, os quais se desenvolvem marcadamente a partir de meados do século. A articulação desses processos define um padrão cultural hegemônico, mas não exclusivo, no desfile do grupo especial das escolas de samba nas últimas décadas. Esse padrão ainda perdura, e muito provavelmente referenciará as transformações vindouras.

⁵ A aparente inocência desse jogo de apostas clandestino encobre uma vasta rede de criminalidade, violência e possível (embora até hoje não comprovada judicialmente) ligação com o tráfico de drogas. A tal ponto que, em maio de 1993, parte importante da cúpula do jogo do bicho foi presa sob acusação de formação de quadrilha, alterando o equilíbrio político da organização do desfile. Entretanto, esse fato (cujo significado ético é enorme) é ainda demasiado recente: seus efeitos sobre o carnaval carioca são uma pergunta para o tempo e futuras pesquisas. No ponto em que nos encontramos hoje, a prisão dos bicheiros parece ter acarretado simplesmente uma maior discreção no controle exercido por eles sobre as agremiações. Considere-se o resultado do desfile do ano corrente em que as duas primeiras colocadas — Imperatriz Leopoldinense e Salgueiro — são escolas controladas e beneficiadas pelo mecenato de seus patronos bicheiros, que permanecem patronos e presentes, apesar de presos; e considere-se o fato de que a Liga Independente das Escolas de Samba, fundada em 1984 pela cúpula do jogo do bicho na cidade, permanece como a principal interlocutora da prefeitura na organização do desfile do grupo especial.

O jogo do bicho e o carnaval

Já em seus primórdios, nos conta Pereira de Queiroz, quando as escolas de samba colhiam contribuições para a confecção do desfile, fazendo circular nos seus bairros o *livro de ouro*, os bicheiros já estavam entre os colaboradores, pequenos comerciantes e empresários da região.

A partir da proibição dos jogos de azar pelo governo Dutra em 1946, o jogo do bicho se expande enormemente, acompanhando o crescimento das áreas periféricas da cidade. Os agentes ou donos das bancas de bicho sempre se caracterizaram pela *honra à palavra dada*, pois o controle das apostas requeria como contrapartida o respeito ao apostador e a sua confiança. Com o enriquecimento do bicheiro, essa confiança rapidamente se transformou em patronagem: ajuda pessoal e benfeitorias públicas em troca da lealdade da população.

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 as agremiações locais: os clubes de futebol e as escolas de samba. Assim sendo, na medida em que se demarcavam, em toda a 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.⁶

Entre as grandes escolas de samba, a generalização da vinculação mais estreita com o mecenato do jogo do bicho data da década de 1970.⁷ De tal modo que, no início dos anos 90, essa presença dominava o carnaval de quase todas as grandes escolas.

Apresento um breve relato da entrada da patronagem ostensiva do jogo do bicho na Mocidade Independente de Padre Miguel, tal como representada por dois de seus principais agentes (em 1992 eram eles o presidente da escola e o encarregado geral do barracão).

⁶ PEREIRA DE QUEIROZ, M. I. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

⁷ O famoso Natal já estava na Portela desde seus primórdios.

O caso da Mocidade

Em Bangu, entre as décadas de 1950 e 1970, duas escolas de samba disputavam o carnaval no desfile do primeiro grupo em condições de igualdade: a Unidos de Padre Miguel e a Mocidade Independente. Como nenhuma delas tinha chances de ganhar o campeonato, a competição mais importante acontecia entre elas, dentro do bairro, para não descer de grupo. Em 1972, as duas escolas se classificaram muito mal, e apenas a pressão exercida junto ao secretário de turismo de então e a câmara dos vereadores sustou sua queda de grupo. Nesse ano, um intermediário do banqueiro do jogo do bicho Castor de Andrade propôs ao então presidente da escola uma *ajuda*. A diretoria aprovou, e foi eleito um presidente que “permitisse trazer o Doutor Castor para a Mocidade. Ele entrou e gostou. Já tinha ligação no bairro, foi perfeito!”

Esse ingresso do banqueiro correspondeu à implantação de uma visão modernizadora de modo a que a escola passasse a competir efetivamente pelo carnaval da cidade. A escola se transformou:

Antes era raiz, não aceitava ninguém de fora. Nem carnavalesco tinha. Era dali mesmo, o pessoal da comunidade. Para nós sermos grandes, o nosso primeiro passo foi contratar um carnavalesco ... Pegar um bom destaque, um bom passista ... Era preciso pegar bons atores amadores que só dependiam de direção, e a direção veio perfeita. A escola cresceu ... A coisa evoluiu da seguinte forma: esquecemos que existia Unidos. Tinha quatro grandes na época: Império Serrano, Salgueiro, Portela e Mangueira que disputavam o título. Nós resolvemos encarar as quatro. A Unidos não acompanhou esse processo. Tá lá embaixo, e com a mesma mentalidade. Fechada, um guetozinho deles ali. As coisas rolando, acontecendo, e eles só eles, só eles. Não tomando conhecimento, e só descendo. A primeira escola pequena a encarar as grandes foi a Mocidade. Como a Beija-Flor, que também era uma escolinha, pequenininha, subia e descia. Joãozinho foi para lá com essa mesma mentalidade, ganhou. Foi a primeira a furar o bloqueio das grandes. É a nova geração. Hoje em dia tem que ser profissional. Gera dinheiro. Tá televisionado, as revistas ali, o rádio ali. A

competitividade aumentou muito. Tem que ter dinheiro no carnaval. As escolas que não aceitaram isso, que não se modernizaram ficaram de fora.

Esse relato indica claramente a articulação acima mencionada entre mecenato, expansão da base social e comercialização. De fato, como argumenta Pereira de Queiroz, as escolas de samba permitem a integração positiva do bicheiro na vida da cidade. Ressalto, contudo, o fato de que a atuação do bicheiro (via escola de samba) é ela também um elemento integrador da massa urbana à vida da cidade.⁸ Chamo especialmente a atenção para a maneira pela qual essa atuação é representada. Tendo como motor a competitividade e o crescimento das dimensões da festa, a entrada do jogo do bicho na escola de samba é associada a uma racionalização de sua administração (*gera dinheiro, tem que ter dinheiro*) e a uma forma peculiar de mecenato artístico (*contratar um carnavalesco*). O primeiro aspecto está na base da formação da Liga Independente das Escolas de Samba (em 1984); e da extraordinária ambivalência de seu discurso como representante das grandes escolas, no qual a *modernização* está a serviço do controle da patronagem do jogo do bicho sobre seus territórios de atuação.⁹ Mas é sobre o segundo aspecto mencionado que gostaria de deter a atenção: a associação entre o mecenato do jogo do bicho e o personagem social do carnavalesco, que tem como mediação o lugar da visualidade no desfile das escolas de samba.

Visualidade, carnavalesco e mecenato

O aparecimento das escolas de samba no cenário carnavalesco corresponde à ampla interação entre grupos e segmentos sociais diferenciados. Sua originalidade estética e dramática resulta da articulação promovida entre componentes musicais novos – o samba e sua marcação rítmica – e componentes

⁸ Ainda tenho dúvidas se a idéia de domesticação da massa urbana, proposta por Pereira de Queiroz, é adequada para caracterizar o processo, que é tenso e conflitivo.

⁹ Remeto o leitor interessado a CHINELLI, F. & MACHADO, L. A. O vazio da ordem: relações políticas e organizacionais entre escola de samba e jogo do bicho. *Revista do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro)*, ano 1, n. 1, 1993.

pré-existentes em outras agremiações carnavalescas: o desenvolvimento processual linear como modo de apresentação; a baliza e o mestre-sala dos ranchos; as alegorias das grandes sociedades, para citar alguns exemplos. Nesta perspectiva, como já o indicavam muito lucidamente folcloristas como Edison Carneiro,¹⁰ não há, nem nunca houve, uma forma de escola de samba pronta, que tivesse sua natureza autêntica originariamente instituída e, a partir de então, fosse modificada por elementos exógenos.¹¹ Desde seu surgimento, as escolas de samba encontram-se em permanente transformação num campo de relações tenso e vital.

Proponho a visão do processo de formação das escolas de samba no Rio de Janeiro como estruturado em torno de duas categorias complementares cuja tensão está na base da vitalidade de seu desenvolvimento ao longo do século. A categoria *visual*, que se aproxima da idéia de espetáculo ao distinguir ator e espectador, abrange os componentes plásticos de um desfile, em especial fantasias, adereços e alegorias. A categoria *samba* aproxima-se da idéia de festa, refere-se ao canto, à dança, enfatizando a união dos participantes em uma experiência comum. Todos esses aspectos são coletivos e essencialmente carnavalescos.¹² Em função do tema abordado, atendo-me à dimensão do visual.

As alegorias – formas espaciais estruturadas, criadas para serem vistas – expressam com clareza a visualidade do desfile; e abriram desde cedo nas escolas de samba um espaço de utilização de conhecimentos técnicos e artísticos específicos.¹³ Em função da natureza competitiva que move a história dos desfiles, as alegorias se constituíram desde cedo também num foco importante de inovação.

¹⁰ CARNEIRO, E. Prefácio. In: EFEGÊ, Jota. *Ameno Resadã: o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1987.

¹¹ Trabalho com a noção de cultura popular como um campo dinâmico e interativo (BURKE, P. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. BAKTHIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987. Ver a esse respeito CAVALCANTI, M. L. V. de C. op. cit., 1995.

¹² Música, fantasia, alegorias são componentes característicos da tradição carnavalesca ocidental, reunidos de modo peculiar e histórico no desfile das escolas de samba, que abriga a forte influência afro-brasileira.

¹³ Ver a esse respeito GUIMARÃES, H. *Carnavalesco: o profissional que faz escola*. Rio de Janeiro, 1992. Dissertação (Mestrado) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A inovação nunca ocorre de forma isolada, mas sempre se sobressai em algumas escolas de samba. Bem-sucedidas, essas escolas atraem para si a atenção do público e das demais escolas, tornando-se logo uma referência para o processo de imitação que dissemina rapidamente a novidade. Na história dos desfiles, o sucesso de inovações altera o padrão de vitória e corresponde ao ingresso de novas escolas no grupo das *grandes*.

Assim é que Barbosa et al¹⁴ ressaltam o papel inovador da escola de samba Portela no período de estruturação das escolas de samba situado entre 1930 e 1950: adaptação de elementos dos ranchos, inovação rítmica e coreográfica do samba, atração de componentes de fora de Oswaldo Cruz e de outros grupos sociais, e organização já de forma centralizada da confecção de alegorias e fantasias.

A década de 1960, por sua vez, é percebida como tendo trazido para o desfile um conjunto de inovações plásticas e temáticas (muitas vezes denominado *revolução*), que correspondiam a uma visão integradora dos aspectos coreográficos e cenográficos de um desfile. À sua frente estava um grupo de artistas ligado à Escola de Belas Artes, liderados por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues na escola de samba Salgueiro, entre eles, artistas que se destacariam na confecção do carnaval na década seguinte, Maria Augusta Rodrigues e Joãozinho Trinta.¹⁵

Pamplona e Arlindo eram também cenógrafos no Teatro Municipal, onde Joãozinho era bailarino. Na década de 1970, inicialmente no Salgueiro e logo depois na Beija-Flor, Joãozinho desenvolveu marcante atuação, explorando “a profunda relação que existe entre os componentes de uma ópera e os componentes das escolas de samba”; estabelecendo, em sua visão, “uma nova

¹⁴ BARBOSA et al. *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

¹⁵ Cabe lembrar que, desde 1954, o Salgueiro contava com a participação do artista Hildebrando Moura, que trabalhara anteriormente com as grandes sociedades. Em 1959, a escola chamara 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”.

noção de harmonia de escola de samba, não a harmonia melódica, mas a harmonia geral”. Concepções estéticas e dramáticas desenvolvidas em outros meios culturais foram trazidas dessa forma para as escolas de samba, e nelas sofreram por sua vez modificações.¹⁶

Essas inovações estéticas têm como contexto a popularidade crescente dos desfiles no carnaval da cidade e sua correlata comercialização:¹⁷ são processos que se alimentam mutuamente. A construção de arquibancadas por exemplo, que altera o ângulo de apreciação do desfile, está em relação direta com o crescimento em altura e expressividade das alegorias; os quais estão, por sua vez, em relação direta com a definição do personagem social do carnavalesco.

A apreensão das possibilidades artísticas de uma nova visualidade trazida pelo crescimento das dimensões da festa estão na base da genialidade atribuída ao carnavalesco Joãozinho Trinta. Joãozinho não simplesmente enfatiza a integração cenográfica da escola e o potencial comunicativo das alegorias no conjunto do desfile de uma escola, mas o faz em função de uma visualidade barroca.¹⁸

O impacto dessa concepção no desfile das escolas de samba criou, ao longo dos anos, o ideal-tipo do personagem do carnavalesco como hoje o conhecemos: aquele que além de conceber, realiza um enredo, e se responsabiliza por sua transformação em fantasias e alegorias, tornando-se uma espécie de *diretor*

¹⁶ Trabalho com a idéia do carnavalesco como mediador cultural. Na expressão de Volvelle, os mediadores são personagens que, na dialética entre cultura erudita e cultura popular, transitam entre meios culturais distintos, ocupando inevitavelmente posições ambíguas. Ver VOLVELLE, M. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1978. p. 214.

¹⁷ Em 1962, com o início da construção de arquibancadas, inicia-se também a venda de ingressos. Em 1976, a comercialização dos *long-plays* dos sambas-enredo campeões do primeiro grupo. Em 1983, a Associação das Escolas de Samba assina o primeiro contrato para cessão de direitos de imagem à televisão.

¹⁸ No entender do crítico de arte Frederico de Moraes, um desfile concebido por ele alcançava (quando a Marquês de Sapucaí não era ainda sambódromo) “aquele sentido de totalidade oferecida pelo barroco O espectador, como nos antigos desfiles militares, na grande passarela absolutista, aplaude, não participa. Do alto da arquibancada, a cavaleiro, tem a visão do conjunto. Mais do que ver, pretende abraçar a totalidade do olhar. Lá embaixo, no chão, não há tempo para performances individuais, importa o conjunto. Como na festa barroca, luta-se contra o *horror vacui*, trata-se de evitar o vazio a qualquer custo, tanto no tempo como no espaço. Tudo tem que estar cheio e passar rapidamente”. MORAES, F. Carnaval, a primazia do visual. In: _____. *Chorei em Bruges: crônicas de amor à arte*. Rio de Janeiro: Avenir, s/d. p.43.

geral de um espetáculo, ou de *maestro* de uma *orquestra* ao coordenar a preparação das várias partes de uma escola para o desfile.¹⁹

A esses processos amplos se soma o mecenato do jogo do bicho que se torna ostensivo e se generaliza entre as grandes escolas no mesmo período. Atrás da expansão do talento artístico de Joãozinho na Beija-Flor de Nilópolis, que consagra a visualidade barroca das alegorias carnavalescas, está o principal banqueiro do jogo do bicho da região, Anísio Abraão David.

Volto à Mocidade, escola *de patrono* em 1992, onde essa relação entre o mecenato do jogo do bicho e o sentido expressivo e cultural das alegorias carnavalescas se revela com nitidez.

Novamente a mocidade

Embora a patronagem do jogo do bicho atuasse sobre a escola como um todo, ela era particularmente nítida no processo de confecção das alegorias. As proporções monumentais dessa arte, seu caráter popular e coletivo, bem como os custos nela implicados, tornavam-na particularmente adequada ao mecenato do banqueiro de bicho. Pois, ao contrário das demais áreas da escola de samba, nos dias de hoje auto-financiadas em função da mercantilização que as perpassa (ensaios pagos, shows, espetáculos, retorno da vendagem dos long-plays dos sambas-enredo, da percentagem de arrecadação de ingressos do desfile, e direitos sobre a transmissão televisiva), o barracão da escola era um sorvedouro de dinheiro.

¹⁹ Até então, como o próprio Joãozinho esclarece “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 centralização artística em torno do personagem do carnavalesco não era a única alternativa viável, foi na verdade a alternativa culturalmente vitoriosa. Hiran Araújo comenta: “Na década de 1970, eu estava na Portela, onde eu achava que o carnavalesco não tinha que ter essa aura que tem hoje. Isso foi exacerbado a ponto de dar uma idéia que não é a realidade. ... ele é um mito dentro da própria escola. Na década de setenta, eu achei que não devia ser assim, então comandeí um departamento, que se chamava *Departamento Cultural*, com outros elementos que faziam o enredo. Planejava, desenvolvia, e depois convocávamos o artista plástico, ou as pessoas ligadas a essa área de espetáculos para que ele desenvolvesse a idéia, e dizíamos: quero uma alegoria assim, uma figura dessa forma, e eles faziam a nossa encomenda e quem concebia o carnaval desde o enredo até a armação éramos nós. ... Mas em 1976, o Joãozinho explodiu na Beija-Flor, e todo esse trabalho ... foi engolido pela fama que o Joãozinho começou a ter ... o modelo passou a ser a Beija-Flor, o espetáculo da Beija-Flor que é aquele modelo barroco ... que o Joãozinho sempre fez um grande espetáculo ... Mas esse modelo está se esgotando”.

Em 1992, o carnavalesco Renato Lage avaliava o montante de despesas do barracão em dois milhões e meio de dólares, e o tesoureiro em *um milhão e meio de dólares para mais*.²⁰ Segundo este último, 30% dos gastos de barracão provinham da quadra, 30% da Liga Independente e os outros 40% vinham do *Dr. Castor*.²¹ A maior parte do dinheiro para a confecção das alegorias, portanto, vinha do patrono e se transformava ali em arte.

O barracão da Mocidade era um amplo galpão, situado em terreno próximo à estação do metrô da Praça XI, na rua Júlio do Carmo, transversal à Marquês de Sapucaí. Nele trabalhava uma equipe básica composta pelo pessoal administrativo (secretaria, tesouraria, almoxarifado, cozinha) e pelos *profissionais* das atividades ligadas à confecção das alegorias e dos protótipos das fantasias: ferragem, carpintaria, escultura e moldagem, adereços e costura. Mesmo na baixa estação (*grosso modo* março a junho), essa equipe recebia um *salário* da escola.²² Em torno desses *especialistas*, havia a mão-de-obra de ajudantes e aprendizes, que aumentava gradativamente com a aproximação do carnaval. Como o carnaval era apenas um aspecto das atividades do mecenas, a tesouraria do barracão subordinava-se ao chefe dos tesoureiros de Castor de Andrade – o *homem da mala* ou o *homem da grana do homem*, como era indicado.

²⁰ Segundo eles, no começo o parâmetro de gastos de barracão era a Beija-Flor. Lembro que o carnaval de 1992 talvez tenha exacerbado o montante de despesas do barracão em função do desejo da escola de obtenção do tri-campeonato. Os carros haviam crescido em tamanho nesse ano pois se tratava de uma escola bicampeã. O contrato do carnavalesco era estimado no meio em 100.000 dólares. O carnavalesco calculava o montante total de dinheiro em circulação na produção do desfile da escola em 4 milhões de dólares. E fazia um cálculo extraordinário de quantos dólares são consumidos por minuto nos 90 minutos do desfile de uma grande escola: 45 mil dólares. Ver Cavalcanti, M.L.V. de. op. cit., 1993.

²¹ Renato Lage, por sua vez, avaliava que “com o repasse do dinheiro relativo a venda de ingressos e de direitos de imagem para a tv, a escola repõe no máximo 50% do total de seus gastos”. Antes, quando o poder público era o repassador, essa percentagem chegaria apenas a 20%.

²² As palavras em itálico chamam atenção para a inexistência de qualquer contrato legal. Além disso, havia os serviços especializados, como a vidraçaria, a instalação de mecanismos de movimento ou luz nos carros, e sua mecânica que entravam no processo de confecção das alegorias apenas em fases já adiantadas.

Esse era o ambiente por excelência de atuação do carnavalesco, considerado o artista-mór do carnaval. Muito freqüentemente, a bibliografia sobre o assunto assinala a relevância desse lugar como seguro indicador da profissionalização e mercantilização do carnaval, como se estivéssemos falando de uma evidente associação entre competência específica e remuneração contratualmente estabelecida dentro de um mercado regido por leis impessoais. Ora, a contratação e a atuação do carnavalesco na maior parte das grandes escolas de samba se dá sob a égide da patronagem. Como isso não significa necessariamente a adesão a esse código moral, a relação comporta graus de maior ou menor tensão. Na Mocidade, o contrato era um compromisso verbal onde o valor proposto pelo carnavalesco era inevitavelmente abaixado e compensado ao longo do ano, fosse na forma de mais dinheiro, fosse na forma de presentes dados pelo mecenas. A negociação do contrato era desse modo um pequeno drama social onde se opunham visões de mundo diferenciadas. Negociar o contrato por baixo, mesmo que pagando depois mais do que o inicialmente estabelecido, era a estratégia encontrada para manter a relação no domínio da patronagem, da pessoalidade e do favor.

Urge portanto que qualifiquemos a idéia de mercantilização no contexto do carnaval carioca.²³ Na Mocidade, escola paradigmática de um processo de *modernização*, o dinheiro em circulação era um dinheiro vivo, que andava dentro da escola junto com a pessoalidade das relações que exigiam cultivo, presença constante, o clássico *obrigado*, ao qual subjazia a violência como penhor.

O barracão da Mocidade era um espaço constituído sob a égide do *homem lá de fora*, propiciado por seu generoso interesse, administrado internamente por um representante seu, o *homem daqui de dentro*. A seu serviço,

²³

Gostaria entretanto de chamar a atenção para a existência no meio da idéia de um mercado contratual e livre, regulamentado por direitos e deveres recíprocos. Ver a esse respeito GUIMARÃES, H. op. cit., 1992. Na Mocidade, escola *de patrono*, a idéia de profissional funcionava sobretudo como um emblema, ou uma espécie de guarda-chuva, para valores que se contrapunham aos da patronagem, permitindo aos atores que assim se classificavam indicar uma relativa autonomia, dada pelo talento e pela competência, do poder do patrono no mundo do carnaval.

trabalhavam carnavalesco e equipe, e erguiam-se as extraordinárias alegorias do desfile. Num certo sentido, como nas formas de mecenato artístico do absolutismo francês do século XVII,²⁴ para a sua glória, que não é entretanto para a eternidade, mas para um tempo que passa sempre e tudo consome, o aqui e agora, para o deleite imediato da população.

Ao mesmo tempo em que racionalizava financeiramente a administração de uma escola, o banqueiro de bicho permanecia despendendo num desfile quantias extraordinárias de dinheiro cujo retorno se dava em prestígio. O carnaval do Rio de Janeiro abrigou durante muitos anos essa possibilidade muito particular de inversão social: a visibilidade pública e notória de um patrono clandestino, que tanto podia sair da passarela para a prisão, como podia ser cumprimentado com irreprimível admiração pelas autoridades presentes e aplaudido pela população maravilhada com o desfile da *sua* escola.²⁵

²⁴ HAUSER, A. *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid: Guadarrama, 1969. v. 2.

²⁵ Ambas as experiências ocorreram com Castor de Andrade, a primeira, em 1989, a segunda, em 1991.