

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**FELIPE GABRIEL DE CASTRO FREIRE OLIVEIRA**

**DANÇANDO COMO CISNES:  
a formação de mestres-salas e porta-bandeiras no carnaval paulista**

Versão Corrigida



São Paulo

**2021**

FELIPE GABRIEL DE CASTRO FREIRE OLIVEIRA

**Dançando como cisnes:  
a formação de mestres-salas e porta-bandeiras no carnaval paulista**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social

Orientador Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Vagner Gonçalves da Silva

Versão Corrigida

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G118d Gabriel Oliveira, Felipe de Castro Freire  
DANÇANDO COMO CISNES: a formação de mestres-salas e porta-bandeiras no carnaval paulista / Felipe de Castro Freire Gabriel Oliveira; orientador Wagner Gonçalves da Siva - São Paulo, 2021.  
181 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Antropologia. Área de concentração: Antropologia Social.

1. Carnaval. 2. Dança. 3. Técnicas Corporais. 4. Escolas de Samba. 5. Mestre-Sala e Porta-Bandeira. I. Siva, Wagner Gonçalves da, orient. II. Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE****Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**Nome do (a) aluno (a): Felipe Gabriel de Castro Freire OliveiraData da defesa: 26 / 09 / 2019Nome do Prof. (a) orientador (a): Vagner Gonçalves da Silva

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 15 / 03 / 2021

---

(Assinatura do (a) orientador (a))

GABRIEL OLIVEIRA, Felipe de Castro Freire. **Dançando como cisnes: a formação de mestres-salas e porta-bandeiras no carnaval paulista.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. 2021. 181p.

Aprovado em: 26 de setembro de 2019.

Banca Examinadora:

Profª. Drª. Renata de Sá Gonçalves (Departamento de Antropologia / Universidade Federal Fluminense)

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Profº. Drº. Luiz Henrique de Toledo (Centro de Educação e Ciências Humanas / Universidade Federal de São Carlos)

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Profº. Drº. Rafael da Silva Noletto (Centro de Artes / Universidade Federal de Pelotas)

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

*Para todos os mestres-salas e todas as porta-bandeiras,  
defensores do amor ao samba e ao carnaval,  
grandes símbolos da nobreza que tem a arte do povo.*

*E para a Presidenta Cecília,  
grande mulher líder, sonhadora de um mundo mais justo e livre,  
motivo de o samba ser fundamento e devoção em minha vida  
e a quem tenho o privilégio de também chamar de “vó”.*

## **Agradecimentos**

Ao pensar sobre o percurso pelo qual caminhei nesses anos de pesquisa, vislumbro-me com a grandiosidade das pessoas que tive a honra, o prazer e o privilégio de estreitar laços, de conhecer e de ser apoiado pelas mais diversas formas. O trabalho que apresento nas próximas páginas é fruto dessas relações de parceria, amizade e amor.

Em uma dessas andanças, ao sair de uma aula de capoeira da Incubadora Tecnológica de Cooperativas Populares da USP, pude avistar um homem vestido com uniforme da universidade que andava apressado, quase escondido com seu boné. Algo de familiar me chamou a atenção e meu olhar acompanhou a figura até ela entrar em um espaço que aparentava ser apenas de acesso a funcionários. Apertei o passo para poder confirmar minha suspeita e, sim, conhecia aquela postura e aquele jeito de andar. Tratava-se de Wagner Oliveira, mais conhecido como Waguinho, mestre-sala de honra da escola de samba Tom Maior, que faz par com Lídia Aparecida, formando o Casal Majestoso da vermelho-amarelo, e que trabalha na Escola Politécnica. Um olhar menos preocupado não daria conta de enxergar o lorde que se fantasia, durante os expedientes de trabalho, de técnico universitário. Meses mais tarde, durante o XIII Graduação em Campo, promovido pelo Núcleo de Antropologia Urbana (NAU-USP), convidamos o Projeto Cisne do Amanhã, do qual Waguinho é coordenador e exemplo para os futuros dançarinos, para realizar uma oficina com estudantes e participantes do evento. Nessa ocasião, foi a vez de ver, em cena, o mestre-sala - encantador dos públicos - dançar no mesmo lugar onde talvez tenha passado, até então, apenas com seu uniforme e seu boné, com passos menos fabulosos e sublimes em comparação com aqueles com os quais nos presenteou naquela tarde de maio de 2018. Minha relação com Waguinho havia se

fortalecido durante minha participação no curso do Cisne, em 2015: convidei ele e Dona Lídia para serem meus padrinhos de formatura, convite que só foi confirmado por eu ter aceitado uma condição imposta por Waguinho: nunca mais parar de dançar... Nada mais fácil para um apaixonado pelo nobre bailado! Pessoalmente, o estilo de dança que esse mestre possui, uma miscelânea de galanteio, malandragem e alegria, é uma das minhas grandes inspirações e, ao mesmo tempo, uma responsabilidade particular em honrar tal apadrinhagem, em uma descendência que advém do imortal Delegado da Mangueira, que foi professor de Waguinho em seu início de trajetória carnavalesca.

Naquele mesmo prédio da USP em que pude ver dançar a majestade que me tornou oficialmente mestre-sala, tive a grande oportunidade de conhecer o meu professor e amigo Vagner Gonçalves da Silva, que por meio deste trabalho foi estrutura essencial para o meu almejado título de “mestre-antropólogo”. Em 2014, ao final de uma aula (como eu preferia me expressar durante a Graduação) da disciplina “Do afro ao brasileiro: religião e cultura nacional”, pude conversar com Vagner sobre minha vontade de estudar a arte de mestre-sala e porta-bandeira com ferramentas compostas pela Antropologia Social. “Eu acho que dá samba!” foi a resposta que abriu um caminho de muito desenvolvimento intelectual, profissional e humano, pelo qual sempre serei grato. Sua ajuda durante a Iniciação Científica, o Curso de Mestrado e em tantas outras demandas da rotina acadêmica foi fundamental para me incentivar a continuar a luta pelo valor da ciência e pelo respeito à diversidade. A postura de meu orientador de academia e de vida foi essencial para meus anos em São Paulo, ainda mais nesse contexto de dificuldades que a universidade enfrenta no país - em especial, as ciências humanas.

Dentre outras pessoas fantásticas e mestres excepcionais, como serão mostrados a seguir, brinco que os dois, o Wagner com “W” e o Vagner com “V”, são uma porta de entrada para reconstituir uma linda rede de apoio. Tenho trilhado caminhos entre o carnaval, o samba e a universidade e isso tem me proporcionado colocar em relação afetos desde minha família, no interior do Estado, até a família mais ampla que tenho constituído com amigos e amigas, colegas de trabalho e parceiros de batucada.



Minha história no carnaval e na vida educacional iniciou em Taubaté, no Vale do Paraíba paulista, aprendendo a lidar com livros e a dançar nos asfaltos. Quero agradecer a minha família de sangue e aos meus familiares da Unidos do Parque Aeroporto, que são minha raiz e meu porto-seguro. Gabriela Gabriel, Cláudio Champuo (meus pais), Matheus, Isadora, Júlio (meus irmãos), vó Helena, vó Cecília, vós “Antônios”, Cândida (minha porta-bandeira de anos), Gui (grande parceiro), demais tias e tios, primos e primas, muito obrigado por me fazerem feliz e forte para ir em busca de meus sonhos. Minha nova família, os Andrade Vilela, de minha amada Jasmine, muito obrigado por entender essa rotina e nutrir cada vez mais o nosso amor e a nossa felicidade. Mãe e pai, essa conquista minha também é mais uma vitória de vocês, sou muito sortudo por tê-los como pais e também como amigos. Má, obrigado por tantos ensinamentos e críticas construtivas e incentivadoras. Jú, muito obrigado por nos mostrar novas formas de amor e pela maravilhosa obra de arte que ilustra a capa desta dissertação. Isa, agradeço muito poder ter visto você nascer, crescer e, mesmo com minhas falhas, poder aprender com sua inteligência, sagacidade e beleza. Amo cada um com o amor maior que possa existir.

A toda Comunidade do Leão, vice-presidente Robson Coreógrafo, Bateria Ritmo Ousado, compositores, costureiras, artesãos, foliões e sambistas taubateanos - muito obrigado! Ainda em Taubaté, gostaria de agradecer aos amigos do Cursinho Libertas, os professores da UNITAU Luzimar Goulart - professor-amigo que me ensinou que aprender, sonhar e amar são verbos que podem misturar seus significados -, Rachel Abdala, Thaís Travassos, Cristiane Cobra, André Luiz da Silva, a grande amiga e paixão da família Gabriel, Gisele Vilalta, os grandes parceiros Matheus Hidalgo, Paulo Lacerda, Carlos Eduardo, André Ferreira (TV Cidade) e Richard França, Elias Cabral (meu médico predileto), Bruno Laureano, Francielly Baliana, Jean Oliveira, Lucas Maia, Carla Miron, Otávio Augusto e os amados professores do ensino médio Fabiana Legnaro e Murilo Cruz. E, claro, minha melhor amiga, minha chefe gastronômica preferida, Camila Ferracioli, que me apoia sempre, inclusive nas inúmeras visitas à cidade maravilhosa. Gratidão imensa a todos vocês por fazerem mais branda a luta cotidiana.

Ao chegar na capital, para a graduação em Ciências Sociais, pude contar com grandes amizades, muitas trazidas do berço caipira. Felipe Máximo (Cabelo), Ian Felipe Gomes, Renato Aguilar (Borra), Lucas Aparecido (Careca), Mateus Miron, Carlos dos Anjos (Chileno), Matteus e Lucas Ikezawa, Pedro Blanc, Paulo Musa, Zé Martins, Nanda Zava, Kaio Diniz, Bruna Lanzoni, Paulinha Tobias, as novas amigas Bruna Gallo, Camila Silva, Sabrina Ribeiro, Andreza Silva, Matheus de Jesus (que, junto a Gisele Vilalta, me auxiliou muito na revisão deste texto) e Leonardo Vieira. Sou grato demais por partilhar dias, noites e desafios com vocês. Ô sorte!

Na faculdade, também pude contar com gente da mais boa. Agradeço muito meus colegas de sala de aula e os ritmistas malemolentes da Bateria Manda-Chuva (FFLCH-USP), que proporcionaram momentos de aprendizado, diversão e amadurecimento. A rapaziada das rodas de samba e dos pagodes: novamente Ianzito, Júlio Guerra (Yoshi), Nicolau Musa (Musa), Fábio Graziano (Grazi), Gabriel Nicoletti (Bigode), Carlos Eduardo Alves (Cadú), Juliana Wahl, Carla Sampaio, Sofia Pereira, Bruno Fochesato, Lígia Bicalho, Maíra Nakazone (Taiko), Thaís Tavares (Thatav), Nara Sane, Edgar Lopes (Ed), Karina Soares, Marcelo Alves, Gabrielle Lima, Marina Cavalcanti, Monize Campagnoli, Laleska Lima, Breno Aranha, José Henrique Dias (Zé), João Rocha (Monstrão), Cássio Yugo Abuno (Play), Lucas Mauriz, Lucas Furim, Vitor Lima e tantas outras pessoas maravilhosas que dividi momentos sublimes - a vocês devo muito o prazer de tocar e cantar a alma de nossa música!

Um dos grandes aprendizados que se deu em São Paulo foi ao adentrar ao mundo da arte de mestre-sala e porta-bandeira, como não poderia ser diferente, e isso foi apenas possível pelos braços abertos e carinhosos dos sambistas dessa terra de garoa. Este trabalho não seria realidade se não fosse o apoio da Associação de Mestres-Salas, Porta-Bandeiras e Estandartes do Estado de São Paulo (AMESPBEESP) e do Projeto Cisne do Amanhã. Mestre Gabi Martins, Mestre Ednei Pedro Mariano (magnos mestres e líderes sambistas, imortais com as quais aprendi muito nesses anos), Mestre Presidente José Luis Castro, a linda Dona Lídia, Daniela Renzo e demais coordenadores e instrutores, muito obrigado por sempre compartilhar a grandiosidade de seus saberes com esse admirador e aprendiz, foi uma honra. Agradeço também a cada aluno e aluna

que pude conhecer desde a Iniciação Científica, essenciais para “aprender a aprender” sobre essa nobre dança, que ainda promete muitos frutos, na avenida e em pesquisas futuras: Everson Sena, Janaína Betel, Ana Carolina Vilela, Luã Camargo, Walkiria Amorim, Deise Amaral, Evelin dos Santos, Gabriel Gouveia, César Amaral, Luís Felipe Prette, Kayã Parisi e Marcos Antonio.

Agradeço também aos componentes da Lavapés, em especial os dançarinos Higor Ferreira, Naiomy Pires, Jackie Evans e a presidenta Rosimeire Marcondes - a Lavapés teve começo mas não terá fim! Meus agradecimentos enormes também aos integrantes do quadro de casais da Independente Tricolor, Cley Ferreira, Lenita Magrini, Rosely Barboza, Verônica Nascimento, Vitor Barbosa, Ive Pucci, Luã Camargo, Hugo Pereira e Kihara Caroline, que me ensinaram muito e encheram meus olhos de fantasia. Fico especialmente grato também aos casais Reginaldo Pingo e Paula Penteado (Vai-Vai), Matheus Olivério e Squel Jorgea (Mangueira), os mestres Marlon Lamar (Portela), Thiaguinho Mendonça (Imperatriz Leopoldinense), Everson Sena (Unidos de Vila Maria), João Carlos (Águia de Ouro), Jefferson Gomes (Mocidade Unida da Mooca), a majestade Vilma Nascimento (Portela), o dançarino porta-bandeira Anderson Morango e os gurus Mestre Manoel Dionísio e o síndico da Sapucaí Machine. Que cada um de vocês seja muito feliz e que a arte de vocês possa encantar mais e mais corações.

O estudo desse tema também me proporcionou aprender com muita gente no meio profissional da Antropologia, debatendo ideias, conceitos e experiências de pesquisa. Começo pelos meus companheiros de CERNe (Centro de Estudos de Religiosidades Contemporâneas e das Culturas Negras), coordenado pelo professor Vagner, composto pelo Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Rosenilton Oliveira, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Francirosy Barbosa, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eveline Araújo, Paula Montes, Pedro Custódio, Ariane Costa, Calliandra Ramos, Clara Azevedo, Pedro Carlessi e Marcelo Muscari - obrigado pelos encontros e discussões. Agradeço também aos integrantes do Laboratório do NAU-USP, liderado pelo Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. José Guilherme Magnani, e do CÓCCIX/Estudos de Corpo e Cidade, coordenado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvana Nascimento, que acreditaram em meu trabalho desde o início dessa “busca antropológica”, os amigos Jacqueline Moraes Teixeira, Priscila Almeida, Cleto Abreu, Giancarlo Machado, Lucas Moraes, Luiza Lima, Heloisa

Fruchi e demais colegas com os quais trabalhei e estabeleci apoios em diversos projetos. Reverencio meus amigos de turma de mestrado, que, mesmo em momentos distantes, emanaram boas energias para que tudo corresse bem: Eduardo Sierra, Caio Mader, Joaquim Almeida, Rafaela Romano, Cecília de Santarém (Tita), Paula Bessa, Érick Vidal, Paulinha Gonçalves, Maurício Alcântara e Thiago Timóteo. Aos queridos Miguel Muhale, Paula Alegria, Fernanda Martins, Juliana Wahl, Júlia Daher, Yara Alves, Carol Tucuju, Crislei Custódio, Wesllen Souza, Giedson Lima e Patrick Menezes, amizades que superaram qualquer burocracia para acontecer, sou muito grato pelas conversas e aprendizados. Meus agradecimentos também aos companheiros que, coletivamente, organizaram um dos eventos mais lindos que pude co-produzir e participar, o “Segundo Encontro de Música Popular Brasileira - O Samba Pr’além dos 100 anos”: Tiago Bosi (magnífico companheiro de sonhos, debates e garrafas de cerveja), Dudu Sierra (uma alma iluminada por companheirismo e sensatez), Bruno Pereira, Liah Belmonte, Rafael Galante, Filipe Amado (que, inclusive, cedeu uma rica entrevista que realizou com Mestre Manézinho), Lucas Marchezin e Bruno Baronetti - salve o samba e quem dele se alimenta e por ele batalha!

Minha gratidão aos queridos camaradas que se engajaram na luta da Representação Discente por melhores condições de trabalho na pós-graduação e na resiliência frente ao olhar míope dos governantes: Emerson Souza, Jesser Ramos, Lourival Custódio, Aline Low, Thiago Oliveira e Bernardo Machado, obrigado por mostrar que é com diálogo, sinergia e coragem que se alcança maior democratização do acesso à universidade.

Aproveito também para expressar meus agradecimentos aos grandes pesquisadores que pude conhecer no Rio de Janeiro - ou devido ao seu fantástico carnaval. Lucas Bártolo, Vinícius Natal, João Paulo Ricotta (joseense que já dividia a paixão pelas ciências sociais antes de ir para a capital carioca), Hugo Menezes, João Gustavo Melo e a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata Menezes. Muito obrigado! Que essa devoção à folia cresça mais e mais!

Expresso minha gratulação a todo Corpo Docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS-USP) e ao seu corpo de funcionários,

especialmente Juciele Borges, ser humano esplêndido, e Celso Gonçalves, caro amigo, de quem recebi muito apoio durante a rotina de trabalho no curso. Desejo muito sucesso e força a vocês. Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa de estudos concedida, via PPGAS, que possibilitou a realização desta pesquisa. Agradeço também aos professores doutores Renata Gonçalves, Luiz Henrique Toledo (ambos participantes desde o exame de qualificação) e Rafael Noleto, que me deram a honra de poder apresentar meu trabalho e ouvir magníficas e precisas sugestões.

Agradeço também, de forma especial, duas pessoas já citadas mas que foram, para mim, exemplo de determinação, profissionalismo e humanidade. Os professores doutores Rosenilton Oliveira e Jacqueline Moraes Teixeira, que considero amigos guardados dentro do meu coração, foram e são essenciais para o meu desenvolvimento na Antropologia por conta de seus apoios em meu processo de amadurecimento intelectual e pessoal. Trabalhar e lutar pela ciência e pela democracia se torna algo muito mais doce na companhia de vocês. Minha gratidão não cabe em palavras!

Sou grato por ter encontrado cada uma dessas incríveis pessoas, aprendido e trocado com elas. Mas pude ser ainda mais privilegiado por ter encontrado, nesse caminho, a mais linda flor. Companheira nos dias ensolarados e também nos de chuva intensa, minha companheira Jasmine Beghini Vilela é uma das almas mais doces que conheci. Feito dois rios que se abraçam e se misturam, nossa vida enamorada tem sido de muitas felicidades, harmonias, crescimento e amor. Obrigado por entender a dinâmica da vida acadêmica e minhas manias, por acreditar em mim em momentos difíceis e por ser a maior inspiração para viver e desfrutar do sabor do mundo e do amor. Amo muito você.

Por fim, queria dizer que esse trabalho se deve, lá no início, pela força de vontade de uma mulher guerreira, das mais destemidas que conheci e que enfrenta quem for para defender seus ideais, a Presidenta Cecília Gabriel. Foi por sua conta que o samba se embrenhou em minha vida, constituiu meu corpo e nutriu minha mente. Se não fosse seu exemplo de valentia, inteligência e liderança, talvez não pudesse estar defendendo uma pesquisa sobre a arte de mestre-sala e porta-bandeira em São Paulo.

Seu apoio, seu carinho e sua energia me alimentaram, me alimentam e serão, para sempre, alimento para a minha vida.

Salve, São Francisco de Assis!

Salve, Nossa Senhora Aparecida!

Salve, O Rei das Matas! Okê Arô Oxóssi!

## RESUMO

GABRIEL OLIVEIRA, Felipe de Castro Freire. **Dançando como cisnes: formas de transmissão de conhecimento na dança de mestre-sala e porta-bandeira.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. 2021. 181p.

Esta dissertação de mestrado tem por objetivo analisar a formação e a atuação dos casais de mestres-salas e porta-bandeiras das escolas de samba de São Paulo. Por meio do exame da literatura sobre o tema do carnaval, estudos etnográficos e entrevistas, investiga-se as formas de ensino e aprendizagem presentes em agremiações paulistas (como Independente Tricolor e Vai Vai - “escolas de samba”) e cursos de formação e aprimoramento (oferecidos pela Associação dos Casais de Mestres-Salas, Porta-Bandeiras e Estandartes do Estado de São Paulo, AMESPBEESP, e pelo Projeto Cisne do Amanhã - “escolas de bailado”), que promovem atendimento a participantes vindos de diversas cidades do Estado. A pesquisa aponta para a existência de uma rede de reciprocidades que complexifica a maneira pela qual se relacionam dançarinos e entidades carnavalescas, articulando as “escolas de samba” e “escolas de bailado”. O estudo demonstra como uma festa espetacular como o carnaval, que tem como um de seus elementos constituintes a dança, é uma forma de transmissão e apreensão de conhecimento sobre técnicas corporais que lidam com significados, identidades e posições de reconhecimento social, disputados e negociados por seus participantes.

**Palavras-chave:** carnaval, dança, técnicas corporais, escolas-de-samba, mestre-sala e porta-bandeira.

## ABSTRACT

GABRIEL OLIVEIRA, Felipe de Castro Freire. **Dançando como cisnes: formas de transmissão de conhecimento na dança de mestre-sala e porta-bandeira.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. 2021. 181p.

This dissertation aims to analyze the formation and performance of the couples of masters of ceremony and flag-bearers of the samba schools from São Paulo. Through the literature review on the theme of carnival, ethnographic studies, and interviews, it is investigated the teaching and learning ways presented in São Paulo carnival groups (such as Independente Tricolor and Vai Vai - "*escolas de samba*") and training and improvement courses (offered by the *Associação de Casais de Mestres-Salas e Porta-Bandeiras e Estandartes do Estado de São Paulo, AMESPBEESP*, and the *Projeto Cisne do Amanhã* - "*escolas de bailado*"), which promote attendance to participants from various cities of the state. The research points to the existence of a network of reciprocities that complexifies the way in which dancers and carnival entities are related, articulating the "*escolas de samba*" and "*escolas de bailado*". The study demonstrates how a spectacular celebration such as carnival, that has dance as one of its constituent elements, is a form of transmission and apprehension of knowledge about body techniques that deal with meanings, identities and positions of social recognition, disputed and negotiated by its participants.

Keywords: carnival, dance, body techniques, samba schools, masters of ceremony and flag bearer.



## Lista de Imagens

Imagem 01. Cordão Nenê de Vila Matilde (1950).....	35
Imagem 02. Cordão Nenê de Vila Matilde (1953).....	35
Imagem 03. Rei e Rainha do Cordão Nenê de Vila Matilde (1964).....	35
Imagem 04. Porta-Bandeiras e Mestre-Sala da Escola de Samba Nenê de Vila Matilde (1974).....	37
Imagem 05. Porta-Bandeira da Escola de Samba Nenê de Vila Matilde (1975).....	37
Imagem 06. Brasão da AMESPBEESP (s.d.).....	63
Imagem 07. Mestre Gabi e Eliane Souza (2018).....	65
Imagem 08. Mestre Ednei (2018), de Ednei Mariano.....	66
Imagem 09. Avaliação de alunos da AMESPBEESP (2017).....	69
Imagem 10. Aula Teórica da AMESPBEESP (2017).....	73
Imagem 11. Aula de Aquecimento da AMESPBEESP (2017) .....	77
Imagem 12. Organização espacial da AMESPBEESP (2017).....	79
Imagem 13. Aula da Turma Avançada da AMESPBEESP (2017).....	81
Imagem 14. Formatura da AMESPBEESP (2017).....	86
Imagem 15. Formatura da AMESPBEESP (2017).....	86
Imagem 16. Formatura da AMESPBEESP (2017).....	86
Imagem 17. Formatura da AMESPBEESP (2017).....	86
Imagem 18. Certificado da Formatura da AMESPBEESP (2017).....	86
Imagem 19. Troféu de Casais Nota Máxima ofertado pela AMESPBEESP (2017)....	89
Imagem 20. Brasão do Projeto Cisne do Amanhã (s.d.).....	91
Imagem 21. Organização espacial do Cisne do Amanhã (2015).....	92
Imagem 22. “Apoteose” durante aula do Cisne do Amanhã (2015).....	94
Imagem 23. “Apoteose” durante aula do Cisne do Amanhã (2015).....	94
Imagem 24. Visita do Cisne do Amanhã ao Rio de Janeiro (2015), de Projeto Cisne do Amanhã.....	95

Imagem 25. Visita do Cisne do Amanhã ao Rio de Janeiro (2015), de Cecília Gabriel.....	95
Imagem 26. Cartilha do Cisne do Amanhã (2015).....	96
Imagem 27. Certificado do Cisne do Amanhã (2015).....	99
Imagem 28. Formatura do Cisne do Amanhã (2015), de SASP.....	99
Imagem 29. Formatura do Cisne do Amanhã (2015), de SASP.....	99
Imagem 30. Felipe Gabriel Oliveira e Jackie Evans (2016), de Jackie Evans.....	101
Imagem 31. Felipe Gabriel Oliveira e Jackie Evans (2016).....	101
Imagem 32. Quadro de Casais da Independente Tricolor (2018).....	127
Imagem 33. Final de Samba-Enredo do Vai Vai (2017).....	129
Imagem 34. Final de Samba-Enredo do Vai Vai (2017).....	129
Imagem 35. Final de Samba-Enredo do Vai Vai (2017).....	129
Imagem 36. Final de Samba-Enredo do Vai Vai (2017).....	129
Imagem 37. Devoção a Ogum/São Jorge no Vai Vai (2017).....	130
Imagem 38. Sequência sobre Festa de São Benedito (2017).....	132
Imagem 39. Sequência sobre Festa de São Benedito (2017).....	132
Imagem 40. Sequência sobre Festa de São Benedito (2017).....	132
Imagem 41. Sequência sobre Festa de São Benedito (2017).....	132
Imagem 42. Cortejo de 13 de Maio no Bixiga/Ilú Oba de Min (2017).....	133
Imagem 43. Cortejo de 13 de Maio no Bixiga/Vai Vai (2017).....	133
Imagem 44. Quadro de Casais da Independente (2017), de Vitor Barbosa.....	135
Imagem 45. Verônica Nascimento, segunda porta-bandeira (2018).....	136
Imagem 46. Lenita e Cleydson no Ensaio Turbinado (2017).....	138
Imagem 47. Casais participante do Ensaio Turbinado (2017).....	138
Imagem 48. Concentração de Ensaio Técnico da Independente (2018).....	141
Imagem 49. Concentração de Ensaio Técnico da Independente (2018).....	141
Imagem 50. Planta do Sambódromo do Anhembi (s.d.), de Anhembi.....	142
Imagem 51. Planta do Sambódromo do Anhembi (s.d.), de SPTuris.....	142
Imagem 52. Pré-Desfile da Independente (2018), de Rosely Barboza.....	143
Imagem 53. Pré-Desfile da Independente (2018), de Rosely Barboza.....	143

Imagem 54. Pré-Desfile da Independente (2018).....	143
Imagem 55. Pré-Desfile da Independente (2018).....	143
Imagem 56. Participantes do Batismo da Independente (2018).....	149
Imagem 57. Sequência sobre Batismo da Independente (2018).....	150
Imagem 58. Sequência sobre Batismo da Independente (2018).....	150
Imagem 59. Sequência sobre Batismo da Independente (2018).....	151
Imagem 60. Sequência sobre Batismo da Independente (2018).....	151
Imagem 61. Sequência sobre Batismo da Independente (2018).....	153
Imagem 62. Sequência sobre Batismo da Independente (2018).....	153
Imagem 63. Sequência sobre Batismo da Independente (2018).....	153
Imagem 64. Sequência sobre Batismo da Independente (2018).....	153
Imagem 65. Sequência sobre Batismo da Independente (2018).....	157
Imagem 66. Sequência sobre Batismo da Independente (2018).....	157

## Sumário

Introdução: Costura de Ideias, Prova de Figurino.....	20
Das passarelas para as páginas dos livros.....	21
Entre balizas e estandartes.....	29
Entre leques e bandeiras.....	38
Oficialização dos desfiles de São Paulo.....	42
Dona China e Manézinho, maestrias do bailado.....	47
Entre Rio de Janeiro e São Paulo.....	54
Metodologia: campo, técnicas, pesquisador.....	56
Capítulo 1: Formando Cisnes: as escolas de mestres-salas e porta-bandeiras.....	60
AMESPBEEESP.....	62
Aulas Teóricas.....	71
Aquecimento e Prática.....	77
Projeto Cisne do Amanhã.....	90
Pedagogias e engajamentos da escola de bailado.....	103
O “lugar de dança”: dos cursos para o carnaval.....	107
Capítulo 2: Bailando entre escolas e passarelas: a dança no ciclo do carnaval do casal de mestre-sala e porta-bandeira.....	116
Representando o pavilhão.....	118
Ciclo Carnavalesco.....	122
Ensaios de Quadra e Ensaios Fechados.....	123
Atividades em prol do Samba-Enredo.....	127
Atividades religiosas ou comemorativas.....	130
Atividades de arrecadação.....	134
Atividades Externas.....	137
Defendendo o pavilhão.....	139
Ensaios Técnicos.....	140
Desfiles.....	141
Batismo: credencial para o mundo do samba.....	146
Trabalho, samba e identidade.....	159
Considerações finais: A Contiguidade da Dança.....	166
Referências Bibliográficas.....	172

## **Introdução: Costura de Ideias, Prova de Figurino**

Com a proximidade de um desfile de carnaval, é comum um casal de mestre-sala e porta-bandeira visitar o barracão, o ateliê ou a sede de trabalho de costureiras ou alfaiates onde estão sendo feitas suas fantasias. O momento vem após grande ansiedade, já que o figurino é parte fundamental da apresentação do casal na avenida - sua beleza pode causar vislumbre no público e nos jurados e, assim, abrilhantar ainda mais sua dança. Fora a apreensão estética, há também a preocupação com o conforto, pois não basta ser uma vestimenta exuberante, mas deve também ser usual, confortável e não prejudicial aos movimentos que serão realizados. Fantasia vestida, espelho à frente, ensaio de alguns passos e rodeios, olhos marejados... tudo certo. Um casamento entre dançarino e seu personagem, uma mistura entre realidade e fantasia, um teatro na vida, uma breve introdução do que há de vir pela frente.

Feito um dançarino que veste sua segunda pele, inicio nessas linhas o registro de minha pesquisa de mestrado que versa sobre essas figuras simpáticas do carnaval das escolas de samba. Aqui, o mestre-sala dos espaços para além dos muros da Universidade veste sua fantasia de antropólogo e enfrenta o júri de uma outra academia, formada por dançarinos de palavras, métodos e conceitos. Especificamente, o foco se direciona às formas de aprendizagem da dança do casal das escolas de samba da cidade de São Paulo. Tem como objetivo demonstrar que essas práticas de pedagogia do corpo e da performance sofreram uma inflexão por meio da criação de cursos abertos, baseados em um modo escolarizado de ensino. Minha hipótese é de que esse processo, iniciado na década de 1990, inova e reorganiza a maneira pela qual se transmite esse

conhecimento, o que, até então, ocorria apenas em espaços internos às agremiações carnavalescas, de integrante para integrante, de entidade para entidade (por exemplo, por contatos entre escolas de samba paulistanas e agremiações da cidade do Rio de Janeiro), desde a primeira metade do século XX. Dessa forma, meu intuito também é refletir como o carnaval paulistano pode motivar diferentes formas de construção do corpo e suas técnicas performáticas, questionando e explorando como a dança pode ser significada pelos seus atores e, com isso, organizá-los em uma vasta rede de reciprocidades, sob efeito de seu âmbito social para além de seu uso expressivo e técnico.

### **Das passarelas para as páginas dos livros**

O tema do carnaval já foi objeto de inúmeros estudos e com diversas perspectivas teóricas e metodológicas. Com maior número de pesquisas sobre o caso do carnaval das escolas de samba cariocas, a temática é pertinente para se entender processos urbanos, identidades de grupos, relações políticas e outros diversos interesses. Por sua vez, os estudos sobre o caso paulistano, identificados por meio de um levantamento de obras que trataram essa manifestação no âmbito municipal como tema central, são em quantidade menor, mas também vêm propondo debates sobre as dinâmicas sociais que perpassam as agremiações da cidade.

Pode-se afirmar que o primeiro texto que explora o tema, por meio de metodologias científicas, foi escrito pelo sociólogo francês Roger Bastide, intitulado de “Carnaval e imigração” e publicado no jornal O Estado de S. Paulo, em 1940<sup>1</sup>. Sendo uma espécie de nota de campo, que não aprofunda demasiadamente suas reflexões, o estudo procura mostrar como o imigrante, em São Paulo, exerce papel análogo ao negro, no Rio de Janeiro, durante os quatro dias de folia. Seria, segundo o então professor de sociologia estética da USP, uma data em que a cultura dos grupos estrangeiros se revelavam nas ruas e espaços destinados às festas carnavalescas, um contraponto ao cotidiano, mais limitador com relação as suas expressões artísticas. É interessante

---

<sup>1</sup>BASTIDE, Roger. *Carnaval e imigração*, in O Estado de S. Paulo, p. 4-5, 03 de março de 1940.

observar como tanto os negros no Rio quanto os imigrantes em São Paulo aproveitavam o carnaval como momento de liberdade e sociabilidade, demasiadamente controladas durante as jornadas de trabalho cotidianas.

Cerca de quatro décadas mais tarde, novos estudos são publicados sob o viés folclórico, unindo participação dos autores na cena carnavalesca e pesquisa histórica e jornalística. J. Muniz Jr., explorando a história dos batuques até chegarem às escolas de samba e a trajetória das agremiações da cidade de Santos (as quais que, até o período da oficialização paulistana, ocupavam maior destaque no Estado), e Wilson Rodrigues de Moraes, também mestre-sala da escola de samba Barroca Zona Sul, apresentando um grande panorama sobre as entidades de São Paulo, são, até hoje, referência quando se trata de registros carnavalescos desde o final do século XIX até meados da primeira porção do século XX. Na década seguinte, mais precisamente em 1986, a socióloga Iêda Marques Britto Hori publica o estudo “Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural”, que propõe ampliar o recorte para abranger as práticas não apenas de carnaval mas também de samba na capital paulista como forma de se entender a repressão racial e política e a consequente resistência dos sambistas. No histórico que será apresentado na próxima seção, utilizo de dados e ideias que essa pesquisadora e esses pesquisadores trouxeram em suas produções.

Outro importante estudo é o trabalho de Maria Isaura Pereira de Queiróz, “Carnaval brasileiro. O mito e o vivido”, desenvolvido no âmbito do Centro de Estudos Rurais e Urbanos, também da USP. Apesar de ser uma leitura mais ampla do carnaval e seu significado no Brasil e não explorar o caso paulista ou paulistano com maior fôlego, a obra dialoga diretamente com o trabalho de Roberto DaMatta, que publica, anos antes, o livro “Carnavais, malandros e heróis” (1979), considerado basilar para a interpretação da cultura brasileira e, em especial, o caso do carnaval pela perspectiva dos estudos de rituais.

DaMatta realiza o estudo de três modos básicos de ritualizar no mundo brasileiro: o carnaval, as paradas militares e as procissões católicas. Segundo o autor, são modos de refletir e expressar a estrutura social existente no país. Diferentemente de se forjar momentos místicos, analisou cada ritual como uma dramatização do cotidiano,

drama esse específico de cada forma de expressão. Essas manifestações são importantes para se pensar a estrutura social brasileira por expressá-las, à sua maneira, como os grupos integrantes a veem. São do domínio da extra-ordinariedade, podendo ser previstas ou imprevistas, organizadas ou espontâneas, e produzem uma modificação no comportamento dos componentes, ficando ou mais regrados ou mais suspensos. É fundamental salientar que a lógica parte de mecanismos que acentuam certas relações sociais para inibir outras e vice-versa. Assim, eles surgem sob o controle ou da consideração do sistema social e constituem uma forma de “discursar” sobre a realidade por meio de uma “gramaticalidade” especial. Cada forma ritual é uma combinação de elementos e relações do cotidiano, o que pode permitir maior “clareza” às mensagens sociais, que dizem respeito à hierarquia social, aos símbolos nacionais e estruturas de poder, por exemplo. O Carnaval, por sua vez, apresenta elementos diversos, apesar de ser também um ritual nacional, em que grande parte do país é mobilizado, segundo o autor, mesmo que em diferentes níveis e maneiras entre seus cidadãos, para festejar os dias de Momo. Ao invés de se referir a um ponto histórico como a parada militar propõe, o Carnaval se organiza levando em conta uma cronologia cósmica: sempre acontece antes da Quaresma, período que antecede a Páscoa, e que é marcado pela aproximação entre homens e Deus por posturas de maior sêlo às premissas cristãs. Se buscado sua etimologia, Carnaval se refere a um “adeus à carne”, período em que há uma suspensão de regras normais e o estabelecimento de frestas pelas quais a mulher ou o negro, discriminados no cotidiano, podem ocupar um lugar de destaque durante a festa.

Com a observação de diversos carnavais no Brasil, Pereira de Queiroz constatou elementos que não a autorizaram a seguir a linha analítica proposta por DaMatta (1979), no entanto. Segundo suas etnografias, a estrutura social se mostrou permanente durante as festas, pois as origens socioeconômicas dos participantes se mantinham e se reproduziam: há divisão entre espectadores e foliões, entre brincantes e “produtores”, entre agremiações diferentes e seus integrantes, que assumem lugares de maior ou menor destaque. A autora concorda que existe a criação de um tempo e um espaço carnavalesco, que fazem com que possa se ter um sentimento de fraternidade e de



igualdade, mas as classes permanecem estanques. Apesar da proximidade, as ruas são destinadas a certos grupos e as calçadas a outros, funções e participações distintas terão aqueles que “estarão de serviço” e os carnavalescos, cada um delimitado em seu espaço e se comportando segundo certa conduta. Dessa forma, o Carnaval não apresenta uma inversão da ordem social, apenas a mantém em um tempo e um espaço de festa específicos que em nada intervêm na estrutura das relações: “Nem revolucionária, nem destrutiva, a ordem carnavalesca é mimética da ordem de todos os dias.” (PEREIRA DE QUEIROZ, 1994, p. 43). No máximo, é um rito que simboliza um mito, iluminado por uma ideia de uma sociedade que não apresentasse opressões e desigualdades, uma utopia que, mesmo que testada durante os quatro dias de folia, tornou-se o norte desejado por todos que saem às ruas para festejar a vida.

Seguindo essa perspectiva, a socióloga Olga Rodrigues de Moraes von Simson, que desenvolve trabalho de pesquisa no mesmo centro de estudos que Maria Isaura, apresenta um estudo que é tratado como uma das principais referências sobre o carnaval de São Paulo. “Carnaval em Branco e Negro” (2007) proporciona entender a folia paulistana como uma festa marcadamente separada pelos grupos raciais e classes econômicas, havendo características específicas para os desfiles de corsos e bailes de salão, frequentados pela elite cafeeira e por imigrantes europeus, e para os cordões, cucumbis e escolas de samba, fundados pela população negra e pobre, marginalizada cada vez mais na cidade. Sua pesquisa, com a devida atenção crítica, também será levantada em consideração na seção a seguir por trazer informações importantes sobre os casais de mestre-sala e porta-bandeira e sua constituição como figura obrigatória nas agremiações em São Paulo.

Nas duas últimas décadas, trabalhos nas diversas ciências humanas têm explorado ainda mais o universo paulistano. Pode-se citar, por exemplo, estudos sobre história, memória e práticas de samba e carnaval paulistano como Crecibeni (2000), Manzatti (2005), Urbano (1987, 2004, 2005), Soares (2006), Marcelino (2007), Conti (2015), Marchezin (2016) e Jesus (2017); sobre a musicalidade das baterias, como Mestrinel (2007); sobre geografia, urbanidades e práticas de sociabilidade, estudadas por Oliveira (2007), Belo (2008), Dozena (2012) e Pereira (2017); sobre o sentido

religioso por meio do estudo sobre o caso Vai Vai realizado por Alexandre (2017); e pesquisas que tratam das relações políticas institucionais e suas consequências para as manifestações carnavalescas investigadas por Oliveira (2002), Azevedo (2010) e Baronetti (2015). Considero, aqui, estudos que entrelaçam as práticas e as questões concernentes tanto ao samba como ao carnaval, estritamente relacionadas na cidade de São Paulo, estudadas a partir de diversas estratégias metodológicas e objetivos de registro.

O estudo pioneiro sobre os mestres-salas e porta-bandeiras, tema central deste trabalho, por sua vez, é de autoria de Renata de Sá Gonçalves (2008), que apresenta um panorama sobre o universo dos casais na capital do Rio de Janeiro. A tríade formada por mestre-sala, porta-bandeira e pavilhão é um elemento fundamental para os desfiles das escolas de samba. Tais desfiles são organizados a partir de temas, os “enredos”, expressos em suas diversas composições (samba-enredo, fantasia, alegoria, bateria, comissão de frente, etc), que são julgadas por meio de notas e somadas para se eleger a escola campeã. O casal é um desses quesitos e é o único em que se julga a atuação de apenas duas pessoas – o restante são atuações coletivas ou análises estéticas.

Por conta das disputas se limitarem a um mesmo modelo de cortejo carnavalesco, os desfiles são sempre pautados pelo seu poder de criação e de inovação. Dessa forma, o casal enfrenta o desafio de desempenhar uma apresentação pela qual atinja as expectativas do que se espera ser a dança de mestre-sala e porta-bandeira, executada com qualidade, e que proponha novos passos ou adaptações ao tema do desfile, mas sem ultrajar essa “tradição”. É essa uma reflexão levantada por Renata Gonçalves.

A investigação sobre esse elemento tradicional no espetáculo das escolas, ao enfatizar princípios que organizam e transformam a experiência de sua atuação diante de uma plateia, pretende oferecer uma compreensão diferenciada daquela que a caracteriza como resistência cultural, dando lugar a tradição a partir de uma antropologia da experiência. (GONÇALVES, 2008: p. 225)

A autora demonstra que será a própria atuação dos indivíduos como um casal, nos mais diversos espaços, que irá colocá-los em um processo de reflexão sobre sua

arte: serão o conhecimento até então constituído pelos casais já atuantes e as expectativas relacionadas a eles que nortearão a execução de movimentos. A autora defende que é a própria performance do mestre-sala ou da porta-bandeira que articula imagens do passado ao presente vivo, que torna possível a descoberta e a construção do significado dessa “arte”, como lhe contam seus interlocutores. Ao construir uma nova continuidade com a memória do passado, comunica-se a metáfora da tradição. Trata-se de uma “performance reflexiva”, um “lugar crítico, belo e surpreendente”, como defende Gonçalves (2008), de um “elemento de permanência no dinâmico espetáculo da mudança”. A dança é, assim, um “modo inventivo de lidar com planos de significação da ideia de tradição”.

Manter uma criatividade conservadora – papel desempenhado pelo casal de nobres que leva importante símbolo da escola – no rito em que prevalece a ideologia de uma criatividade transformadora traz importantes consequências. (GONÇALVES, 2008, p. 242)

É esse dilema que problematiza o estudo de Gonçalves e abre caminho para outras investigações sobre a figura dos casais de mestre-sala e porta-bandeira. Dando o foco para a relação dessa dança com o universo religioso afro-brasileiro, Miguel Santa Brígida (2006; 2012) estuda como Selmytha Sorriso, famosa porta-bandeira da campeoníssima Beija-Flor de Nilópolis, coloca em operação crenças e princípios que interferem nas práticas como guardadora do pavilhão, em respeito a uma forma quase sacra de exercer sua função.

Ricardo Lourenço (2009), por seu turno, investiga a originalidade da dança nas escolas de samba, mostrando como pode ser considerada uma performance resultante de “permutações” ou “hibridizações” de outras culturas, perspectiva que se aproxima da empregada por Paulo Dias (2017), que levanta uma série de contextos que, se não tiveram influência direta na constituição da dança do casal, fizeram parte de um conjunto artístico, performático e carnavalesco que serviram como “motrizes culturais”, nas palavras de Zeca Ligiéro (2011), ou seja, “(...) um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos” (p. 130). Dias aponta, por exemplo, que as técnicas e significados da atuação de mestre-sala

e porta-bandeira estão ligados à diversidade da vida colonial no Rio de Janeiro, às irmandades e outros grupos negros católicos e suas cortes, à realeza europeia (dança de minuetos, bailes e festas nobres), à sacralidade de bandeiras (bandeira do divino, tótems africanos, estandartes de congadas e moçambiques), às disputas de blocos, ranchos e cordões, ao imaginário militar (participação de balizas em desfiles urbanos), à diversidade de danças urbanas (chula, maxixe, lundu, fado, miudinho, que podem ser encaradas como afro-ibéricas), aos candomblés, ao samba de bumbo (no caso paulista) e, mais recentemente, ao samba na indústria cultural e a cultura cosmopolita contemporânea (que pode estar influenciando nas concepções coreográficas dos casais). Para Dias (2017), inclusive, pode se encarar a figura do casal como grande representativa da diversidade artística nacional.

Talvez não haja, dentre as culturas populares contemporâneas do Brasil, síntese mais acabada das múltiplas linhagens/linguagens do corpo negro em sua trajetória diaspórica, encarnando a percepção de encontros e alteridades, estilizando ao máximo representações negras da religiosidade, da nobreza, da elegância, das artes do combate, da ginga, da malícia e da flexibilidade, da ambiguidade própria de quem sempre bailou sobre desvãos, e que hoje tem pela frente o espaço saturado de luz entre a concentração e a dispersão (DIAS, 2017, p. 87)

Primeiramente, não utilizo a noção de “cultura popular” neste estudo sobre os casais pois acredito que os conhecimentos relativos a eles são se tratam de algo menos organizado, menos legitimado ou, se quiser, erudito. Encaro esse conhecimento como saberes que possuem suas próprias maneiras de serem transmitidos, ressignificados e empregados, como se fossem apenas outras formas de aprendizagem e atuação como um dançarino de balé ou um cientista de educação física, por exemplo. Em segundo lugar, concordo que a dança tem à disposição um repertório de técnicas e significados que podem ser inspirados ou gestados a partir de imaginários, mas que devem ser encarados e tratados sem generalização ao se fazer certas afirmações para não se incorrer em determinismos históricos.

Estudos mais recentes como os das arte-educadoras Arianne Gonçalves (2014) e Eliane Souza (2018) avançam no tema e mostram outras possibilidades de abordagem.

Interessante o fato de ambas terem atuado como porta-bandeiras e, após experiências de anos nos carnavais de suas cidades, respectivamente, Belém do Pará e Rio de Janeiro, levam suas reflexões até o meio acadêmico para desenvolver pesquisas mais sistematizadas sobre os casais. Arianne, por meio do acompanhamento das aulas da Academia Paraense de Mestre-Sala e Porta-Bandeira e Porta-Estandarte (coordenada por Miguel Santa Brígida), estuda a relação entre autor e obra e analisa o que denomina de “dança imanente”, ideia que defende a existência da potencialidade de todo corpo humano de aperfeiçoar a performance em dança, auxiliado por um método de “dissecação artística”, pelo qual se analisa cada aspecto corporal do dançarino. Eliane, por outro lado, realiza um estudo histórico, etnográfico e “netnográfico” para escrever especificamente sobre a figura do mestre-sala, sua trajetória até chegar a dançar com a porta-bandeira e sua forma de ser significada pelos atuantes de hoje no Rio de Janeiro. Seu levantamento esclarece que, diferentemente do senso comum que pode encarar o casal como resultante de uma concepção conjunta, os mestres-salas (ou figuras análogas a eles) nascem nos ranchos de reis em Salvador, Bahia, e só depois são introduzidos em grupos carnavalescos cariocas, os ranchos, para posteriormente serem associados às porta-bandeiras. Apesar de haver inúmeras interpretações entre interlocutores das escolas de samba, uma vertente historiográfica defende ser o baiano Hilário Jovino Ferreira o criador da figura do casal (DIAS, 2017). Tendo chegado ao Rio em 1872 e fundado o Rancho Reis de Ouro (1893), Hilário teria ensinado Marcelino da Mangureira, que foi, anos mais tarde, professor de Mestre Delegado, também da verde-rosa. Curioso pensar que Mestre Ednei, co-fundador da AMESPBEESP, que será apresentado a frente, tomou aulas com Delegado em sua infância, levado por seu tio Pé Rachado - uma árvore que cresceu, multiplicou seus galhos e deu frutos que até hoje alimentam as passarelas do samba.

Esses trabalhos demonstram como a temática do carnaval nas diversas cidades brasileiras e seus contextos somando uma gama múltipla de interesses de pesquisas - mesmo que os estudos sejam feitos a partir de uma figura como o casal de mestre-sala e porta-bandeira. Isso pelo fato de que os sentidos dados pelos atores desses universos terem sua especificidade, mesmo em se tratando de suspensão, inversão ou manutenção

de regras e valores. Os pontos de vista teóricos defendidos por Maria Laura Cavalcanti (1999, 2002, 2006, 2009) e Renata Gonçalves (2009), nesse caminho, se baseiam na defesa de que o carnaval deve ser analisado com o intuito de se entender os “múltiplos planos” de significação, prática e organização pelos os quais o próprio carnaval é constituído. O carnaval é festa, mas pode ser trabalho; é possibilidade de visibilidade social, ou pode ser estratégia de repressão; é inversão de papéis sociais, mas pode ser forma de aprofundamento de valores segregadores; pode ser comédia ou meio de protesto político. Amplo e articulador de grupos e classes sociais, o carnaval será encarado de certa maneira de acordo com o recorte de estudo que se pretender.

Seguindo tal perspectiva, o presente trabalho tem como objetivo apresentar um estudo sobre a forma de transmissão de conhecimento entre os casais na cidade de São Paulo, partindo da análise sobre os cursos de formação e aperfeiçoamento e sua relação com as escolas de samba, sobre a forma pela qual os casais aprendem e atuam nesses contextos e de como, a partir da década de 1990, o universo de atuação tem criado uma rede de trocas e negociações simbólicas e de saberes.

### **Entre balizas e estandartes**

O Carnaval de São Paulo tem uma história que se baseia em uma diversidade de atividades durante os dias de Momo. Dentre as formas de se pular carnaval na cidade, como Grandes Sociedades, os Blocos de Sujos, Entrudos, Corsos, etc., analisados, por exemplo, por Olga von Simson (2007) e Zélia Silva (2008; 2015), alguns desses agrupamentos bons para pensar sobre as questões da presente pesquisa são os chamados Cordões Carnavalescos. Eles são tidos - entre os interlocutores deste trabalho e pelas pesquisadoras citadas acima - como precursores das Escolas de Samba. Isso, em grande parte, por terem integrantes que se comunicavam e visitavam atividades de agremiações do Rio de Janeiro e por, em meados da década de 1970, alguns dos mais importantes deles terem se transformado em Escolas. A motivação para essas mudanças veio, em certa medida, por negociações com o poder público e pelo interesse de se seguir o modelo fluminense, já estruturado desde a década de 1930.

Essa rede de relações entre paulistanos e cariocas, até meados da década de 1980, possibilitou intercâmbios e, por parte dos primeiros, inspirações para a introdução de certos elementos em seus cortejos e concursos carnavalescos, como a presença do casal de mestre-sala e porta-bandeira. Dessa maneira, pode-se afirmar que esse processo promoveria formas de aprendizagem de técnicas do corpo diferentes de parte das atuais - escolarizadas e centralizadas. Essas estratégias, por meio das visitas às Escolas cariocas, se basearam em formas não escolarizadas de transmissão desse conhecimento, ou seja, apesar de serem em certa medida sistematizadas e organizadas no ato dos encontros, não se baseavam em um programa pré-estabelecido de ensino e aprendizagem. Principalmente através do depoimento de Dona China do Vai Vai (primeira porta-bandeira desta agremiação, que teve lições com Neide da Mangueira e foi responsável por introduzir muitas meninas a essa dança) e de Manézinho do Peruche (nascido em Petrópolis-RJ, considerado o primeiro mestre-sala de São Paulo e que elege o Mestre Delegado da Mangueira como seu maior professor), entende-se como suas trajetórias podem ser exemplares para se refletir sobre o aprendizado da dança durante esse período. Antes disso, cabe uma retomada histórica para se pensar as atividades dos Cordões e como os casais acabam fazendo parte do universo carnavalesco de São Paulo.

Os Cordões da capital paulista podem ser caracterizados como grupos formados a partir de relações familiares e de vizinhança, de cerca de 50 pessoas ou mais, que apresentavam marchas (ou marchas-sambadas, geralmente em homenagem ao próprio Cordão) em cortejos urbanos. Apesar de certa diversidade em suas formações, visto que não havia uma regulamentação generalizada e existiam campeonatos diversos, eram formados, ao fundo, pelo batuque, ritmistas com instrumentos de percussão, de sopro e de cordas, comandados pelo apitador; a corte, formada por rei, rainha, príncipe, princesa, etc.; e, à frente, a porta-estandarte, os balizas, os batedores (ou bastedores) e o mestre de cerimônia, que serão abaixo mais detalhados. Com exceção a esses últimos, os trajes dos integrantes eram inspirados por um tema como “gregos”, “romanos” ou “egípcios”, o que não interferia na composição melódica e na letra das canções entoadas por todos. Apresentavam-se em ruas e avenidas periféricas ao centro de São Paulo, podendo parar para realizar uma apresentação em locais em que uma autoridade ou um

apoiador estivesse. Os concursos, até quase o fim da década de 1970, em sua maioria, foram promovidos pela iniciativa privada, por rádios, jornais e comércios, por exemplo. Mais abaixo, serão tratadas de experiências da prefeitura de São Paulo em apoiar a disputa entre os cordões, antes da oficialização total.

O ainda atuante compositor e músico sambista Osvaldinho da Cuíca, em seu livro escrito junto ao historiador André Domingues (2009), afirma que o primeiro Cordão fundado em São Paulo foi o Grupo Barra Funda, pertencente ao bairro homônimo, posteriormente conhecido como Cordão Camisa Verde e Branco, futura Escola de Samba Mocidade Camisa Verde e Branco. Criado por Dionízio Barboza, em 12 de março de 1914, contou, no início, com um conjunto de choro “semi-profissional”, como afirma.

O grupo saía na ordem seguinte: baliza na frente, atrás seis batedores com bastões às mãos, o porta-estandarte, o mestre-sala, que corria desde o baliza até a bateria, as amadoras (depois de 1921) e o grosso do cordão; os instrumentos ficavam divididos: clarinete mais à frente, uma caixa ao meio e por fim os instrumentos de corda, o pessoal do choro na frente da bateria que fechava o grupo. Com essa divisão assegurava a distribuição do som, todos cantando as composições próprias do grupo, de autoria de seus compositores. (BRITTO, 1986, p. 74)

Segundo Moraes (1978) e como já apontado, apesar de não haver nenhum tipo de regularização generalizada que ditasse as características dos cordões, pode-se afirmar que existia uma formação mais comum a esses grupos, a saber, que contemplavam o batuque (com instrumentos de sopros, cordas e percussão, em uma composição próxima às jazzísticas), filas duplas de balizas, porta-estandartes, a corte e o apitador, que fazia a regência geral do cortejo. No levantamento dos termos que se referem aos elementos básicos de um cordão se é enfrentado toda uma diversidade que não aponta para uma exatidão nessas denominações. O mesmo pode acontecer em um estudo, por exemplo, com grupos artísticos religiosos, como as congadas e os moçambiques, que, justamente, não vislumbram adequar todas manifestações em uma conceituação precisa, mas se orientam segundo uma denominação abrangente (como um efeito de “guarda-chuva” conceitual). A respeito do setor inicial dos cordões, ligado ao nosso foco neste trabalho,



o sambista Zezinho Nazareth (ou Zezinho do Morro da Casa Verde, fundador da escola de samba de mesmo nome), nesse sentido, afirma que à

(...) frente do estandarte tinha um diretor, que hoje eles diz mestre-sala. Sempre tinha um que guarnecia aquela porta-bandeira. Antigamente, não se dizia mestre-sala, era mestre de cerimônia. Ele sambava em volta da porta-bandeira, sempre com um pauzinho na mão. Se você chegava lá, ele já cutucava. Não podia chegá perto da porta-estandarte. (SIMSON, 2007, p. 152)

Ainda como registra Zezinho, a figura do mestre de cerimônia coordenava também o canto, ajudando o apitador, funções hoje que são distribuídas em diferentes setores nas escolas de samba. Para este estudo, faço abaixo um exercício de pensar figuras ideais que abranjam as características encontradas neste levantamento a fim de traçar uma proposta histórico-analítica dos elementos que fazem referência aos casais atuais, a saber, os balizas, as porta-estandartes, mestres de cerimônia e os bastedores. É importante, nesse sentido, levar-se em consideração que muitos participantes do universo do samba e do carnaval de São Paulo colaboraram e colaboram com estudos das mais variadas áreas do conhecimento que utilizam uma ampla gama de métodos de coleta. Dessa maneira, é comum tais interlocutores terem seus pontos de vista e discursos pelos quais se orientam e se situam neste campo de atuação e, por isso, podem se posicionar buscando conquistar legitimidade sobre seus saberes e opiniões, o que pode influenciar na forma com que constroem suas narrativas. Sempre que possível, aprofundarei esse aspecto.

Os balizas, segundo o estudo de Simson (2007), teriam sido uma criação de Dionízio Barbosa, do Camisa Verde e Branco, que havia visto a figura nos desfiles militares no Rio de Janeiro, também chamada de “batuta”. Trajados, geralmente, com “sapato branco, meias da mesma cor que vão até o joelho, calça de elástico bufante presa no joelho, camisa tingida com as cores do cordão, adornada com bordados ou lantejoulas, boné e capa vistosa com um belo desenho” (CUÍCA & DOMINGUES, 2009, p. 45), os balizas tinham a função de abrir os cortejos carnavalescos e defender o estandarte com evoluções e malabarismos com seus bastões, feitos para ter duas vezes o tamanho do antebraço de seu usuário (CUÍCA & DOMINGUES, 2009, p. 45). Essas

duas tarefas poderiam ser divididas entre os mais habilidosos e os mais fortes, que afastavam os curiosos que dificultavam a passagem do cordão. Osvaldinho da Cuíca, que foi baliza junto com seu pai no Vai-Vai<sup>2</sup>, conta que havia uma estratégia para abrir espaço: em ruas mais escuras, fingia-se lançar o bastão para cima para que a multidão, preocupada, se afastasse para se proteger - isso quando o bastão não era realmente lançado e deixado que caísse nos curiosos. Outros nomes do cordão foram Patrocínio<sup>3</sup>, Genésio, David, Guariba e Dito Cristo. No Flor da Mocidade, avistava-se Zezinho e o ator Grande Otelo. No Campos Elyseos, quem encantava o público era Saturnino.

Nas décadas de 1920 e 1930, por conta da grande concorrência violenta entre os cordões, o cargo de baliza era ocupado por homens. Com o apaziguamento dos conflitos, muito ligado aos regramentos de concursos, a partir dos anos 1940, as mulheres, aos poucos, começaram a exercer essa função. Exemplo disso foi Dona Sinhá, do Vai-Vai, que é considerada a primeira baliza mulher, que iniciou seus desfiles nos 1930 aos 12 anos de idade. Depois dela, vieram Risoleta, Ondina e Alzira<sup>4</sup>.

E eu saí de baliza. Saí eu, saiu um rapaz chamado Genésio. Saiu... tinha uma porção, nem me lembro o nome. De mulher era só eu. Eu saí de home, a gente vinha com aquele pauzinho, jogando pau no meio da rua, com aquela capa, jogando a capa, e abrindo caminho pra Escola vim vindo atrás. Que agora eles vêm com o carro [abre-alas], né.” (Depoimento de Dona Sinhá. MIS-CERU, 1981, p. 3)

Segundo Osvaldinho, não era fácil encontrar mulheres nos cordões. As que participavam ou tinha algum laço familiar com integrantes do grupo ou estavam em profunda situação de marginalização social, visto que a discriminação era fortíssima e a violência era comum.

Até mesmo a função de porta-estandarte apenas passou a ser exercida por uma mulher no carnaval de 1921, por uma inovação do Cordão dos Desprezados, que

---

<sup>2</sup> Faço a opção de escrever desde aqui o nome da escola com “i” (Vai-Vai), ao invés de “e” (Vae-Vae), como era comum no período de atividade da agremiação enquanto cordão carnavalesco. Utilizo ao longo do trabalho o artigo masculino para me referir a essa agremiação por conta de ser comum entre seus integrantes esse tipo de denominação, que alude aos tempos de cordão, o que às vezes é algo que pode indicar maior ou menor proximidade de um componente com a escola.

<sup>3</sup> A fonte consultada não apresenta sobrenome dessas pessoas.

<sup>4</sup> A fonte consultada não apresenta sobrenome dessas pessoas.

desfilava na Alameda Glete. Anteriormente, eram homens travestidos de baianas, de forma geral, que portavam o símbolo máximo do agrupamento. O pioneiro teria sido Torquato, do Grupo Barra Funda. O símbolo, feito de tecido e adornado com o brasão das agremiações, tinha o formato de polígono quadrangular com sua base em forma de triângulo para baixo, ostentado com um mastro que o deixava bem esticado e à vista para o público, sustentado pela cintura de quem o portava. Além dos balizas, era também protegido pelos batedores (ou bastedores) e pelo mestre de cerimônia.

Os batedores não possuíam nenhuma função plástica ou musical no cordão, mas, principalmente durante os anos 1920, faziam a segurança do estandarte, ficando em sua volta em um número de seis a oito integrantes. Já os mestres de cerimônia, além de guarnecer a porta-estandarte, preocupava-se, como afirmou Zezinho da Casa Verde, com o canto e o prosseguimento do desfile, trabalho hoje dividido entre mestres-salas (acompanhando a porta-bandeira) e diretores de harmonia (que, ao invés de fazerem parte do desfile, são como organizadores assistentes que desfilam nas laterais da passarela).

Esses foliões integravam o que pode ser chamado de “comissão de frente” do cordão, com o perdão do anacronismo em relação às escolas de samba atuais, pois eram o setor que, em desfile, primeiro pisava a rua. O que organiza esse setor é a proteção do estandarte e de quem o porta, sendo uma tarefa realizada com objetos diversos. Como apontado, até meados da década de 1930, a concorrência entre os cordões era pela captura dos estandartes, ato que consagrava um cordão vencedor em relação a outro. Com a organização de concursos, a violência nessa disputa começa a diminuir e o âmbito visual e artístico se valoriza. Em 17 de fevereiro de 1934, o jornal A Voz da Raça, vinculado ao grupo político Frente Negra Brasileira, anunciava a premiação aos balizas do Vai-Vai, “que se apresentou com cento e tantas figuras estandarte - balizas - comissão de frente - clarim - música, fazendo graciosas evoluções, cantando as marchas mais lindas inclusive uma em homenagem a F.N.B.” (apud SILVA, 2008, p.146-147). Também foram agraciados com medalhas os balizas desse cordão (taça da Voz da Raça), do Caveira de Ouro (medalha de prata da redação) e o do Flor da Mocidade (medalha de prata oferecida pelas frente-negrinas).



Imagens 01, 02, 03. Todas as fotos são pertencentes ao acervo da agremiação Nenê de Vila Matilde, organizadas e divulgadas por Olga Von Simson. Na imagem à esquerda, de 1950, podemos ver a reunião do cordão antes de partir para o centro da cidade para realizar seu desfile, com participação de um baliza, à frente de todos. Na segunda foto, de 1953, percebe-se o desenvolvimento das vestimentas dos integrantes, com fraques, cartolas, vestidos e coroas, e a presença de uma bandeira, além do estandarte do grupo. No terceiro registro, de 1964, abaixo, pode-se ver o rei e a rainha, figuras ainda centrais nas apresentações públicas, e o estandarte

acompanhado por um mestre-sala, vestido em trajes de gala, o que, segunda a historiadora, pode ser entendido como uma expressão da perda crescente de espaço de elementos mais antigos e a ascendente presença do casal de mestre-sala e porta-bandeira. Fonte: <https://www.studium.iar.unicamp.br/seis/1.htm?main=galeria.htm> Acesso em 05.06.2018, às 17h08 (Autoria não identificada).

É nesse contexto que elementos como a porta-bandeira e o mestre-sala começam a integrar os desfiles. Segundo Osvaldinho da Cuíca e André Domingues, é o cordão Campos Elyseos, considerado o maior de todos os tempos e de grande expressão no carnaval paulista, o primeiro a ter bandeira no lugar de estandarte, algo que, segundo o cuiqueiro, pode se passar como banal, mas, na verdade, foi um passo decisivo para a transformação dos cordões em escola de samba. O próprio Vai-Vai acaba por colocar porta-bandeira em seus desfiles.

O estandarte, por exemplo, vinha carregado, por mulher, D. Iracema, uma inovação de 1921 do cordão Os Desprezados da Barra Funda, dirigido por Neco. Na frente, abrindo o cortejo, estavam os balizas, presente D. Sinhá, então com 12 anos, única mulher dentre 10 rapazes. Logo depois, vinha a porta-estandarte, seguida de uma comissão situada entre fileiras laterais, e no meio, a porta-bandeira. (Britto, 1986, p. 79)

Nesse caso, o estandarte dividia espaço com a bandeira, apontando como pode ser considerado elemento não como predecessor do outro, mas contemporâneos e com lugares diferentes no carnaval dos cordões. Segundo Silva (2008), diferentemente do apontado por Osvaldinho da Cuíca, teria sido Dionízio Barbosa, ricamente inspirado no Rio de Janeiro e em Ranchos de Reis do Pastoril, a introduzir as figuras dos mestres-salas e porta-bandeiras, em São Paulo, além das amadoras (que executavam apresentações coreográficas, algo semelhante às comissões de frente atuais, teatralizadas) e o abre-alas, uma grande alegoria que abria caminhos para os foliões.



Imagens 04 e 05. À cima, como apontado por Olga Von Simson, pode se ver um registro de 1974 em que há a presença de um casal de brancos acompanhado por uma porta-bandeira negra, o que indica a penetração de integrantes brancos nas agremiações paulistas. Abaixo, uma fotografia de 1975 que retrata Inês, porta-bandeira que assume o posto oficial nesse ano e se mantém como titular até 1981, fato corroborado pela preocupação dos dirigentes de garantir um eficiente execução do cargo oficial, considerado, segundo o que mostra a pesquisadora, de grande dificuldade para brancos, que apenas transitoriamente puderam ocupá-lo. Fonte: <https://www.studium.iar.unicamp.br/seis/1.htm?main=galeria.htm> Acesso em 05.06.2018, às 17h32 (Autoria não identificada)

Longe de buscar a origem exata ou o grande criador de uma figura carnavalesca ou outra, os elementos que vão sendo acrescentados nas manifestações dos cordões apontam para uma relação bastante frutífera entre lideranças carnavalescas: o contato com entidades cariocas, a circulação entre São Paulo e Rio de Janeiro. Esse intercâmbio, ao longo dos anos, vai assumindo pesos e sentidos diversos, especialmente para os casais de mestre-sala e porta-bandeira, como veremos a seguir.

## Entre leques e bandeiras

A participação dos ranchos e cordões nos carnavais, no Rio de Janeiro, capital, datam desde meados da primeira década do século XIX, segundo o estudo amplo de Renata Gonçalves (2008). Grupos desfilavam por ruas do centro da cidade, atraindo grande população dos bairros mais periféricos, rumo à apoteose na Praça Onze, extinta nos tempos atuais. Nestes trajetos, comerciantes, autoridades (inclusive Presidente da República) e as “tias” do samba e das religiões afro-brasileiras eram reverenciados. Havia o costume do grupo ser agraciado por uma coroa de flores, se agradasse os donos de funerárias, adorno esse que era pendurado nos estandartes. Quem mais conquistasse coroas, sagrava-se vencedor.

O estandarte, no Rio, assim como em São Paulo, é um objeto que faz referência ao lugar de origem das pessoas que integram o grupo o qual representa (GONÇALVES, 2008). Nos cortejos, faz com que seja possível um circuito espacial e social da cidade, mediando foliões e espectadores, trabalhadores e burgueses, mediando a aproximação entre subúrbio e centro. Era comum o Jornal do Brasil, de grande circulação à época, receber e expor em sua sede todos os tótems dos grupos durante alguns dias, como um sinal de deferência dessa classe profissional liberal com brincantes dos morros e subúrbios da cidade, quase uma metáfora da relação interclasse e inter-racial carioca.

Daí a importância da porta-estandarte (ou segundo Gonçalves, também chamada de porta-bandeira no Rio) ser protegida pelo mestre-sala (denominado também como mestre de cerimônia ou baliza, como indicado pela autora). O mestre-sala a guarnecia, mas também garantia o desfile como um todo, como uma espécie de segurança. Sabia estar em diversos contextos e utilizar diversas gramáticas, desde a dos salões até a imprevisibilidade extrema da rua, controlando inclusive o comportamento da paquera, do interesse sexual. Era vestido à Luís XIV, com peruca, leque e ar de galanteador. Valorizando sempre a fineza e a elegância, tinha sempre movimentos garbosos e cortesios. Apesar de ser “coisa para homem”, em 1921, a cidade conheceu a primeira mulher mestre-sala, Maria Adamastor, apelido dado por seu porte musculoso em referência a uma embarcação que havia atracado no porto da cidade. Atribui-se a Hilário

Jovino Ferreira, fundador do primeiro rancho, o Ameno Resedá, a criação da figura do casal de mestre-sala e porta-bandeira, figuras que deveriam proteger e portar, respectivamente, a bandeira das agremiações, com movimentos que transmitissem fidalguia, suavidade e sobriedade, dançando algo como um balé clássico e erudito.

Foi durante o final da década de 1920, mais precisamente em 12 de agosto de 1928, que acontece a criação do grupo que é considerado a primeira escola de samba da história, a Deixa Falar. Fundada no bairro do Estácio entre amigos liderados pelo sambista Ismael Silva, o agrupamento possuía grande caracterização próxima aos ranchos, contando, inclusive com mestre-sala e porta-bandeira. O termo “escola de samba” tem uma origem debatida e disputada por algumas interpretações. Segundo Lopes & Simas (2015),

A denominação parece ecoar o epíteto do rancho carnavalesco Ameno Resedá (1907-1943), chamado, no auge, de “ranho-escola”, e que forneceu o modelo em que se inspiraram as primeiras escolas de samba em suas apresentações. Outra hipótese é a levantada pelo radialista, pesquisador e cantor Almirante, segundo o qual o termo teria sido adotado por conta da popularização do “tiro de guerra”, modalidade de prestação do serviço militar que, em exercícios públicos, por volta de 1916, teria trazido para as ruas o brado de comando “Escola, sentido!” (Riotur, 1991: 183). O sambista Ismael Silva, por sua vez, reivindica a autoria da expressão. Inspirado na escola de formação de normalistas outrora existente no bairro do Estácio, Ismael teria dado a denominação de “escola de samba” à agremiação Deixa Falar. (LOPES & SIMAS, 2015, p. 116)<sup>5</sup>

Nelson Fernandes (2001), citando Sérgio Cabral, chega a apresentar em sua obra o nome do primeiro mestre-sala da Deixa Falar, Juvenal Lopes. Segundo o geógrafo, a Praça Onze, nesse período, passa a ser palco do encontro das agremiações providas de diferentes localidades do Rio de Janeiro e promovem um intenso carnaval que defendia o samba como trilha sonora e prezava por uma organização performática e estética de seus participantes como não se via até então. Entre 1928 e 1932, como aponta, foram sendo criados alguns elementos que definiram a transformação dos antigos blocos em escolas: “o gênero musical samba moderno juntamente com a sua dança

---

<sup>5</sup> Como será discutido nos próximos capítulos, as escolas de samba se tornaram espaços de formação, ensino e aprendizagem de novos integrantes que se interessam por saberes e práticas do samba e do carnaval.



correspondente; um cortejo capaz de desfilas executando a dança do samba; a adoção de um conjunto instrumental de percussão, inclusive com instrumentos novos ou desconhecidos (o surdo e a cuíca), e a obrigatoriedade da ala das baianas.” (FERNANDES, 2001, p. 54). Ações como essas foram cada vez mais disseminadas e adotadas por essas manifestações urbanas.

Foi o contato de lideranças carnavalescas paulistas como Dionísio Barbosa, Nenê de Vila Matilde, Dona Eunice e Carlão do Peruche com esse carnaval, que proporcionou que elementos dessas manifestações urbanas pudessem inspirar seus grupos e que escolas de samba fossem fundadas na capital paulista. A pioneira que se tem registro (SILVA, 2008) foi a Escola de Samba Primeira de São Paulo, com um nome que faz jús ao protagonismo, fundada em 1935 por Eupídio de Faria, na rua Conselheiro Brotero, exercendo suas atividades até o ano de 1939. Depois dela, foi criado o Grêmio Recreativo Beneficente e Esportivo Lavapés, com fundação em 9 de fevereiro de 1937, liderado por Dona Eunice (SILVA, BAPTISTA, AZEVEDO & BUENO, 2004), que havia visitado o Rio de Janeiro junto ao marido e conhecido o carnaval da Praça Onze. Aos poucos, essas relações foram criando um certo modelo de desfile.

Esse processo ocorreu de forma paulatina, convivendo os elementos dos cordões durante muito tempo na Lavapés ao lado dos elementos típicos das escolas de samba. Assim, a escola teve simultaneamente porta-estandarte, balizas, contrabalizas e personagens da corte (marcas dos cordões) ao lado de porta-bandeiras e mestre-sala, até que os primeiros foram sendo substituídos. (SILVA, BAPTISTA, AZEVEDO & BUENO, 2004, P. 133)

Dessa forma, cada vez mais se enfatizava as alas típicas das escolas de samba, que contribuía para a formação de uma ideia desse conjunto. Como demonstra o estudo de Moraes (1978), Seu Nenê, fundador da Escola de Samba Nenê de Vila Matilde no ano de 1949, também explorou essas relações com entidades cariocas, em especial com a alviázul Portela, que se tornaria madrinha<sup>6</sup> da agremiação.

---

<sup>6</sup> É comum entre as escolas fundadas ao longo do século XX e grande parte das escolas mais recentes estabelecerem uma relação de apadrinhagem entre elas, em que uma escola mais antiga batiza uma mais nova ou recém-fundada. Essa relação se estabelece por convite da agremiação a ser batizada, feita por diretores que gozam de relações boas com a diretoria madrinha, que ficará responsável, em troca, por

Eu já tinha contato com o pessoal do Rio de Janeiro e já pus bandeira. Inclusive, pra começar, ainda fui o primeiro a trazer bandeira pra rua dentro de São Paulo. Cheguei depois e já fui trazendo bandeira, trazendo enredo... (NENÊ apud MORAES, 1978, p. 89)

Posteriormente, a Nenê também incluiria a figura do mestre-sala, fato igualmente constatado na Escola de Samba Unidos do Peruche (MORAES, 1978, p. 89). Existe, assim, versões de quem teria sido o primeiro mestre-sala, algo que não aparece com certa centralidade nos estudos e relatos com relação às porta-bandeiras. Segundo Seu Nenê, foi Paulistinha, responsável pelo pavilhão de sua escola e também principal compositor e intérprete de samba-enredo, que foi o vanguardista entre os paulistanos. Para Seu Carlão da Unidos do Peruche, fundador da verde-amarela-e-azul da zona norte da capital, teria sido Manézinho o precursor dessa arte.

Para além desse debate, que não cabe muito à pesquisa etnográfica proposta, é fundamental apontar que é por conta de Seu Nenê que a influência do Rio de Janeiro se consolida na década de 1950. Somado a isso, havia o impacto do desenvolvimento midiático, via rádios e filmes, que divulgavam canções e apresentações das escolas cariocas para todo o país. A cidade de Santos, até por ter uma proximidade maior com o Rio de Janeiro devido a atividade portuária, teria tido entre suas agremiações uma adesão ao estilo carioca já na década de 1940. Inclusive o Primeiro Simpósio do Samba, datado de 1966, decreta a exclusão definitiva dos instrumentos de metais na formação instrumental e do gênero marcha dos desfiles carnavalescos “(...) bem assim a fixação do emprego da bandeira social ao invés do estandarte como expressão simbólica de uma realidade associativa, além de tornar obrigatório o enredo em escolas de qualquer categoria” (MUNIZ JR., 1976, p. 115-116), distinguindo as entidades definitivamente dos cordões paulistas.

---

colaborar com os desfiles com pessoal, materiais e até financeiramente. Mais à frente, descreverei o batizado da Independente Tricolor realizado pela Império de Casa Verde e refletirei sobre os possíveis efeitos dessa aproximação entre entidades no carnaval de São Paulo.

## **Oficialização dos desfiles de São Paulo**

Durante a década de 1930, houve iniciativas de organização e apoio ao carnaval em São Paulo. Os carnavais entre os anos de 1935 e 1938, durante a gestão do prefeito Fábio Prado, podem ser entendidos como constituintes do início da institucionalização dos festejos (Silva, 2008, p. 150). Entendo, aqui, por institucionalização o processo de organização, formal ou informal, de regras de funcionamento de certo grupo com certas práticas e objetivos. Nesse sentido, a folia de 1935, especificamente, teve uma comissão oficial composta por representantes da prefeitura municipal e do Touring Clube Brasil, que patrocinou a festa em parceria com a Associação Comercial, a Federação das Indústrias, estações de rádio, imprensa e sociedades carnavalescas e esportivas, em uma cooperação entre interesses público e privados. A programação apoiada contava com batalhas de confete nos principais bairros, bailes oficiais em locais de grande lotação, concursos de filarmônicas, carnaval infantil e gincanas, com organização especial dos serviços de transporte. Além disso, foram organizados os concursos de cartaz, baile oficial no Teatro Municipal e dos desfiles dos grupos, ranchos, cordões, blocos, corsos e clubes de carnaval.

Silva (2008) mostra como os concursos de 1938 já apresentavam um julgamento segundo uma estrutura e critérios específicos. Com desfiles dos ranchos, cordões, blocos e grupos na Rua Líbero Badaró, a comissão julgadora era formada por especialistas (pintores, escultores e representantes da prefeitura) e se estipulava regras diferentes para cada modalidade, mesmo que em geral se avaliasse “luxo” e “evolução”. No caso dos ranchos, considerava-se também os itens “enredo”, “porta-estandarte” e “mestre-sala”. No julgamento dos cordões, levava-se em conta “iluminação”, “canto” e “baliza”.

Essa aproximação dos poderes público e de iniciativa privada desenha uma mudança de postura com relação às manifestações carnavalescas, até então, que trabalhava, respectivamente, ou pela perseguição às atividades ou por um interesse econômico não organizado.

A programação oficial sinaliza, portanto, para a mudança de postura dos poderes públicos e de participação diferenciada na organização desse evento, abandonando a conotação acentuadamente repressora que marcara sua atuação nesses festejos. Outro aspecto dessa parceria - entre a iniciativa privada e o poder público na organização desses folguedos - era a garantia de muitos negócios para a iniciativa privada e o retorno aos cofres oficiais de alguns recursos empenhados. (Silva, 2008, p. 152)

Aproximadamente no mesmo período, no Rio de Janeiro, esse apoio já estava sendo oficializado. Desde o ano de 1928, a prefeitura já financiava o desfiles de clubes. Em 1933, o então presidente Getúlio Vargas aprova o fomento com verbas federais para os desfiles as escolas de samba, obrigadas a partir disso a desenvolver sempre um enredo com intuito nacionalista, em uma medida concernente ao seu projeto político.

As negociações com o poder público a fim de oficializar o apoio às escolas de samba, em São Paulo, apenas toma força no fim da década de 1960, processo muito bem analisado por Simson (2007), Azevedo (2010) e Baronetti (2015). Novamente, lideranças como Seu Nenê, Carlão do Peruche e Madrinha Eunice foram fundamentais na articulação com a iniciativa privada e com a prefeitura, à época liderada por José Vicente Faria Lima, carioca filiado à ARENA, partido que foi algo como um braço situacionista do regime militar, então em curso no Brasil. Segundo o que apontam os pesquisadores, o processo de oficialização atendia aos interesses de ambos lados em negociata, já que o modelo de carnaval poderia prover estrutura financeira para a realização das apresentações e, por outro lado, exploração econômica turística e de entretenimento pelos patrocinadores nos dias de Momo. Um aspecto determinante para as agremiações paulistanas foi a implementação do modelo carioca, acionado devido à necessidade de agilidade da aprovação do apoio e de regularização dos desfiles.

Com a oficialização iniciou-se um período de grande normatização do desfile (dos quesitos de julgamento, tempo de apresentação de cada escola, composição e tamanho das alas, instrumentos permitidos na bateria, etc.), segundo o modelo do carnaval do Rio de Janeiro, cujo estatuto serviu de base. Por um lado, a subvenção oficial assegurou melhores condições de apresentação (decoração e infraestrutura da passarela oficial dos desfiles, mudança no trânsito, sistema de som, atendimento médico, segurança, etc.), mas, por outro, obrigou as escolas a uma adequação técnica àquelas normas, tendo como consequência inevitável uma acentuada padronização das agremiações.” (Silva, 2008, p. 147)

Para além da padronização, as escolas de samba enfrentaram diversos impactos, inclusive com a obrigatoriedade do casal de mestre-sala e porta-bandeira. A autora cita a escola de samba Mocidade Alegre como exemplo das que “(...) perceberam os sinais dos novos tempos e souberam implementar rapidamente as modificações necessárias, formando quadros técnicos especializados em cada quesito do desfile” (SILVA, 2008, p. 147), chegando a importar profissionais experientes do Rio de Janeiro para desenvolver o enredo, como carnavalescos<sup>7</sup>. No caso do casal, como aponta Moraes (1978), eram poucas as escolas que usufruíam de uma dupla permanente, há uma grande frequência na mudança de, pelo menos, um do par. Mesmo depois de cerca de uma década, era possível afirmar que “(...) a maioria das escolas ainda tem dificuldades em conseguir mestre-sala e porta-bandeira para suas apresentações, pois são poucos os que desejam assumir essas posições. No Rio, ao contrário, existem verdadeiras disputas por esses cargos porque essas figuras sempre foram parte integrante das escolas cariocas desde sua origem” (MORAES, 1978, p. 80).

Nesse sentido, parece haver uma correlação entre a implementação do casal como um item obrigatório e a dificuldade de formação de novos casais, não existindo conhecimentos e interesses difundidos. Em depoimento, Seu Nenê exemplifica essa questão, ampliando a problemática.

Formar bons mestres-salas e porta-bandeiras, bons compositores, bons mestres de bateria. Essas coisas precisam ser formadas o tempo todo dentro das escolas. Na Nenê de Vila Matilde, nós temos uma porta-bandeira, a Maria Inez, que só de escola tem 25 anos e não apareceu outra igual. Ainda é primeira porta-bandeira da Nenê. Isso é uma maravilha, mas também um problema. É sinal de que não houve renovação como deveria. (Depoimento de Seu Nenê. SILVA & BRAIA, 2000, p. 115)

Nenê indica que a escola de samba tem um princípio constituinte que é a “renovação” ou, em outros termos, a formação de novos integrantes com conhecimentos específicos por meio da transmissão desses saberes entre seus participantes. Não se trata

---

<sup>7</sup> Os carnavalescos são pessoas - ou grupo de pessoas - responsáveis por conceber o tema a ser desenvolvido no desfile, que é a inspiração para as fantasias, carros alegóricos, o samba-enredo (que o traduz em música) e as mais variadas coreografias de uma escola de samba. Para saber mais, consultar Santos (2006).

de uma instituição que tem por objetivo apenas o amadurecimento daquilo que os indivíduos já sabem, mas que se volta para a educação de novos componentes. No caso de São Paulo, mesmo que lideranças do carnaval tivessem circulação, experiência e conhecimento acumulados por meio do contato com agremiações do Rio de Janeiro, a implementação do modelo carioca torna ainda mais complexo o cotidiano das agremiações que deveriam, a partir de então, trabalhar com especialidades muitas vezes inéditas, que, em grande parte, possuem o corpo como locus dessas práticas. Mesmo que isso não seja o objetivo desse trabalho, acredito ser possível afirmar que o aprendizado de mestre-sala e porta-bandeira até meados da década de 1990 estava baseado em estratégias internas às escolas e ligadas às redes de contato pessoais de seus integrantes, um modelo que não consegue se sustentar com o passar do tempo, e que acaba por ser reorganizado com a criação de associações voltadas à formação de casais. Questionarei esse ponto mais a frente.

Um dado mostrado pelo Censo Samba Paulista 2012 leva a entender que a oficialização pela prefeitura da cidade teve diversos impactos positivos também. Esse apoio foi concomitante ao aumento do público e da base social das escolas de samba, sendo que das 78 agremiações que desfilaram em 2012, 21 (27%) foram fundadas na década de 1970 (período logo posterior à decisão), 13 (17%) delas na década de 1980 e mais 13 (17%) nos anos 90 - um aumento que não foi acompanhado por uma difusão mais ampla dos conhecimentos sobre os casais. Certamente, existe uma correlação entre a subvenção financeira, que pode ter sido um grande incentivo, e a criação de entidades. A oficialização coloca essas manifestações em destaque na agenda pública e promove um evento também explorado pela mídia e pelos patrocinadores, o que sinaliza o interesse de fortalecer, entre outras coisas, o intuito de financeirização e espetacularização dos desfiles. Tratam-se de negociações entre escolas e poderes público e privados que resultam em acordos sobre como devem ser os desfiles e a quem eles podem interessar.

Para Silva, Baptista, Azevedo & Bueno (2004), é possível fazer uma periodização do carnaval paulistano. As primeiras décadas do século XX podem ser consideradas o período heróico das agremiações, já que não havia apoios institucionais

e os grupos eram acometidos pela perseguição policial. As décadas de 1950 e 1960 poderiam ser consideradas constituintes de um período de transição dessa situação de desorganização e marginalidade para uma condição de institucionalização e articulação entre as entidades. Enfim, as últimas décadas do XX, sobretudo a partir dos anos 1980, é possível observar um período de formatação de um modelo burocratizado e profissional do carnaval das escolas de samba. Como os autores mostram em sua pesquisa sobre a trajetória de Geraldo Filme, sambista associado ao Vai Vai e que atuou como liderança entre as escolas durante certo período, esse último momento não ocorreu sem resistências de seus participantes. O compositor, também conhecido como Geraldão da Barra Funda, criticava principalmente o que chamava de “espetacularização do carnaval”.

Esse aí é o perigo do desfile, do espetáculo, isso aí não é carnaval. Carnaval é povo na rua, pulando, dançando, criatividade espontânea, bruxa, mulher, cada um se vira, veste como quer [...] que esse tipo de coisa que eu considero carnaval. O que nós fazemos [...] é espetáculo. (Depoimento de Geraldo Filme, MIS-CERU, 1981, p. 1)

O sambista afirmava que a forma de desfile que as escolas propunham não valorizava as pessoas no carnaval, mas sim o luxo e a extravagância das fantasias e dos carros alegóricos. Em depoimento ao Jornal Hora do Povo, em 4 de novembro de 1995, disse que “Os passistas não têm mais espaço para sambar. No pouco espaço que sobra, são atropelados por carros alegóricos”. Essas propostas de cortejo, nesse sentido, parecem dar mais foco ao aspecto visual do que ao “sambar” de seus integrantes, algo que pode estar intimamente ligado ao processo de espetacularização, como apontado por Geraldo.

E é em 1991 que ocorre uma nova ação do poder público em prol dos desfiles: a criação do Sambódromo do Anhembi. Desde 1977, os desfiles das escolas de samba ocorriam na Avenida Tiradentes, no bairro da Luz, centro da capital paulista, onde era montada toda uma estrutura provisória de arquibancadas, sistemas de som, iluminação, comércio de alimentos e bebidas e decoração. Na gestão da prefeita Luiza Erundina, do Partido dos Trabalhadores (PT), foi-se decidido pela criação de um espaço que

agregasse todas as necessidades dos desfiles das escolas, uma estrutura permanente que desse condição de o evento ser explorado como atrativo turístico pela cidade. No período, havia um contexto de criação de órgãos e fomentos para a cultura e o turismo como políticas públicas, como apontado por Belo (2009). O governo federal havia criado os incentivos via Lei Rouanet (1991) e do Audiovisual (1993); no âmbito estadual, havia sido criado o Memorial da América Latina, erguido na região da Barra Funda, em São Paulo; e, na municipalidade, tomava-se uma série de medidas para o fortalecimento do turismo urbano. Aliás, no Rio de Janeiro, em 1984, havia sido construído o Sambódromo da Marquês de Sapucaí, destinado a receber os desfiles das entidades cariocas, modelo que pode ser visto como de inspiração para a criação do projeto de Erundina. Pelo que pude confirmar com interlocutores durante o trabalho de campo, o Anhembi possui uma estrutura ampla para a realização dos desfiles, com hotel, camarins, espaço amplo para a preparação da escola antes de entrar na passarela de julgamento, arquibancadas e iluminação. Justamente por toda essa estrutura e, principalmente, pela altura das arquibancadas e a intensificação da transmissão das apresentações pela imprensa televisiva, escrita e falada, o Anhembi incentivou a “verticalização dos desfiles”. Como o “palco” aumenta de tamanho, a escola se vê forçada a preencher essa diferença de espaço para que não provoque uma sensação de pequenez no júri e no público, uma lógica pela qual os carros alegóricos ganham extensão e altura e as fantasias aumentam de proporção, o que acaba por diminuir o espaço dado aos corpos dos integrantes, e, conseqüentemente, ao sambar. O crescimento do número de componentes também atingiu a experiência dos desfilantes que atravessam a avenida em torno de 20 a 25 minutos, em um desfile que dura cerca de uma hora. Não alheios a isso, a dupla da dança nobre do carnaval também teve que enfrentar tais desafios.

### **Dona China e Manézinho, maestrias do bailado**

O desenvolvimento do carnaval paulistano desde o início do século XX até a década de 1990 contempla trajetórias de mestres-salas e porta-bandeiras que apontam



para aspectos do exercício dessa função carnavalesca importantes para questão sobre a construção dos corpos e da transmissão dos conhecimentos sobre essa dança. Pelo levantamento bibliográfico acerca do carnaval de São Paulo, é possível refletir sobre as carreiras de duas pessoas desse meio que podem representar de certa maneira quais eram as formas de aprendizagem e de relação com as escolas de samba. Emília Feliciano Ferreira e Ageu Emanuel Gonsales, respectivamente, Dona China do Vai Vai e Manézinho do Peruche, são representantes dos chamados período heróico e de transição do carnaval da cidade, com participações que influenciaram até mesmo casais de gerações seguintes.

Nesta introdução, focalizo as entrevistas concedidas pelos dois por conta dos registros disponíveis, mas julgo importante dizer que a trajetória de Álvaro Rosa, o conhecido Paulistinha, poderia ser estudada como grande exemplar do período heróico do carnaval da terra da garoa. Lembrado como o primeiro mestre-sala da Nenê de Vila Matilde, muitos afirmam ser, ao invés de Manézinho, o precursor dessa arte em São Paulo. De todo modo, Paulistinha também deve ter atuado em contextos semelhantes aos de China e o dançarino peruchiano. Pelo que registra Osvaldinho da Cuíca, em entrevista a Bruno Baronetti (2015), Álvaro foi cantor de rádio, primeiro compositor e diretor de bateria da Nenê. “Ele era um grande compositor. Muito primitivo ainda, mas um bom compositor. Eu tinha muita dó dele, no final, ele morava de favor lá na quadra da Nenê. Ele ia sujo, embriagado. Perdeu o pé, por conta da cirrose.. Estava andando de muleta. Sabe quando o cara tá no último degrau? Foi uma pena. Porque ele era um artista [silêncio]”, afirmou o cuiqueiro. Paulistinha pode ser associado à imagem do sambista que sabe dançar, tocar e compor, um talento múltiplo que contrasta com a tendência da especialização.

Por sua vez, Dona Emília, imortalizada no Bexiga como Dona China ou Tia China, também foi peça fundamental, com grande contribuição na transição dos cordões para escolas de samba: foi a primeira porta-bandeira do Vai Vai, chegando no ano da transformação do cordão em escola, em 1972, exercendo a função até 1983. Até a data de entrevista realizada por Bruno Baronetti, em 2011, já eram 39 anos de dedicação ao alvinegro da Bela Vista. Dançou com dois mestres-salas, Serginho e Ivo Branco,

conhecido como o “homem do sapato branco”. Questionada sobre quem a formou porta-bandeira, afirma que “(...) a porta-bandeira que me orientou, eu falo assim, porque ninguém ensina ninguém, você orienta, quem me orientou foi a Neide da Mangueira. Ela ia para Santos nos desfiles e me dava as dicas” (Baronetti, 2015, p. 285), o que demonstra a conexão que havia entre a capital, a cidade portuária e o Rio de Janeiro, referência de conhecimento sobre essa dança. China defende a necessidade do respeito de quem observa e de quem é porta-bandeira.

Dentro de uma escola de samba, o que mais a gente reverencia, o que você mais procura é a bandeira, é o mais visado. Não tem outro, o importante é a bandeira. Nós existimos para carregá-la. Hoje, quando eu vou a uma quadra e vejo caindo alguma coisa, eu até chamo atenção, chamo de lado a menina e explico assim, assim, assim. Porque tem algumas que a blusinha vem só até aqui. Usando tomara-que-caia, outras com o braço tudo de fora, não é assim, eu acho que a porta-bandeira é respeito. Ela é uma deusa da beleza e deusa da dança, ela é uma bailarina clássica. Ela é uma bailarina que não pode falhar, e muitos veem a porta-bandeira apenas pelo vestuário, e eu acho muito bonito o vestuário, mas o mais importante na porta-bandeira são os passos. (Depoimento de Dona China. BARONETTI, 2015, p. 284)

Dona China defende, nesse sentido, que a função de portar a bandeira de uma escola tem uma carga de representação da comunidade que deve ser exercida com muito recato e seriedade, com uma postura de respeito ao objeto totêmico sacralizado e até mesmo divinizado e divinizador. Mesmo havendo regras para a vestimenta, o mais central é a dança, a performance de ostentação e demonstração do pavilhão nas apresentações, realizado com passos corretos.

Tamanha devoção levou China a desistir do cargo apenas em um período bastante difícil de sua família: “Meu marido morreu dia 17 de janeiro, enterrou dia 18. No dia 20 de fevereiro tinha que estar na avenida, porque antigamente era de domingo, não era de sábado; olha, a lágrima caía. Eu estava na avenida dançando, eu pensei: ‘Nossa, é o último ano que eu vou sair’, aí, quando teve na quinta-feira a reunião, eu entreguei minha carta de demissão” (Depoimento de Dona China. BARONETTI, 2015, p. 281). A diretoria não aceitou e disseram que ela seria para sempre a porta-bandeira da escola. Ela, não conseguindo mais ir a todos os ensaios, dançava com o pavilhão em

alguns eventos ou shows. Mas prometeu que nunca desfilaria defendendo outra agremiação, pois “ia ser sincera a minha bandeira, que é a do Vai-Vai”, como afirmou.

Já Manézinho do Peruche, considerado por muitos e, como o próprio defende ser, o primeiro mestre-sala, é um carioca de Petrópolis que vem para São Paulo com 10 anos, em 1947, e que, mesmo nutrindo uma relação forte com a Unidos do Peruche, tem em seu currículo passagens por outras agremiações. Filho de mãe que desfilou como baiana durante 28 anos na Estação Primeira de Mangueira e de pai cubano - por isso o sobrenome Gonsales - Manézinho iniciou sua carreira em 1956 a convite de Carlão, presidente da Peruche à época.

Foi o maior desastre da minha vida porque o paulista não conhecia mestre-sala. Aí até arrumar porta-bandeira, aquele negócio todinho, arrumaram uma crioula lá e eu vim com ela de..., ensaiei, ensaiei, vim com porta-bandeira. O primeiro ano na Av. São João...(...) É...1956. É em 56. Porque mestre-sala tem aquele estilo Luís XV, peruca, aquela coisa toda. E minha dança é uma dança meia marôta, né. Aí eles olharam e falaram que eu era travêsti. Jogavam coisa em cima de mim. ‘Sai daí, sai daí!’, ‘Tá atrapalhando a porta-bandeira.’ Aí eu me aborreci, falei ‘ah, eu não vô saí mais disso não, viu. Vai deculpá, mais eu não vou saí de mestre-sala mais. (Depoimento de Manézinho do Peruche, MIS-CERU, 1981, p.3)

Provavelmente, Seu Carlão do Peruche, com toda sua conhecida retórica, hábil na mediação entre grupos e interesses, deve ter convencido Manézinho a continuar no raro exercício. Dançando com porta-bandeiras como Anete (Georgia Gomide ou Jorgia Gomilda) e Nilza, Manézinho teve passagem pela Peruche (de 1956 a 1971), Rosas de Ouro (1971 a 1976) e Camisa Verde e Branco (não foi possível precisar esse período, mas, segundo seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, compreendeu os anos entre 1978 e 1981). Essa última, foi em substituição ao mestre Delegado da Mangueira, que, em 1977, levou nota 7 de uma “jurada japonesa”, que parecia não entender nada dessa arte, como conta. Inclusive, Manézinho disse que viajava três vezes ao ano ao Rio de Janeiro para aprender com Delegado e Neide da Mangueira, suas referências na dança, facilitadas devido suas relações com a agremiação carioca.

Manézinho, para enfrentar a Avenida Tiradentes, ensaiava três horas por dia, fazendo corridas e se preparando fisicamente, condição que também era associada à

“mânha” de saber conter o desgaste corporal até o momento mais próximo do jurado: “Principalmente a Avenida Tiradentes, aquele mormaço, aquele calor todinho. Eu tenho a minha mânha. Porque a minha escola é muito grande e vem a... os tripé [carros alegóricos menores]. O cara que vai julgá, ele fica de binóculo no 1º, ele não qué nem o 2º nem o 3º, o 1º mestre-sala. Então os três tripé tampa eu pra ele não vê. eu venho só agradecendo ao público” (Depoimento de Manézinho do Peruche, MIS-CERU, 1981, p. 20).

Trata-se de uma dedicação muito grande e de muito apego, sendo que até pagamento financeiro não era muito importante para Manézinho, que afirma que o que quer “(...) é dançá, me apresentá; Negócio de dinheiro pra mim não resolve nada. Aliás, tem ajuda, transporte, aquele negócio todo; a roupa quem dá são eles, tudo.” (Depoimento de Manézinho do Peruche, MIS-CERU, 1981, p. 20). Apesar disso, era uma função que sempre era requisitada em shows, principalmente no interior do Estado, o que lhe rendia cachês artísticos. Como Mané afirma, “A gente vai em festas, tanto é que dança o ano todinho, nunca para. O carnaval prá nois é o ano todinho. Quando a escola é campeã também; que o Camisa ficou 6 anos; todo mundo convida prô interior, prá outro estado, aquele negócio todinho...” (Depoimento de Manézinho do Peruche, MIS-CERU, 1981, p. 23).

Como apontei acima, diferentemente de China, que nutriu uma vinculação ao Vai Vai por toda sua carreira, o mestre-sala carioca de São Paulo acreditava que o vínculo entre dançarino e escola de samba pode acabar se a agremiação não valorizá-lo. “Mas cê sai dessa escola com o coração assim... Sabe (...) Machucado. Que nem, eu saí do Unidos do Peruche, tava acontecendo certas coisas ali que eu achava que, que num era aquilo, num era bom prô Percuhe; que ía decaí e de fato decaíu mesmo” (Depoimento de Manézinho do Peruche, MIS-CERU, 1981, p. 21), como afirmou em entrevista, mostrando sua capacidade de avaliação sobre os rumos da escola.

Com toda sua experiência, Manézinho também foi responsável por transmitir conhecimentos a muitos futuros mestres-salas. Afirma que, em São Paulo, teve cerca de 36 alunos, incluindo o filho de Carlão do Peruche, Marquinhos, e alunos no interior. Parece-me que a lógica de conhecimento pelo contato com os mais sábios e pelo

acúmulo de experiência é, no campo dos casais, uma forma de possibilitar que o indivíduo possa formar outros dançarinos, desde essa época, não sendo necessário nenhuma certificação institucional, pois se trata de uma posição legitimada e construída pela trajetória no universo das escolas de samba. Quem dança e já enfrentou desfiles com sucesso é gabaritado e referenciado como um possível “orientador”, nos termos de Dona China. A vivência dentro de uma escola e o desafio da avenida são as maiores provas da competência de um mestre-sala ou de uma porta-bandeira, pelo menos até aqui. Aprendizado esse que é passado pela participação em uma festa de certa agremiação ou outros momentos de seu cotidiano. Como aponta Wilson de Moraes,

Os instrumentos musicais são atualmente todos industrializados, porém a maneira de tocá-los continua sendo a folclórica. Esse aspecto é definido no aprendizado, feito através do convívio e da imitação e não raro iniciado na infância. O mesmo se pode dizer em relação à dança, pois ninguém aprende a sambar em academias de dança e sim procurando sambar com aqueles que já sabem. Aqui também não importa o grau de instrução das pessoas. Qualquer intelectual pode aprender a tocar surdo ou tamborim e a sambar, mas ele vai ter que passar pelo mesmo tipo de aprendizado de todos os outros.” (MORAES, 1978, p. 130-134)

Dona China conta que era assim mesmo: foi a primeira a montar uma “escolinha” no Vai-Vai junto com uma ala, que em grande parte assegurou que o melhor trio de porta-bandeiras de São Paulo era alvinegro e que, por conta disso, é difícil haver trocas.

Eu ensinei muitas porta-bandeiras. Todos os mestres-salas e porta-bandeiras do Vai Vai, os que estão na escola passaram tudo na minha mão, aliás, todas as escolas de samba têm um pouco do meu dedinho. Eu não posso nem julgar ninguém. Dizem pra mim:  
- China, porque você não faz o curso pra julgar?  
Eu não preciso fazer curso, eu sou professora nesse quesito, só que eu não posso, porque geralmente as que estão desfilarão passaram pela minha mão. (Depoimento de Dona China. BARONETTI, 2015, p. 283)

E, dessa forma, foi que ensinou Paula Penteado, atual porta-bandeira oficial do Bexiga. Afirma que foi por ensinamentos transmitidos desde a infância de Paula que ela hoje pode defender com maestria o pavilhão do Vai Vai.

Como exemplo bom para pensar sobre esse mecanismo de transmissão de saberes em uma escola, podemos refletir rapidamente sobre o caso de Paula. Ela ocupa atualmente o cargo de primeira porta-bandeira do Vai Vai, ao lado de Reginaldo Pingo. A dançarina é de uma família importante para história do grêmio: seu bisavô, Frederico Penteado, foi o criador do brasão que enfeita o pavilhão ostentado até hoje; seu pai, Fernando Penteado, é chefe de harmonia na escola e tem a carteirinha número 1 da ala dos compositores; sua tia, Cleuzi, ainda é chefe da ala das crianças, além de ter outros parentes envolvidos em outros setores da escola. Iniciou seus desfiles em 1986, aos 5 anos de idade, justamente na ala das crianças comandada por sua tia Cleuzi, fazendo parte desse seguimento pelos dois anos seguintes. Em 1989, após observar Dona China bailar, então porta-bandeira oficial do Vai Vai, pede a seu pai autorização para desfilar como mirim. Após demonstrar alguns passos, lembra que Dona China declarou: “Ela tem o jeito!”. Paula estreia, assim, ao lado de Geison como casal mirim do Vai Vai no último ano em que os desfiles aconteciam na Avenida Tiradentes.

Em 1994, após um período de suspensão da participação dos mirins por conta da adaptação ao Anhembi, volta a exercer o cargo de porta-bandeira com o terceiro pavilhão. Em 2006, é nomeada ao cargo de oficial ao lado de Pingo. Desde então, coleciona títulos e notas 10. No desfile de 2016, por exemplo, recebeu três nota 10 e uma nota 9,9; seguindo a regra do descarte da menor nota, Paula e Pingo ajudaram o Vai Vai com sua nota máxima.

Paula afirma que, em sua trajetória, contou com a ajuda de pessoas-chave, que ensinaram muito sobre a arte de porta-bandeira. O pertencimento desde criança à comunidade foi essencial para isso. Dona China a ensinou a ser altiva, a sempre manter a postura ereta das costas e olhar firme, com a cabeça levemente levantada. Cleusa, filha de Dona Olímpia, considerada matriarca da agremiação, falecida aos seus 101 anos, treinou a movimentação e a sustentação de seus braços e a manter o porte alinhado. Já Edja foi a responsável por seu giro, treinado incessantemente nas tardes em sua casa. Além disso, a sua própria família contribuiu nesse processo. Ao todo, 5 parentes dela já foram porta-bandeira, sendo ela a única que chegou ao cargo de primeira. Nesse sentido,

Fernando, seu pai (que será mencionado quando tratarei do Batismo da Independente), contribuiu para que Paula tivesse visão sobre o valor da posição que ocupa na escola.

O meu pai me ensinou, não na dança, mas meu pai me ensinou a cultura. Da onde veio, por que eu tenho eu ser altiva, por que o meu cargo é importante.  
(Paula Penteado, depoimento, dezembro de 2015)

Essa ligação de Paula com a comunidade, de certa maneira, a incentiva a transmitir seu conhecimento como porta-bandeira a novas meninas que estão chegando, passando tudo o que sabe a elas. O casal mirim, por exemplo, ostenta um pavilhão diferente, escrito “Vai Vai do Amanhã” (uma feliz ligação com “Cisne do Amanhã”), que leva uma ave saracura que carrega um crioulo, dois símbolos do Vai Vai – Saracura era o rio que passava próximo à agremiação e o crioulo tocando tamborim é o símbolo do antigo cordão, que originou a escola de samba. O “Vai Vai do Amanhã” é justamente um projeto que olha para o futuro da agremiação e investe na transmissão de saberes. Transmissão essa marcadamente corporal e que possui ligação com formas de conhecimento de grupos de matrizes africanas, que serão analisadas de forma mais detida à frente.

### **Entre Rio de Janeiro e São Paulo**

A proposta de leitura histórica sobre os elementos dos casais de mestre-sala e porta-bandeira, acredito, proporciona reflexões de como os carnavais de ambas capitais, ao invés de estarem distantes e separadas, estão, na verdade, em relação. Essa relação, estabelecida entre foliões e sambistas paulistanos e cariocas, aponta para uma dinâmica de circulação de pessoas que foi fundamental para os diferentes momentos das agremiações carnavalescas. Lideranças como Dionízio Barbosa, Carlão do Peruche, Madrinha Eunice e Seu Nenê de Vila Matilde, por meio da circulação entre essas cidades e suas experiências em manifestações como os ranchos e escolas de samba, proporcionam entender como circulavam também saberes e fazeres, que vieram a compor as escolas de São Paulo. Dessa forma, a figura e a prática performática do

mestre-sala e da porta-bandeira podem ser analisadas levando-se em consideração essa historicidade que promove uma carga de relações entre pessoas e instituições fundamentais até hoje. Nos próximos capítulos, demonstrarei como as referências de autoridade são estratégias que ajudam a construir a legitimidade dos atores dentro as escolas de samba. Analisar a corporalidade desses dançarinos poderá ser uma forma de entender também a relação entre esses dois âmbitos, o social e o corporal: como se ensinou, como se aprendeu, quais as motivações para se aprender com tal pessoa, etc. Nesses trânsitos e negociações, é o corpo que experimenta a dança, que se constrói por meio de regras que não dizem apenas aos movimentos corporais, mas também a certa moralidade.

Nesse sentido, acredito ser possível visualizar uma relação de proximidade - e não de distanciamento - entre Rio de Janeiro e São Paulo. Como ensina Leda Maria Martins (1997), cada corpo é uma releitura de uma performance mesmo que pré-estabelecida, pois cada um possui um acúmulo de sua história de vida, possui habilidades e limites e poderes inventivos diferentes. Inclusive, a dança do mestre-sala e porta-bandeira pressupõe justamente uma assinatura, uma marca pessoal na forma de dançar (GONÇALVES, 2014). Mas o que chamo atenção é justamente a ideia de que essa construção artística carnavalesca (e, por consequente, corporal) parte de uma relação entre propostas cariocas e paulistanas em diálogo.

Acredito até, levantando-se uma hipótese, que esses carnavais tiveram uma diferenciação e uma marcação territorializada muito em função do discurso institucional e político que ambos carnavais enfrentavam. A oficialização pelo poder público, tanto em uma como outra, buscou normatizar essas práticas e rotulá-las. O fato do Rio de Janeiro, à época ser a capital nacional, e usufruir de uma estrutura de comunicação via rádio bastante expressiva que divulgava os sambas e as apresentações de escolas da cidade, podem ter sido fatores que fortaleceram essa distinção, que, no plano das práticas e das circularidades dos atores, não se dava de maneira intensiva.

Essa historicidade, então, remete ao modo pelo qual ser mestre-sala ou porta-bandeira é estar em relação na cidade, ou seja, que o ensino e a aprendizagem de técnicas corporais proporcionam um modo específico de relação social.



### **Metodologia: campo, técnicas, pesquisador**

Para analisar as formas de transmissão de conhecimento e aprendizagem na dança de mestre-sala e porta-bandeira, fiz a escolha de analisar dois campos do universo do carnaval paulistano. Acredito que cada um deles suscita questões específicas e que, juntos, podem apontar reflexões sobre como o carnaval proporciona diferentes técnicas de aprendizado corporal e performático.

Em primeiro lugar, analiso o contexto de fundação e o cotidiano do curso de formação e aprimoramento da Associação dos Mestres-Salas, Porta-Bandeiras e Estandartes do Estado de São Paulo (AMESPBEEESP) e do Projeto Cisne do Amanhã, estudando também a trajetória de seus idealizadores, mestres Ednei e Gabi, ligadas ao contexto de criação dessas entidades. Apesar de funcionar em quadras de escola de samba, os cursos tem como intuito proporcionar um aprendizado supra-escolas, aberto a qualquer interessado, e baseado em aulas divididas por salas e níveis de aprendizado.

Nesse caso, investigo como, além de sistematizar um conhecimento não escolarizado, as técnicas de aprendizagem da dança estão relacionadas a propostas institucionais que reorganiza as relações entre integrantes e agremiações, suas formas de transmissão de conhecimento e de atuação como mestres-salas e porta-bandeiras.

Em segundo lugar, estudo o ciclo anual do casal oficial da escola de samba Torcida Tricolor Independente, Lenita Magrini e Cleydson Ferreira, com destaque para dois momentos: o Desfile de 2018 e o Batizado da escola. Com isso, pretendo demonstrar como ocorre a atuação dos casais e como as técnicas da dança estão em ação durante o ciclo do carnaval. Informações sobre outros casais serão utilizadas para explorar algumas discussões, como os do Vai Vai (Paula Penteado e Reginaldo Pingo), da Portela (Lucinha Nobre e Marlon Lamar) e da Mangueira (Squel Jorgea e Matheus Olivério). Minha aposta é de que esse ciclo é bom para pensar a contiguidade existente entre escolas de samba e escolas de bailado e mostrar como esses cursos estão imbricados nesse universo de atuação, criando novas relações de transmissão de saberes e, ao mesmo tempo, também se constituindo a partir de regras e ideias existentes no cotidiano das escolas.

A perspectiva etnográfica foi acionada durante a pesquisa, metodologia essa que se baseia, entre outros aspectos, na estratégia que é escolhida pelo pesquisador para que tome contato com o seu campo de trabalho e, assim, torna-se necessário entender sua posição em relação aos seus interlocutores. Trata-se de um tarefa que não é concluída de forma anterior à ida ao campo, mas em constante construção durante a execução do trabalho. Meu interesse sobre os casais de mestre-sala e porta-bandeira, antes de ser objeto de um estudo em um curso de mestrado, surgiu pela minha participação como primeiro mestre-sala da Unidos do Parque Aeroporto, escola de samba de Taubaté, interior de São Paulo. Ao longo da graduação em Ciências Sociais na USP, passei a refletir sobre a possibilidade de estudar uma prática que já fazia parte de meu cotidiano desde criança por conta da atuação de meus familiares e amigos próximos nessa escola. Minha avó, Cecília Gabriel, por exemplo, foi uma das fundadoras da agremiação em 1993 e, desde então, exerce o cargo de presidenta. Minha experiência e conhecimento acumulados nos carnavais taubateanos, dessa maneira, me possibilitou entender certos códigos do carnaval das escolas de São Paulo quando me aproximei a interlocutores durante minha pesquisa de Iniciação Científica, também realizada com o professor Vagner Gonçalves, na qual iniciei a tentativa de compreensão da transmissão de conhecimento sobre a dança. Além de dançar como mestre-sala ao lado de inúmeras porta-bandeiras desde 2003 e estando ao lado, atualmente, de Cândida Gabriel, minha tia, também sou responsável por colaborar na produção do carnaval, na escrita e concepção dos enredos e na organização dos ensaios e eventos da Unidos do Parque Aeroporto, responsabilidades que me fazem refletir corriqueiramente sobre o domínio das técnicas empregadas em um desfile de carnaval, seja de dança, de música, artes plásticas ou de gestão de pessoas. Como a escola possui 26 anos de atividades, ainda enfrenta problemas com a formação de novos quadros de ritmistas, dançarinos, sambistas e carnavalescos no geral, o que motiva projetos educacionais ao longo do ano em prol de capacitar seus frequentadores para o concurso das escolas de samba. Assim, as estratégias de transmitir os conhecimentos são problemáticas que me acompanham dentro e fora da academia e me colocam constantemente em questionamento sobre suas condições e efeitos.

O exercício que enfrentei, nesse sentido, foi de sempre lidar com esse duplo olhar, acadêmico e carnavalesco, na tentativa de favorecer o interesse da pesquisa. Desde o início, quando participei como aluno dos cursos de formação, me apresentava como pesquisador e também mestre-sala. Em certos momentos, minha posição como dançarino se evidenciava mais; em outros, o de estudante. Acredito que essa posição ambígua proporcionou-me aproximação a meus interlocutores e com eles estabelecer relações de confiança, já que não seria alguém estranho ao mundo do carnaval, mas alguém que também dança. Entender certos códigos pela experiência em Taubaté também me proporcionou uma inserção de rendimento reflexivo no campo, mas, com isso, o exercício de estranhamento se tornou, por vezes, mais complexo. Até o momento, acredito que essa estratégia de pesquisa tem se mostrado bastante eficiente para os objetivos propostos, como tentarei evidenciar a seguir.

Para cada um dos enfoques do trabalho de campo, foram propostos procedimentos metodológicos específicos. Para o estudo das atividades da Associação dos Mestres-Salas, Porta-Bandeiras e Estandartes do Estado de São Paulo (AMESPBEEESP) e do Projeto Cisne do Amanhã, foram realizadas entrevistas com seus dois idealizadores, Mestres Ednei Mariano e Gabi Martins, explorando suas trajetórias, as propostas iniciais da criação da associação e suas visões sobre o contexto atual do carnaval paulistano das escolas de samba. Acompanho as aulas de ambos projetos desde 2015, sendo que fui aluno efetivo em 2015 no Cisne do Amanhã e em 2017 na AMESP, realizando o que poderia ser chamado de uma “participação observante”, colocando o meu próprio corpo no processo de aprendizagem, visto que seria “a sede, o instrumento e o alvo” (WACQUANT, 2001) do conhecimento ali transmitido - e sendo uma estratégia de maior aproximação com meus interlocutores no campo.

Acompanhei também dois momentos importantes para a AMESPBEESP: a Premiação dos Casais Nota 10, que oferta um troféu aos dançantes que obtém as notas máximas no carnaval passado, e a Festa de Formatura 2017, que encerra o ciclo de aulas e certifica os alunos participantes de todos os níveis. Já com o Cisne do Amanhã, tive a oportunidade de experienciar a Formatura da Turma de 2015 e, no mesmo ano, uma viagem ao Rio de Janeiro, em visita ao Projeto Manoel Dionísio, importante curso

carioca. Acredito terem sido momentos bons para pensar as associações enquanto instituições que pretendem ser referência entre os casais, diretores e entidades do carnaval, e como expressam valores por meio de seus ritos.

Participei também de uma aula do Curso de Jurados do Módulo Dança, oferecido pela União das Escolas de Samba Paulistas (UESP) e proferido por Mestre Ednei. O curso prepara interessados em ser julgadores dos desfiles e é dividido em módulos que abrangem os diferentes quesitos de julgamento. É interessante perceber como a dança é discutida em uma formação de avaliadores, dos quais dançar não é uma prerrogativa, em contraposição ao curso prático da AMESPBEESP. Aprender para ser julgado e aprender para julgar são dois pontos opostos que caracterizam a performance de mestre-sala e porta-bandeira e é nessa relação que se negocia a dança, desde a execução de passos básicos até possíveis inovações.

Acredito que, metodologicamente, a pesquisa pode contribuir para o que tenho chamado de “lugar de dança”. Sendo a dança um modo comunicativo de relação e guiado a partir de significados e ideais de gênero, sexo, raça, classe e outros marcadores sociais da diferença, o corpo que dança precisa lidar com sua própria identidade e relacioná-la e capacitá-la a um ideal esperado, relativo ao significado construído socialmente para ela. Dessa forma, para cada dançarino, há um “lugar de dança”, em constante relação e por isso mutável, pelo qual se pensa e pode-se pensar a dança a ser executada, uma condição que o possibilita a refletir sobre sua própria relação com as outras que integram de certa maneira o universo ou os contextos dessa expressão técnica.

Com a mesma gana de um casal que, na concentração de um desfile, enche o peito, respira fundo, dão-se as mãos com firmeza e fitam o horizonte da avenida a ser enfrentado, este estudo se apresenta. Pé direito sobre a faixa amarela de início. Que a dança comece!

## **Capítulo 1: Formando Cisnes: as escolas de mestres-salas e porta-bandeiras**

Este capítulo tem como objetivo explorar as questões relativas aos cursos de formação, AMESPBEESP e Cisne do Amanhã. Como surgiram, quem os criou, como acontecem as aulas, técnicas empregadas e os impactos de suas fundações (associativismo, constituição de uma rede de casais, alunos e escolas de samba) e seus participantes. Especificamente sobre as redes, pretendo defender que a escola ajuda a organizar uma rede entre pessoas e instituições que possibilita um trânsito maior entre agremiações e uma série de reciprocidades que envolvem cargos, ajudas financeiras, relações de parentesco e indicações. Pretendo também aprofundar a discussão sobre o corpo e técnica por meio das estratégias pedagógicas e na escolarização desses conhecimentos nos cursos.

Com esse acúmulo, defenderei o que tenho chamado de “lugar de dança”. Abordando as estratégias pedagógicas e acionando teorias sobre dança e diferença, mostrarei como a dança é uma prática que incentiva e, em certos aspectos, torna obrigatório se pensar sobre os diversos marcadores sociais da diferença e seus lugares de poder. Junto a essa discussão, mostrarei como espaços como os cursos rendem formas de reflexão sobre conceitos caros, ao mesmo tempo, à antropologia e aos interlocutores: a todo momento, se pensa em corpo, dança, performance, ritual (mesmo que em outros termos), tradição, para citar algumas dessas questões. No caso dessa última ideia, oriento-me por meio de contribuições do historiador Eric Hobsbawn (2006), que indica como o estudo das “tradições inventadas” é um bom caminho para se

entender as negociações e sentidos dados por grupos às práticas e símbolos que cultivam.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual e simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWN, 2006, p. 8)

As “tradições inventadas” se caracterizam por estabelecer ou simbolizar “a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais”, estabelecer ou legitimar “instituições, status ou relações de autoridade” e por ter como propósito principal “a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento” (HOBSBAWN, 2006, p. 17), características essas que podem ser observadas, segundo sua maneira própria, nas duas associações educativas dos casais, que constroem e negociam a “tradição da arte de mestre sala-a e porta-bandeira”, como dizem seus representantes.

Mais do que apenas cursos, a Associação de Mestres-Salas, Porta-Bandeiras e Estandartes do Estado de São Paulo, AMESPBEESP (ou AMESP, como também é chamada) e a Associação Cultural Educativa Escola de Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta-Estandarte Cisne do Amanhã (aqui, também sendo tratado como Projeto Cisne do Amanhã ou, simplesmente, como o Cisne) são órgãos que mobilizam grande parte do setor de casais e pessoas ligadas a eles em São Paulo e em algumas cidades do interior do Estado. Suas atividades anuais sugerem um processo de preparação do corpo dos dançantes, de construção de uma rede de relações entre pessoas e agremiações, de estruturação das condições materiais e humanas para os desfiles, de entendimento e julgamento dos critérios de avaliação da dança na avenida, de formas de dádiva (com relação aos instrutores que fazem parte da Associação como voluntários) e de distinção por meio do reconhecimento de talento (como uma capacidade de alguém que demonstre ser extraordinária) e por premiações para casais que conquistaram bons desempenhos. Nesse sentido, acompanhar essas atividades ao longo dos anos de 2015 a 2018 proporcionou refletir, a partir da perspectiva etnográfica, como as formas de

conhecimento e prática sobre o corpo dos casais estão sendo articuladas entre as escolas de samba da capital paulista e suas instituições correlatas, de como são corpos em constante capacitação física e moral para o grande desafio do carnaval.

É importante mencionar que não se trata da primeira oportunidade que São Paulo teve cursos que puderam formalizar e difundir saberes sobre o carnaval e seus segmentos. Em 1977, a UESP, como uma entidade preocupada em proporcionar ações em prol da gestão operacional, financeira e artística do carnaval, promoveu o primeiro curso sobre escolas de samba da cidade. Teve-se o intuito de divulgar o carnaval, instruir diretores de escolas sobre a história das agremiações e fornecer informações sobre a montagem de um desfile. Organizado pelo sambista Geraldo Filme e pelo publicitário Álvaro Casado, o curso teve duas fases que contemplaram aulas teóricas, exercícios e observações nas quadras e ateliês, por exemplo (BARONETTI, 2015, p. 90-91). Já em 1980, a UESP conquistou o direito, junto à prefeitura, de escolher os jurados dos concursos e, para isso, organizaram um curso de formação para jurados (BARONETTI, 2015, p. 101), o que lhe davam autonomia e possibilidade de controle sobre o aspecto qualitativo dos julgamentos e, conseqüentemente, das apresentações. Até hoje, UESP promove cursos livres de jurados por meio da Escola de Formação de Avaliadores (EFA). O curso é organizado pelos módulos Música (Bateria/Harmonia/Samba Enredo), Dança (Comissão de Frente/Mestre-Sala e Porta-Bandeira/Evolução) e Visual (Enredo/Alegoria/Fantasia), “além de abordar conteúdo específico sobre a história do Carnaval, sistema de concessão de notas, ética, normas e deveres dos avaliadores”<sup>8</sup>.

### **AMESPBEEESP**

A AMESP foi fundada em 10 de junho de 1995 por Mestre Gabi Martins e Mestre Ednei Pedro Mariano, apoiado por Teresa Santos (enredista), Maria Gilsa Gomes (ex-porta-bandeira e parceira de Mestre Ednei na escola de samba Rosas de Ouro), Cleusa Amarantes (profissional ligada atualmente à produção do programa “O

---

<sup>8</sup> Disponível em <http://uesp.com.br/inscricoes-para-o-curso-gratuito-para-formacao-de-avaliadores/>. Acesso em 20/07/2019, às 19h02.

Samba Pede Passagem”, da Rádio USP) e Zélia Oliveira (atual vice-presidenta da AMESPBEESP), obtendo registro na Secretaria de Cultura do Estado. A ideia teria surgido durante o fim dos desfiles do carnaval de 1995, em que a Rádio Gazeta realizava uma cobertura seguida de debates. Foi quando os jornalistas Evaristo de Carvalho e José Carlos Alvarenga encontraram Gabi e começaram uma conversa sobre como a dança do mestre-sala, especialmente, estava sendo apresentada de maneira muito “deturpada”. De casa, Ednei acompanhava tudo pela transmissão radiofônica e resolveu ligar para dar sua opinião, em consonância às críticas de Gabi. Dessa conversa entre os quatro, surgiu a proposta de se fundar uma associação que cuidasse, dali por diante, da dança do mestre-sala e da porta-bandeira.

O símbolo escolhido (figura abaixo) foi um cisne em berço de ouro, metáforas, respectivamente, da elegância e do grande valor dado às “origens”, cercado de setas no sentido horário e anti-horário, que simbolizam a regra básica do bailado do mestre-sala, por fora, em relação à porta-bandeira, ao centro. Carrega diversas cores para não haver identificação com uma agremiação carnavalesca específica, salientando seu aspecto supra-escolas. Dessa maneira, o símbolo aglutina quatro princípios básicos da associação: a postura elegante e bela do casal, o respeito ao que chamam de “origens”, a concordância com regras técnicas da dança e o caráter supra-identitário.



Imagem 06. Brasão da AMESPBEESP, que leva o desenho de um cisne branco sobre um berço de ouro (simbolização do que seus fundadores chamam de “tradição”), rodeado por raios coloridos (para não favorecer cores de uma escola em especial) e por setas nos sentidos horário



e anti-horário (que indica a movimentação oposta que deve ser feita pelo casal de dançarinos),  
Fonte: Blog da porta-bandeira Lyssandra Grooters  
<<https://lyssandragrooters.wordpress.com/instrutora-da-amesobeesp-associacao-de-casais-de-ms-e-pb-do-estado-de-sp/>>. Acesso em 05.06.2019, às 18h03.

Os dois idealizadores, Gabriel Martins e Ednei Pedro Mariano, são mestres-salas consagrados no carnaval paulistano. Mestre Gabi, 70 anos, desfilou pela Faculdade do Samba Barroca Zona Sul, sua “escola de raiz”, e pelo Camisa Verde e Branco, sua “escola de coração”. No início, foi descoberto por Alice, porta-bandeira do Barroca, em 1983: aprendeu a maioria do que sabe com ela, que atuou 14 anos no Império Serrano, no Rio de Janeiro. Foi considerado pelo jornal Folha de S. Paulo junto com sua esposa, Vivi Martins, pela atuação no Camisa, como o melhor casal do século XX do carnaval paulista. Foi idealizador e fundador da Embaixada do Samba Paulistano, também em 1995, entidade que visa valorizar e condecorar atores importantes do samba da capital. Presidiu a AMESPBEESP nos seus 15 primeiros anos de atuação, saindo para se dedicar ao Projeto Cisne do Amanhã, no qual ficou por 4 anos. Já foi instrutor de jurados na Liga Independente de São Paulo, instituição responsável pelos três principais grupos de escolas de samba na atualidade, e é membro da Federação das Escolas de Samba e Entidades Carnavalescas do Estado de São Paulo (FESEC), pela qual também ministra cursos para jurados. Segundo seu depoimento, além de seus ensinamentos deixados nos cursos que fundou, sua proximidade com os jurados acaba sendo uma possibilidade de defesa da “arte tradicional” e controle do modelo. “É resistência!”, afirma.



Imagem 07. Mestre Gabi dialogando com Eliane de Souza (à direita), durante o lançamento de seu livro “Daqui de onde te vejo - Reflexões de uma Porta-Bandeira sobre o Mestre-Sala”, na tarde do dia 19 de maio de 2018, na sede da FESEC, em que também estavam Vivi, sua esposa e parceira de dança, e Mestre Ednei. Após o evento, acompanhei eles dois até a quadra da Independente Tricolor, a qual, mais à noite, o batismo da agremiação seria realizado e conduzido por Gabi ao lado de Fernando Penteadó - fatos demonstrativos da liderança exercida pelo mestre-sala, engajado por meios diversos em favor da nobre dança. Foto: Felipe Gabriel Oliveira.

Já Mestre Ednei, 64 anos, defendeu o pavilhão da Barroca (da qual foi um dos fundadores), Tucuruvi, Vai-Vai, Rosas de Ouro e Unidos de São Lucas. Aprendeu a arte de mestre-sala com o Delegado da Mangueira e com Manézinho.

Ele foi o primeiro mestre-sala que veio do Rio de Janeiro e passou as instruções para os mestres-salas daqui de São Paulo, entendeu? Na oficialização. Ele era do Rio de Janeiro, veio, foi ator também, trabalhou com teatro, esses negócios, mas ele que tinha uma formação. Como ele era amigo da minha tia, Lurdes Amaral, eu também aprendia com ele. Ele me dava uns toques, tudo, entendeu? Mas basicamente quem me deu as noções de ser mestre-sala foi o Mestre Delegado. (depoimento de Ednei Mariano em 08 de junho de 2016)

Ednei conta que era levado até a quadra da Estação Primeira de Mangueira, provavelmente durante as décadas de 1960 e 1970, pelo tio Sebastião Eduardo do Amaral, conhecido como Pé Rachado, para receber as instruções de Mestre Delegado, lendário mestre-sala da verde-rosa. Novamente, aqui, aparece a referência do costume

de ir até o Rio de Janeiro para se aprender a dançar. Usufruir de uma rede de contatos no carnaval das escolas, além de ser uma possibilidade de circulação e de lazer, pode também proporcionar maior acúmulo sobre os conhecimentos técnicos, neste caso, sobre a dança. Mais que um intercâmbio, pois não pude ter contato com relatos que afirmem interesse de cariocas até então que tinham interesse de vir a São Paulo em busca de aprendizado e aprimoramento, esses depoimentos reforçam a ideia de que o Rio de Janeiro era uma referência para os desfiles da capital paulista.



Imagem 08. Registro compartilhado por Mestre Ednei em seu perfil do Facebook, feito por fotógrafo não divulgado, durante o ensaio técnico da escola Vai Vai no dia 13 de janeiro de 2018, no qual acompanhou o primeiro casal Paula Penteadó e Pingo. O olhar atento ao casal demonstra a seriedade e a preocupação do orientador em analisar cada movimento ao longo do Anhembi, visando lapidar qualquer imperfeição na apresentação para garantir a nota máxima no desfile oficial. Fonte: Facebook de Ednei Pedro Mariano. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3568971459855742&set=pb.100002287697754.-2207520000.&type=3> (Acesso em 15/07/2018, às 11h25).

Já em 1992, Ednei criou, junto ao jornalista Sidnei Amaral, o que considera ser o “embrião” do curso da AMESPBEESP, a Escola de Formação de Casais de Mestres-Salas e Porta-Bandeiras “Pé Rachado”, homenageando seu tio, fundador e presidente da Barroca Zona Sul nos primeiros anos. O projeto, sediado no bairro de Vila Mariana, chegou a formar casais importantes como, por exemplo, Renatinho e Fabíola, reconhecidos como o melhor casal entre 1993 e 2005, ostentando o pavilhão do

Vai-Vai. Não foi possível precisar a duração máxima do projeto, mas já não existia mais no início de 1995.

Como mostra seu site na internet, a Associação foi fundada norteadada pelo objetivo de defender a “forma tradicional” da dança dos casais e de ensiná-la. Seu núcleo, então, seria a criação de um curso de formação a ser desenvolvido supra-escolas de samba. Além disso, teria como objetivo a intermediação entre os próprios casais e as diretorias das agremiações e as instituições carnavalescas como a Liga e a União das Escolas de Samba Paulistanas (UESP), esta responsável pelos quatro grupos inferiores, com o intuito de informá-las cada vez mais dos princípios da dança. Nesse sentido, a AMESPBEESP intervém nesses vários âmbitos para “valorizar o quesito”, como aponta Mestre Ednei, evitando a consideração apenas da “plástica”, segundo defende, mas também e principalmente se o casal dança corretamente e transmite o porte fino com uma desenvoltura ideal. Em uma conversa informal, o seu atual presidente, Marcelo Andrade, disse que a AMESPBEESP também supre uma necessidade de entrada nas escolas de samba: segundo ele, muitas pessoas tinham e têm vontade de dançar em uma agremiação, mas não sabem muitas vezes como fazer parte, como desenvolver essa técnica, visto que é comum as escolas serem fechadas em si nesse sentido. Pela possibilidade de inscrição a qualquer pessoa, o curso proporciona, então, um contato privilegiado com casais e sambistas de grande experiência no carnaval e acúmulo sobre essa arte.

O curso de formação e aprimoramento foi inspirado no modelo de aula do Projeto Manoel Dionísio, do Rio de Janeiro, fundado em 1990, pioneiro nessa proposta de ensino. Mestre Gabi possuía proximidade com Dionísio e conseguiu apoio dele para assessorá-los nessa formatação. Mesmo baseando-se em dinâmicas de aulas do curso carioca, segundo Mestre Gabi, as “especificidades paulistanas” foram levadas em consideração na concepção das lições. Uma diferença prática é a forma de julgamento na avenida: no Rio de Janeiro, o casal é apenas avaliado pelo jurado em sua apresentação para a cabine, local onde este fica, podendo se deslocar caminhando levemente nos intervalos de deslocamento; em São Paulo, o júri deve considerar a apresentação do par dentro de todo o seu campo de visão, o que faz com que o casal

tenha que evoluir (bailar e apresentar o pavilhão) durante todo o desfile. Para isso, a preparação física e a capacidade de deslocamento deveriam integrar os ensinamentos passados.

Um diferença histórica seria em relação a influências de outras técnicas na dança como o jogo da tiririca, um misto de capoeira e samba ou uma capoeira sambada, muito presente na capital no início do século XX, que conjugava golpes de perna com a dança no ritmo de batuques improvisados em espaços do centro urbano. Isso poderia ter indicado a formação de um estilo mais “duro”, como se é comumente referenciado o samba de São Paulo, menos malemolente do que o carioca. Além disso, diversos interlocutores, informalmente, defendem que São Paulo também tem uma postura de “maior respeito” em relação ao pavilhão, não realizando movimentos bruscos mesmo quando não está ostentado pela porta-bandeira e zelando a todo momento por sua proteção, algo que seria menos comum no Rio de Janeiro. Ficou conhecido, por exemplo, o caso extremo da modelo Gracyanne Barbosa, em 2013 à frente da bateria da Mangueira como rainha, que faz um ensaio fotográfico sensual junto com o pavilhão da escola, o que foi amplamente criticado no meio carnavalesco. Este estudo não tem um foco profundo sobre questões que esses apontamentos permeiam, mas, como um exercício de hipótese, essa consideração do pavilhão como algo “sagrado” pode estar ligado justamente à relação “totêmica” que essa bandeira estabelece com sua comunidade. Pode ser algo também relacionado a uma herança religiosa dos grupos de irmandades, principalmente as negras, presentes em São Paulo, que encaram o estandarte que carrega os santos de devoção como um objeto divinizado. Ademais, a valorização do respeito ao pavilhão pode também indicar a necessária construção da legitimidade desse objeto desde o período de oficialização do carnaval e implementação do casal como figura obrigatória dos desfiles. Faz-se necessário dizer que a etnografia realizada até agora não focou como os casais cariocas encaram essa questão, o que é um limite e que pode ser algo de rendimento para entender essa relação totêmica e para uma antropologia dos objetos.

Voltando ao curso, as aulas da AMESPBEESP foram divididas em salas de níveis de aprendizagem para que se tivesse bom aproveitamento: iniciante,

intermediário e avançado e salas “kids, 1, 2 e 3”. O primeiro nível é para casais-mirins, iniciantes ou com certa experiência de avenida; o iniciante é voltado para os casais que ainda são totalmente leigos, mesmo que já tenham tido experiência de desfile por conta de alguma oportunidade, e para pessoas interessadas; o intermediário é voltado para casais ou pessoas que procuram aperfeiçoamento e desenvolvimento de seu estilo próprio; e o avançado para casais ou pessoas que querem ter um treinamento mais intensivo e continuidade no desenvolvimento do estilo próprio. Com exceção das crianças, no primeiro dia de aula, todos realizam uma apresentação rápida para os instrutores e diretores, que analisam e os destinam para a sala correspondente ao seu nível de dança.



Imagem 09. Momento de uma avaliação de um casal de alunos na primeira aula do curso, na temporada de 2017, em que instrutores, diretores e demais participantes assistem e julgam a performance. Apesar de ser um momento de grande nervosismo, o que pode prejudicar a execução da dança, os avaliadores levam em consideração a dificuldade do contexto e também a trajetória do casal, que pode ser indicado para uma sala de nível mais elevado em relação à apresentação feita por conta de sua potencialidade aparente de desenvolvimento técnico. Foto: Felipe Gabriel Oliveira.

Em 2016, a associação era presidida por Ednei, sua vice-presidenta foi Zélia Oliveira e seus coordenadores foram Marcelo de Andrade da Silva (diretor geral de harmonia da escola de samba Amizade da Zona Leste) e André Sebastião, ator e esposo de Zélia. Para o quadro de instrutores daquele ano, foram convidados os seguintes mestres e porta-bandeiras:

- **Infantil:** Vagner Aneas (2º mestre-sala da agremiação Colorado do Brás), Rafaela Boani (1ª porta-bandeira da escola Imperador do Ipiranga) e Jacque C. Silva (1ª porta-bandeira da Amizade da Zona Leste)
- **Iniciante:** Everson Sena e Gilsa Camillo (1º casal da escola de samba Pérola Negra) e Leonardo Silva (sem agremiação, ex-Torcida Tricolor Independente)
- **Intermediário:** Luana Luongo (sem agremiação, ex-Mancha Verde), Jocimar Martins (3º mestre-sala da Mocidade Alegre) e Reginaldo Pingo (1º mestre-sala do Vai Vai)
- **Avançado:** Adriana Gomes e Marcelo Luiz da Silva (1º casal da Mancha Verde), João Carlos (1º mestre-sala da agremiação Águia de Ouro) e Liz Grooters (sem agremiação, ex-X9 Paulistana)

Todos os integrantes da AMESPBEESP, seja instrutor, seja membro da diretoria, são voluntários. Segundo Ednei, todos já foram alunos do curso e já conquistaram notas máximas em carnavais passados, têm “a mesma filosofia que o curso e, acima de tudo, tem respeito” (depoimento de Mestre Ednei em 08 de junho de 2016). Os convites são realizados ano a ano, pois cada instrutor tem sua conduta avaliada pelos diretores. Pode-se afirmar - e Mestre Ednei, em depoimento, defende o mesmo - que, apesar de ser um trabalho não remunerado, os casais ou pessoas convidadas usufruem de certa distinção nesse universo, internamente e externamente às agremiações nas quais atuam, como uma forma de certificação de sua experiência como dançante. Pode-se fazer a leitura que se trata também de um sistema de dádiva (MAUSS, 2003) do carnaval, em que se recebe um conhecimento advindo dos mais experientes e, no momento em que se atinja uma maturidade na dança e um acúmulo reconhecido em escolas e desfiles, se retribui, ensinando e introduzindo novos casais. Ao receber ensinamento dos voluntários dos cursos e tendo êxitos com a dança desenvolvida, é de bom tom (ou até mesmo uma obrigação) retribuir essa ajuda doando tempo e conhecimento para os novos casais, que, por seus turnos, também terão responsabilidade de passar à frente o que aprenderam. Trata-se, no caso, de um ciclo de dádiva de conhecimentos sobre protocolos e técnicas da dança, mas que pode também

envolver influência em indicações para cargos em escolas e trocas de materiais como acessórios e roupas, por exemplo.

A retomada das aulas ocorre, de forma geral, no mês de abril e as inscrições prévias são realizadas via e-mail ou durante as primeiras aulas. Em 2017, foi-se cobrado uma taxa única de R\$70 para custos de manutenção administrativa e logística do projeto e para a camiseta, uniforme obrigatório. A Associação não possui sede própria: seus documentos são guardados nas residências dos membros diretores e o curso é oferecido nas quadras de escolas de samba que o acolhem. Em 2019, o curso aconteceu na quadra da Acadêmicos do Tucuruvi, localizada na Avenida Mazzei, número 722, no bairro Vila Mazzei, zona norte da capital.

### **Aulas Teóricas**

As aulas são organizadas em três momentos, teoria, aquecimento e atividades das salas, consecutivamente. Nem todas as aulas tinham parte teórica, que era realizada antes de qualquer atividade prática. Eram todos dispostos em cadeiras em frente ao porta-pavilhão (ver mapa abaixo), onde a instrutora Daniela Renzo proferia as palestras. Seu conteúdo versava sobre a história da dança, seus aspectos característicos, regras dos desfiles, rituais das escolas de samba e conduta moral dos casais. Importante dizer, aqui, que entendo por “moral” um conjunto de regras que orientam o comportamento de cada pessoa neste contexto, não apenas referido aos protocolos que serão realizados, mas de condutas nos momentos de visibilidade pública, em que se valoriza uma postura elegante, gentil, simpática, sóbria (sendo até mesmo proibido o consumo de álcool ou tabaco), altiva (sem ser esnobe) e receptiva, por exemplificação. Em 2018, pelo o que pude conversar informalmente com Daniela, as aulas estão divididas em módulos. Na aula do dia 05 de maio de 2018, retomou o assunto das aulas anteriores e avançou na discussão sobre “palavras mágicas” que todos os dançantes devem estar pensando na hora de treinar, ensaiar e realizar as apresentações da dança.

A primeira aula tratou sobre as ideias de corpo e movimento. Segundo a instrutora, no aprendizado e na preparação da dança de um casal é fundamental o



exercício de entender o corpo e seus movimentos, como uma forma de compreender os mecanismos técnicos que essa dança contempla. Acredito que possa ser uma indicação que integra a visão pedagógica desta apresentadora e técnica, que atua na escola de samba Mancha Verde junto aos casais e também oferece treinamentos particulares. Essa proposta está ligada a duas práticas exercitadas no curso: o aprender a aprender (aspecto que já foi indicado por Gonçalves, 2008) e o uso da observação como modo de aprendizagem e transmissão de conhecimentos. No primeiro caso, leva-se em conta de que a formação do dançarino passa por um domínio do conhecimento corporal, tanto do corpo do próprio aluno (suas facilidades e dificuldades naquele momento) como do entendimento do corpo do instrutor (ou de sua fala) que demonstra (ou fala sobre) um certo passo; as formas pelas quais esses ensinamentos são abordados são demasiadamente variáveis no dia-a-dia dos cursos, pois, apesar dos cursos tenderem a uma formalização do conteúdo, cada instrutor tem uma forma de ver a dança e usa de uma linguagem que acha mais rentável para transmitir suas ideias, fazendo com que o aluno tenha que desenvolver uma facilidade de entender as diferentes maneiras com quais as aulas são lecionadas. Alguns instrutores, por exemplo, preferem executar o movimento e solicitar aos demais que tentem performar interpretando alguma técnica de “jogo de perna”, giro, finalização de um movimento; outros preferem descrever mais os deslocamentos e passos, dando instruções durante as tentativas de execução. No segundo ponto, que também possui relação bastante próxima ao anterior, trata-se de um método ligado justamente à performance de dança, que é realizada por alguém para ser visto por outro alguém. A observação, assim, é defendida como uma maneira principal de compreender os movimentos a serem executados, criativa e mimeticamente; é, muitas vezes, o primeiro sentido humano aguçado na aprendizagem da dança, até antes da capacidade motora do corpo, que codifica o conjunto de movimentos realizados e gera a dança.

Em seguida, falou sobre o tema da segunda aula, que abordou quatro palavras: “gesto”, “postura”, “expressão” (facial e corporal, transparecer uma mensagem para as pessoas) e “emoção” (a emoção que se transmite, “sentir o samba”). Pelo o que pude entender, era uma forma de descrição da dança e uma forma de reflexão sobre essa

performance que orientava seu desenvolvimento. A ideia de “gesto” contempla os movimentos corporais que indicam certa intenção, fundamentais para a comunicação corporal entre os bailarinos e com o público. A “postura” é a necessidade de executar um comportamento altivo, elegante, inspirado em parte no balé clássico e que transpareça o respeito à bandeira. A “expressão”, a comunicação corporal que o casal deve exprimir para o público, mostrando o valor do pavilhão que ostenta. E, por fim, a “emoção”, mostrando-se como é afetado emocionalmente pela apresentação da escola que integra.



Imagem 10. Registro de aula teórica, proferida por Daniela Renzo, às alunas e alunos das turmas de 2017. Foto: Felipe Gabriel Oliveira.

Naquela data, então, explorou mais quatro palavras: “leveza”, “ritmo”, “finalização” e “sincronia”. Leveza é a execução de uma dança “limpa”, descontraída, de movimentos leves, algo que não é ligado ao peso do dançarino, mas ao domínio físico e à forma do movimento. No caso dos mestres, não se tratam de gestos femininos, visto que a performance propõe uma dança entre um casal formado por um “homem masculinizado” e uma mulher “feminilizada”, independente de sua orientação sexual e sua identidade de gênero. A questão entre corpo, gênero e sexualidade, apesar de não ser o foco do trabalho, é fundamental para entender produção e construção de corpos capacitados, o que será abaixo melhor discutido. A sexta ideia é “ritmo”: execução dos movimentos na cadência do samba, tendo como referência o samba-enredo, que tem seu compasso marcado pelo “surdo”, o instrumento de percussão grave da bateria. Essa

relação expressa a tamanha relevância que a música tem para esta dança, proporcionando condição fundamental para a sua execução, seja um samba reproduzido em um aparelho de som, seja acompanhado ao vivo pela bateria da escola de samba. A sétima palavra é “finalização”, ou seja, a clareza dos movimentos e plasticidade de seus inícios e fins, como o encontro de mãos entre os dançarinos, o término de um giro ou de um jogo de perna, por exemplo, muitos deles exigindo grande vigor físico, controle do deslocamento do peso e equilíbrio. E, por último, “sincronia”, que é a qualidade dos movimentos realizados entre mestre e porta-bandeira no mesmo tempo por meio da comunicação corporal ou de coreografias ensaiadas, algo que também está ligado a ideia de que um não pode ter uma performance destoante do outro, mas com igualdade na execução e na finalização de cada passo sem desencontros.

Cada ideia foi explicada por Daniela e demonstrada por outros casais que são instrutores no curso. Trata-se de uma estratégia em que se observa o movimento, entende sua lógica e, posteriormente, se executa. Foi um módulo teórico que explorou a dança enquanto conjunto de movimentos, que dialoga bastante com as aulas práticas justamente por se basear em ideias que, segundo a instrutora, deveriam nortear os treinos, aprimoramentos e ensaios. É preciso, em um primeiro momento, entender o que será performado para, em seguida, buscar a melhor técnica de execução dos movimentos. Acredito que pode-se depreender disso que a execução não é necessariamente o fundamental da dança de mestre-sala e porta-bandeira, pois o basilar é comunicar aquilo que se pretende. Os passos sim devem ser bem acabados, equilibrados e charmosos, mas se não ajudarem a comunicar a narrativa constituída entre mestre, porta-bandeira e pavilhão, de nada vão valer. A capacidade de execução deve, assim, estar intimamente ligada ao que se quer comunicar, como realmente uma performance para um público que entenda da maneira mais próxima possível o significado dançado pelo casal.

Essas aulas teóricas também tratam da história do casal. Em 2016, pude presenciar a aula em que Daniela fala sobre como a dança se formou. Segundo a instrutora, durante a escravidão no Brasil, era comum a nobreza realizar bailes em seus casarões nos quais era dançado o minueto, uma dança que é executada em pares de um

homem e uma mulher e possuem passos finos e elegantes, sempre com ar de altivez e garbo. Os escravizados, tanto aqueles que tinham acesso às casas, como aqueles que avistavam de fora todas essas danças, quando faziam as suas festas nas senzalas, imitavam o tal minueto e, inclusive, quando conseguiam alguma vestimenta descartada por seus senhores, a executavam vestidos à Luís XIV. Contudo, essa releitura era realizada seguindo a corporalidade negra africana, que misturava seu “gingado”, nas palavras de Daniela, presentes muito nos movimentos da capoeira, deixando assim sua autoria ao ritmo de batuques. No caso de São Paulo, essa corporalidade teria traços diferentes devido à manifestação da “tiririca”, uma espécie de capoeira que mistura passos de samba com golpes de perna, muito praticada por homens pobres subempregados na região do Largo da Banana, na atual Barra Funda, e em outras regiões centrais da São Paulo do século XIX e XX. Daí, segundo ela, a singularidade da história da versão paulistana.

Não é objetivo desta pesquisa buscar comprovações documentais sobre essa narrativa (inclusive por talvez esse tipo de registro nem ter tido chance de existir dada a marginalização e perseguição do povo escravizado), pois ela basta justamente por ser a forma pela qual essas pessoas se norteiam quando pensam e discursam sobre a histórica das escolas de samba e, especificamente, dos casais de mestre-sala e porta-bandeira. É comum ouvir essa narrativa entre os interlocutores desse universo. É bom para pensar a contribuição de Clyde Mitchell (1956) que, em seu texto sobre a dança Kalela, praticada por grupos considerados tribais em cidades da Rodésia do Norte, mostra como a dança pode ser uma categoria de interação e mediação de mudanças sociais, como forma de resposta criativa frente a uma condição de opressão. Por meio dessa história, seria possível entender que a performance do casal e de outros elementos dos carnavais de classes histórica e economicamente desfavorecidas podem ser uma forma de resistência social e de projeção de uma condição material melhor, mesmo que isso fosse apenas possível durante a ilusão dos dias de Momo.

Conversando informalmente com o mestre-sala João Carlos Camargo, oficial da Águia de Ouro, essa narração demonstra como, por exemplo, as porta-bandeiras negras, pobres e marginalizadas desejavam usufruir de melhores condições de vida,

reinterpretando até mesmo as roupas e gestos das mulheres mais abastadas, dançando vestidas como elas o ritmo de seus tambores. Seria uma forma de resistir e de buscar uma outra posição social, mesmo que momentânea, promovida pela suspensão das regras cotidianas que o carnaval pode possibilitar (DAMATTA, 1979). Não se trata do desejo de ocupar a posição de suas antigas senhoras e senhores, mas uma performance que encara como justa a possibilidade de melhorar as condições de vida, uma forma de exprimir que os foliões marginalizados também possuem valor e podem ser elegantes e ativos e, além disso, que também fazem parte de um grupo ou classe social.

Voltando a Mitchell (1956), que mostra como o tribalismo na Rodésia, expresso na dança Kalela com seus passos arrastados e encurvamentos de corpos, é uma “categoria de interação social cotidiana”, ou seja, “(...) fornece um mecanismo por meio do qual relações sociais com estranhos podem organizar-se segundo uma situação social fluida [urbana e inédita, perante a passada]” (p. 38), a dança dos negros, dando seus próprios significados para os minuetos, seria uma forma de se reorganizarem e se distinguirem em grupos de pertença familiar ou de outros laços afetivos, remanejando linhagens desconfiguradas com a diáspora forçada, sendo a bandeira um símbolo importante nesse processo de rearranjo, como defende também Luiz Antônio Simas<sup>9</sup>, ao tratar sobre a descendência negra presente nos morros, como no da Mangueira, no Rio de Janeiro. Para o pesquisador e sambista, as escolas de samba seriam uma forma de reorganização dos laços sociais dispersados durante a escravidão, que parte, inclusive, se dividiam em grupos totêmicos no continente africano. Talvez possa ser um pequeno exagero ligar esses rearranjos diretamente, mas é comum se observar como as agremiações carnavalescas são meios em que grupos familiares e de outros tipos de laços coletivos se reinventam, se recriam e se reconfiguram, e assumem responsabilidades e criam dinâmicas de produção dessas entidades que garantem com diversos recursos, pessoais e materiais, por exemplo, os desfiles de carnaval.

---

<sup>9</sup> Ideia defendida na Conferência “Caminhos do Samba”, integrante do evento Segundo Encontro da Música Popular Brasileira - “O Samba para além dos 100 anos”, realizado nos dias 19 e 20 de outubro de 2017, na Universidade de São Paulo.

## Aquecimento e Prática

Depois da teoria, os alunos partiam para a prática. Em 2016, o aquecimento ocorria com todos os alunos juntos, dançavam “zumba” com trajes esportivos, comandados pela professora de dança Bianca Maria, ligada à Mocidade Alegre. Em 2017, foi conduzido por Evandro do Nascimento. Logo após, os alunos vestiam as vestes de mestres-salas, calça e sapato social e camiseta da Associação, portando seu instrumento de trabalho (leque, lenço, bastão), e, as alunas, as de porta-bandeiras, sandália de salto, saia rodada abaixo do joelho, calça ou bermuda por baixo (o recatamento é um aspecto muito valorizado pelos instrutores, relacionado ao aspecto moral que o casal deve praticar) e camiseta do curso, além de seu talabarte (cinto que possui um suporte acoplado para mastro), mastro e pavilhão (para as que já possuem agremiação).



Imagem 11. Registro de aula de aquecimento com prática de zumba, orientada pelo instrutor Evandro do Nascimento, durante a temporada de 2017. Foto: Felipe Gabriel Oliveira.

Em 2018, observei uma mudança nesse início. A aula teórica era realizada primeiramente e, logo depois, os alunos já formavam suas salas e, nelas, praticavam o aquecimento. Trata-se de exercícios físicos, pelo o que pude observar, que não apenas alongava e aquecia o corpo para os treinamentos propostos pela aula prática, mas também tinha a intenção de fortalecer muscular e aerobicamente os alunos e alunas. Exercícios de corrida, de fortalecimento das pernas e de agilidade com os pés com

desvios marcados no chão, por exemplo, eram utilizados. Acredito que isso está relacionado à ideia de que, para realizar a dança com o máximo de domínio possível sobre suas técnicas, o dançarino deve também ter uma condição física que lhe possibilite executar os passos de maneira eficaz e durante um certo tempo, condições que lhe serão necessárias durante as apresentações e ensaios de quadra e também durante o desfile, momento este que pode exigir muito psicologicamente e influenciar no vigor físico. Mais uma estratégia de preparação para unir a capacidade física à capacidade comunicativa da performance. Casais oficiais, atualmente, fazem preparações físicas em academias de musculação, praticam esportes de luta ou fazem algum tipo de fortalecimento muscular e de condicionamento da respiração para enfrentar a rotina da dança. Em visita ao Rio de Janeiro, pude conversar um pouco sobre isso com o mestre-sala da Imperatriz Leopoldinense, Thiaguinho Mendonça.

Eu até comentei com uns amigos de São Paulo. O carnaval de 2018 foi o ano em que eu mais vi, nas redes, casais se preparando dentro de academias, fazendo funcional, fazendo crossfit. Eu tenho quase certeza que esse foi o ano que mais a galera se preparou fisicamente fora das quadras. Então isso demonstra que a galera tanto tá querendo crescer, encorpar ainda mais seu trabalho, quanto ter um bom físico. (Depoimento de Thiaguinho Mendonça. Agosto de 2018)

O interesse crescente por treinamentos em academia, observado na sociedade em geral, tem sido presente também nas escolas de samba e, por consequência, no âmbito dos casais e seus cursos. Como o desafio, em São Paulo, é se apresentar ininterruptamente durante os 540 metros de passarela, durante cerca de 25 minutos, com fantasias que podem chegar a um peso de 40 quilos, essa preparação é fundamental. Thiaguinho, aliás, ao lado do mestre-sala Luã Camargo, criou, em 2018, um treino específico para a dança. Muitos outros casais utilizam de outras formas para alcançar esse condicionamento físico, desde aulas de luta, até controle nutricional, por exemplo.

Voltando à AMESPBEESP, para se ter uma dimensão do espaço em que são realizadas as atividades, criei um mapa baseado na dinâmica proposta durante o curso de 2016, que pode ser conferido a seguir. Dependendo da arquitetura da quadra onde o

curso é realizado, isso valendo para ambas associações, essa distribuição espacial pode se alterar.

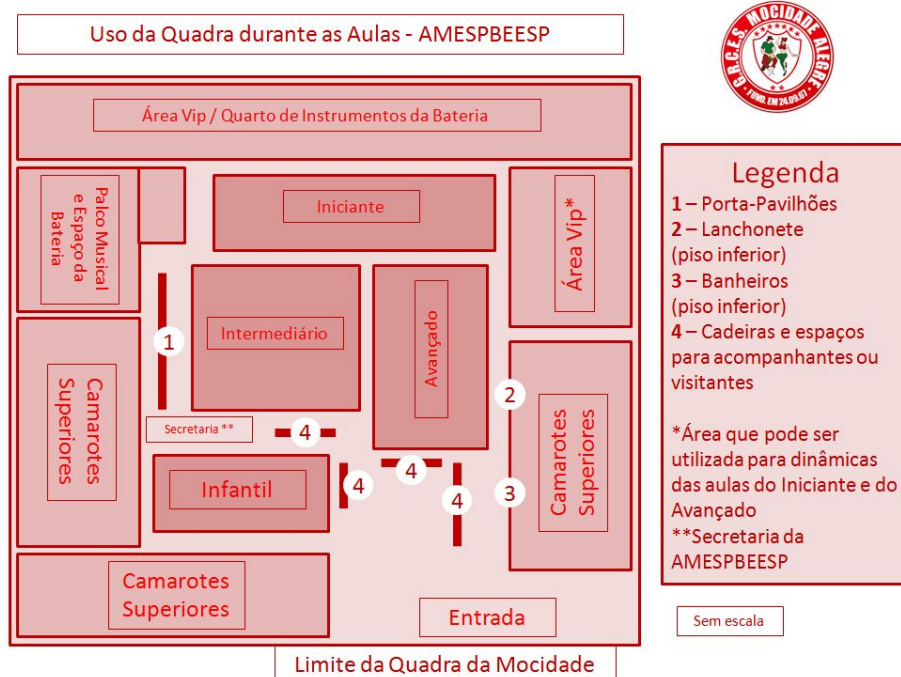


Imagem 12. Diagrama desenhado para mostrar como o espaço da quadra da Mocidade era utilizado pelo curso, com outras regras de organização em comparação ao uso feito pela própria escola em seus ensaios e eventos de carnaval. O meio da quadra foi dividido entre as salas de nível de aprendizagem: conforme maior o nível, maior a visibilidade com o público visitante (que poderia incluir diretores de escolas interessadas em novos dançarinos). No caso infantil, a visibilidade era justificada, segundo o que observei, pela proximidade com os pais e responsáveis, que podiam, assim, zelar por suas crianças e apoiá-las. Autor: Felipe Gabriel Oliveira.

Por meio dessa divisão do espaço, as dinâmicas específicas das aulas de cada sala são propostas. Dependendo da necessidade da atividade de certa sala, essa disposição pode mudar, mas, na maior parte do tempo, segue tal disposição. A maioria das atividades, independentemente das salas, realizam exercícios primeiramente separando homens e mulheres e, em um segundo momento, com eles em casais. Na maioria do tempo, as práticas acontecem ao som de um rádio, no qual são executados sambas-enredo paulistanos e cariocas.

A preocupação da sala infantil, formada por aproximadamente 20 alunos, é proporcionar atividades com brincadeiras e de grande participação dos alunos e alunas



na maior parte do tempo. Apresentam-se as regras da dança e se propõe exercícios de apresentação do pavilhão. Não há muito a preocupação com a postura e a execução perfeita de passos e meneios, mas se objetiva deixar as crianças o mais possivelmente confortáveis, explorando sua simpatia. Sempre há algum acompanhante que observa proximamente o desenrolar das aulas e, em certos momentos, serve como plateia para as apresentações, motivando e divertindo os casais mirins com aplausos. Em conversas informais, pode-se constatar que são famílias que possuem algum envolvimento com escolas de samba da capital ou do interior paulista e que levam seus filhos segundo pedidos deles próprios. Segundo Mestre Ednei, também há casos em que os pais é que possuem desejo de que o filho ou a filha se torne mestre ou porta-bandeira e os levam à força para as aulas - ocasiões em que se torna necessário um diálogo para esclarecer o intuito do curso e orientar os pais para estabelecer um diálogo franco com seus filhos. Em 2018, pude observar que a sala foi transferida para o fundo da quadra, onde no quadro acima está assinalada a sala iniciante. Acredito que tenha sido uma estratégia para distanciar as crianças de seus pais ou responsáveis, a fim de se evitar interferências durante as aulas, deixando os alunos e alunas mais à vontade e em interação com seus colegas.

A sala iniciante, organizada, em 2016, no fundo da quadra, com cerca de 30 alunos, se baseia na introdução dos alunos aos princípios mais básicos da dança. Procura-se incentivar os alunos com aplausos da própria turma, solução encontrada para relaxamento físico e psicológico, bastante necessário no início da aprendizagem. Propõe-se exercícios de obstáculos (cadeiras, na maioria das vezes), em duplas ou em grupos a fim de introduzi-los à postura, à sincronia, à altivez do casal. A sala possui a especificidade de agrupar pessoas que nunca desfilaram como mestres-salas e porta-bandeiras, mas desejam em algum dia poder exercer esse cargo. Em casos conhecidos em diálogos informais durante os intervalos das atividades, pôde-se observar que já havia um envolvimento do aluno ou da aluna com pelo menos uma escola de samba durante certo período e que já tinha desfilado pelo menos uma vez, mesmo em outro setor ou função. Como será problematizado à frente, os cursos de formação e aprimoramento são utilizados como “porta-de-entrada” para o “universo”

dos casais - como no Rio de Janeiro (GONÇALVES, 2008). Além disso, havia também mestres e porta-bandeiras que já desfilaram uma vez, mesmo não tendo recebido nenhuma orientação sobre a dança, ou que iriam enfrentar tal desafio no próximo carnaval.

Já a sala intermediária, também com cerca de 30 alunos, concentra pessoas que já desfilaram ostentando pavilhão, mesmo que não pertencendo mais à agremiação dessa oportunidade. Os casais ali presentes eram de agremiações da UESP, de escolas de samba da baixada santista ou de cidades interioranas. Os instrutores, nessa sala, procuram corrigir certos erros na condução da dança e aprimorar certos movimentos que ainda não possuem o acabamento esperado. Utiliza-se também obstáculos para o treinamento do jogo de pernas (no caso dos mestres-salas), equilíbrio (no caso das porta-bandeiras), giros, sincronia, elegância e simpatia.

Por fim, a sala avançada, formada por cerca de 20 alunos, abriga dançarinos que já possuem experiência de alguns anos em quadros de casais de agremiações de renome ou já “disputaram nota” em desfiles como oficiais. Os exercícios propostos, além de proporcionar treinamento das habilidades já desenvolvidas, exploram mais incisivamente as capacidades criativas coreográficas.



Imagem 13. Registro da organização da aula da turma avançada para mestres-salas coordenada por Reginaldo Pingo, oficial do Vai Vai. É comum o uso de cadeiras para criar dinâmicas de deslocamento e exercícios para os participantes. No caso, cada mestre deveria fazer jogo de perna com deslocamento trançado entre as cadeiras, começando na primeira da fila da esquerda, mudando para a fila da direita após a terceira cadeira e voltar fazendo os passos de costas. A

prática exercitava o próprio jogo de perna, a habilidade de se deslocar, a visão periférica e a postura durante a dança. Foto: Felipe Gabriel Oliveira.

Em todas as salas são ensinadas ou reforçadas as regras de certos ritos da dança, como, por exemplo, a roda de pavilhões (que une diversos casais em uma dança coletiva de ostentação e união entre os pavilhões), de apresentação da bandeira para a bateria e para o palco musical em eventos dentro de quadras, em velórios (no qual o pavilhão é levado à cerimônia e deixado em meia-altura em sinal de respeito a uma figura importante para as escolas de samba que está sendo velada), etc. Trago, aqui, quatro exemplos de protocolos rituais que ocorreram, no pré-carnaval de 2017, em que a escola de samba Unidos de Vila Maria recebeu, em sua quadra, diversos casais para uma noite de roda de pavilhões. O encontro foi registrado pela agremiação e encontra-se disponível no canal da Vila TV no link <https://youtu.be/wUZQqjPdW6g>.

O primeiro, realizado no início de muitos ensaios ou festas de escolas de samba, é o que denomino “Apresentação do Quadro de Casais”. Realizando uma coreografia em que os casais ficam perfilados e visíveis ao público presente na quadra, coreografia esta que varia de escola para escola, é entoado o samba-exaltação ao pavilhão da escola, composto especialmente para fazer homenagem a esse símbolo coletivo. Geralmente, o primeiro casal, por ostentar o pavilhão principal, tem destaque na coreografia e realiza a dança intercalando a apresentação da bandeira para os setores da escola (diretoria, bateria, diretores, baianas, público, etc., ordenados segundo a hierarquia de importância na agremiação) e dança com o pavilhão. Após essa abertura, que simboliza o início oficial das festividades da noite, seguem os demais protocolos. No vídeo indicado, vê-se o casal Laís Moreira e Edgar Carobina, oficial da Vila Maria, conduzindo e liderando com elegância a noite de roda de pavilhões.

O segundo protocolo pode ser chamado de “Convite para Dança” e se dá em diversos contextos em que os casais ficam preparados esperando um momento de autorização para se apresentarem tanto em suas escolas como em visitas a co-irmãs. O casal da casa (ou, no caso de ser a própria entidade que se faz parte, o casal oficial) se desloca até a frente do casal a ser convidado, o casal troca de lugar entre si para desfraldar o pavilhão, gesto que é seguido pelos convidados e cumprimentam as

respectivas bandeiras. Em seguida, os quatro dançantes se dão uma das mãos e iniciam um movimento circular anti-horário, deslocando-se até o espaço liberado da dança, até que o casal anfitrião solta o casal para bailar. Nesse tipo de protocolo, é interessante ver como a simetria, aspecto valorizado na dança de um casal, também é levado em consideração no convite, o que pode ser entendido como uma postura de igualdade e respeito à dupla que está visitando a casa (ou dançando com o mesmo pavilhão).

O terceiro momento, ápice da festa promovida pela Unidos de Vila Maria, é a “Roda de Pavilhão”, denominação essa que é muito comum entre os sambistas e dançarinos. Para além de demonstrar o respeito e a igualdade entre os casais defensores de suas escolas, esse protocolo se organiza como se ritualizasse a relação de união entre os grupos, dando destaque para a centralidade da bandeira e sendo um exemplo de como a dança é realizada pelo mestre-sala, pela porta-bandeira e também pelo pavilhão. Inicia-se com a junção das damas ao centro, rodando em fila no sentido anti-horário e com mastros ao centro (do lado direito). Os mestres, pelo lado de fora, em sentido contrário, se deslocam lateralmente, podendo fazer ligeiros jogos de perna ou passos mais desenhados. Depois de um certo caminhar, a roda se expande, havendo um espaço maior entre as porta-bandeiras. Elas, então, desfraldam as bandeiras das colegas que estão ao lado esquerdo e reiniciam a roda mudando o sentido (alternância também feita por eles). Em alguns casos, os mestres-salas podem adentrar o meio da roda e jogar de perna. No caso da Unidos de Vila Maria, eles não realizaram esse momento e já partiram para participar da grande roda, ao lado de suas respectivas parceiras. Um grande círculo se forma com cada uma das duplas ostentando sua bandeira, em uma materialização da relação de co-irmandade entre as agremiações, em um bailar de cores e brilhos. O casal anfitrião, então, se libera para dançar sozinhos, ato que é imitado pelos demais.

Na ocasião, Dona Vivi e Mestre Gabi estavam representando a escola de samba Camisa Verde e Branco e tinham destaque em meio a todos os casais. É comum, nessas oportunidades, o casal da casa ter a honra de ofertar o próprio pavilhão para que o casal consagrado e homenageado baile com ele, o que é visto como um gesto de respeito e, ao mesmo tempo, de bênção do próprio símbolo. Deixar o símbolo máximo nas mãos que

atravessaram décadas e avenidas em defesa da dança e se transformaram em imortais do samba é uma forma de unir duas grandes histórias e mostrar a reverência à ancestralidade. Ao final da dança, no momento de a bandeira ser devolvida, alguns protocolos também são seguidos. Apresenta-se o pavilhão para ser beijado: pega-se o tecido com as duas mãos, uma por embaixo e outra por cima, e se beija a própria mão que está sobre a bandeira (é considerado um desrespeito beijar diretamente o tecido, que pode ser sujado), sendo que algumas pessoas podem colocá-lo em direção ao coração, representando amor pela entidade. Entre porta-bandeiras também pode haver o cumprimento da saia, vestimenta que a distingue e a caracteriza, tendo-se o mesmo protocolo com a bandeira e simbolizando um apreço especial pela dançarina homenageada. Após isso, as pessoas se cumprimentam e se abraçam. Nos registros dessa ocasião, pode-se ver os apresentadores (ou, em alguns casos, os harmonias), que prestam apoio ao casal e os acompanham nas apresentações, integrantes que também são reverenciados por exercerem papel fundamental na preparação e podem servir como técnicos de dança e conselheiros.

Todos esses protocolos são ensinados e praticados nos cursos e são bons para pensar que a complexidade envolvida no exercício do cargo de mestre-sala e porta-bandeira, que devem estar aptos a agir em contextos públicos com outras duplas, não se restringem apenas aos desfiles carnavalescos. Desde o nível mais iniciante, os participantes vão sendo introduzidos a esses ritos para o domínio pleno de suas regras.

Ao longo de todo curso, levando-se em consideração todos os ensinamentos propostos, o aluno e a aluna são avaliados segundo critérios estabelecidos pelos instrutores de cada turma, avaliação essa entregue no final do ano letivo, logo antes da formatura.

Contudo, o objetivo do curso não é uniformizar a dança de todos, reproduzindo o modelo dos instrutores ou de qualquer outro mestre-sala, mas sim orientar os casais de forma a construírem a sua dança de acordo com os princípios ditos “tradicional” que elegem. Como defende Mestre Gabi, “estilo cada um tem o seu!” (depoimento de Mestre Gabi em 04/04/2016) e vai ao encontro do que diz estudiosos sobre a performance e questões relativas ao corpo. Cada corpo é único em suas capacidades e

limites orgânicos e físicos, possuem trajetórias, experiências e memórias distintas que podem influir nos movimentos que serão feitos. Por mais que se tenha o objetivo de uniformizar ou imitar outra pessoa dançando, sempre haverá diferenças, mais ou menos claras. Mesmo que uma dança tenha sido registrada, com uma infinidade de detalhes, as suas técnicas de execução serão relidas pelos corpos que a executarão e, assim, a atualizarão, modificando aos poucos seus aspectos, já que serão realizadas em novos contextos e para novos públicos, que possibilitam e podem mesmo determinar adaptações.

Em conversas informais, pude constatar que, geralmente, as pessoas ficam sabendo da existência do curso em espaços ligados às escolas de sambas por meio de outras que também são frequentadoras. Nos casos de casais já atuantes, cursam as aulas por iniciativa própria e também por indicação de diretores das entidades em que dançam. Na turma de 2015, formaram cerca de 122 alunos, sendo 40% crianças. As origens eram as mais diversas: São Paulo (capital), Batatais, Sorocaba, São Bernardo do Campo, Santo André, Diadema, Santos, Guarujá, Itaquaquecetuba e Brasília).

Pude acompanhar a Festa de Formatura da turma de 2017. O evento teve uma organização bastante semelhante a uma formatura do ciclo escolar. Com o pagamento de uma taxa de R\$40, podia-se participar da festa e usufruir de um buffet que serviu um jantar e que vendia bebidas, refrigerante, suco e cerveja. Os participantes, alunos, professores, membros da AMESPBEESP, familiares, diretores de escola de samba, padrinhos e madrinhas, estavam todos vestidos com roupas “estilo sport-fino”, celebrando uma ocasião que se vislumbrava especial. Os participantes do curso, por exemplo, estavam trajados com roupas de gala, ternos, corpetes e sapatos sociais. Antes da entrega dos certificados, houve apresentação de um teatro que interpretou o surgimento da dança: festas da nobreza, festas na senzala que imitavam a nobreza, capoeira e, por fim, os carnavais dos mestre-salas e porta-bandeiras. Em seguida, houve a apresentação da escola de samba Unidos de São Lucas, que contou com bateria, intérpretes, comissão de frente, baianas e casais. Antes da dança de todos os formandos, cada um foi chamado ao palco para receber o diploma referente ao “curso de formação básica e aperfeiçoamento” da AMESPBEESP. Subiam aos palcos o formando e seus

padrinhos, muitos dos quais eram mestres e porta-bandeiras já atuantes em grandes escolas de São Paulo.



Imagens 14, 15, 16, 17 e 18. Registros de Formaturas da AMESPBEESP que mostram as apresentações dos alunos durante a ocasião e um exemplo de certificado de conclusão com notas das avaliações teórica e prática, que expressam o intuito escolar e formal da associação. Agradeço a Isis Crepaldi por autorizar o registro de seu diploma. Fotos: Felipe Gabriel Oliveira.

Durante a entrega dos certificados, Mestre Ednei realizou um discurso que mostra como a formatura, para os casais, não devia representar exatamente a certificação de que estavam prontos.

A gente sempre fala que vocês estão se formando, mas vocês são sambista e sambista nunca tem diploma final. O sambista tá sempre buscando, tá sempre aprendendo. Então, isso realmente, hoje, realmente, é um encerramento de um ciclo, né? De mais um ciclo na vida de vocês, de muitos [ciclos] de vocês. (Discurso de Ednei Mariano em agosto de 2017)

Acredito que essa declaração de Ednei mostra com profundidade a especificidade do corpo de um mestre-sala e de uma porta-bandeira. Trata-se de um corpo que está em constante aperfeiçoamento, que o domínio da técnica nunca é completo, mas sempre um objetivo que proporciona as performances durante o ciclo do carnaval e no desfile. São em certos momentos de finalização de ciclos (que podem ser entendidos como ciclos corporais) que os dançarinos poderão receber um reconhecimento de suas performances. Seja durante a formatura, seja durante a apuração das notas após um desfile. Em um plano temporal, a inventividade da tradição, como apontada por Renata Gonçalves (2008), levará o casal a constantemente buscar uma nova performance, inspirados também pelo ciclo carnavalesco, que propõe, ano a ano, um enredo a ser desenvolvido que requer adaptações nas apresentações (um tema afro, por exemplo, pode motivar a inserção de passos típicos de danças realizadas no candomblé). Os fins de ciclos, como a formatura ou a conquista das notas máximas, representam a aprovação (ou a reprovação) de certo público sobre a capacidade do(s) dançarino(s) de performatizar essa dança. Entretanto, com o início do novo tempo, o corpo volta a enfrentar a condição básica que é de ser um corpo em devir.

Idealmente, a preparação que cada pessoa retoma anualmente requer um novo enfrentamento de capacitação do corpo para chegar no nível que ela julga necessário para desempenhar o papel no desfile de carnaval. Ao longo do tempo, se essa preparação não for abandonada, apenas diminuída e retomada crescentemente, e não houver nenhum fator de impacto negativo, o processo tenderá a ser mais facilitado, ano a ano, em razão do acúmulo de experiência, domínio técnico e porte físico. Geralmente,



um casal dança como oficial até por volta de seus 40 anos (com poucas exceções), sendo um teto etário que pode já apresentar limitações físicas para seu desempenho, ou seja, o enfrentamento dos sucessivos ciclos carnavalescos também possui seu limite humano. Nesses casos, os dançantes podem assumir uma posição de casal de honra, de coordenação dos quadro de casais, na diretoria da escola, entre outros, pelos quais ainda poderão contribuir com o carnaval.

O reconhecimento da posição de alguém entre as escolas de samba, dessa maneira, passa não apenas por certificados conquistados por cursos mas também pela experiência e comprometimento com o ciclo carnavalesco. Um outro evento que anualmente a AMESPBEESP realiza é a Entrega do Troféu Nota Dez para os casais que conquistaram nota máxima no último carnaval. O evento de 2017 foi promovido em um sábado de curso, na própria Mocidade Alegre, e foram ofertados troféus para os casais. Pelo o que pude observar, ser premiado é uma forma tanto da Associação fortalecer sua imagem como representante dos casais, como uma forma de distinção entre certos mestres e porta-bandeiras entre as escolas de samba. Ganhar um Troféu Nota Dez representa a ampliação do reconhecimento e do respeito oficial, aferidos intersubjetivamente por meio de “critérios de relevância social” (HONNETH, 2003, p. 184), que, até então, era apenas do jurado e se torna, a partir daquele momento, também um entendimento da entidade representativa do quesito.



Imagem 19. Troféu ofertado pela associação aos casais que obtiveram nota máxima no último carnaval. Foto: Felipe Gabriel Oliveira.

A AMESPBEESP não tem um vínculo estreito com a Liga Independente de São Paulo. Apenas conseguiu a autorização para usufruir de um espaço na concentração para os desfiles no Sambódromo do Anhembi com o objetivo de fornecer apoio aos casais, com água, alimentos e itens de costura, organizado por voluntários mobilizados pela associação - o que representa uma iniciativa de valorização do quesito e do grupo dos casais para os desfiles. Pude presenciar, por exemplo, no carnaval de 2017, um casal que, na concentração, não estava com a fantasia pronta, que havia sido abandonada pelo ateliê responsável. Foram os voluntários, eu entre eles, que criamos, a partir do que o ateliê havia mandado de material, uma fantasia completa com abraçadeiras de nylon, conhecidas como “enforca-gato”. O apoio da AMESPBEESP foi fundamental para que o casal pudesse desfilar.

Mesmo que a relação institucional da AMESPBEESP já seja de grande amplitude, parte importante das ações de seus participantes buscam nutrir a legitimidade da associação. Seja entre as entidades que encontram casais em suas aulas, seja premiando casais que conquistam notas máximas ou por meio do engajamento de lideranças como Mestre Ednei e Mestre Gabi, objetiva-se promover sua visibilidade de

forma a valorizar o quesito. Os dois criadores, por exemplo, são convidados, constantemente, para ministrar cursos para os jurados dos desfiles, o que lhes fornece possibilidade de atingir amplamente o objetivo de defender o que chamam de “tradição da dança”.

Os alunos, dessa maneira, buscam também a construção de sua posição entre as agremiações. Como pude constatar por conversas informais, participar de um curso da associação tem o poder de diferenciá-los de outros casais que não passaram pela experiência e pelo treinamento junto a mestres e mestras “consagrados do carnaval”, como assinalam. Outra forma de distinção comum é convidar casais de renome para serem seus padrinhos na Festa de Formatura. Essa relação que se inicia, para eles, é uma apadrinhagem que pode surtir apoios como doação de roupas para apresentações, convites ou indicações para assumir um cargo em uma escola, etc. Falar que é apadrinhado por mestres como Gabi e Ednei é uma forma de diferenciação dentro do universo das escolas, ato que legitima quase uma forma de descendência, de proximidade entre estilos e qualidades da dança.

### **Projeto Cisne do Amanhã**

O Projeto Cisne do Amanhã, por sua vez, foi fundado em 13 de setembro de 2004. É originário do Projeto Barracão, programa de cursos financiados pela prefeitura de São Paulo que fornecia, em bairros carentes da cidade, aulas de cavaquinho, capoeira, percussão e dança de mestre-sala e porta-bandeira. O setor de ensino dos casais, no entanto, possuía um limite de 10 casais, o que foi motivo de debate entre seus condutores, Mestre Gabi, que realizava tal trabalho paralelamente à AMESPBEESP, e Dona Vivi, sua porta-bandeira e esposa, que defendiam a necessidade de aumentar as vagas. Dessa forma, abandonam o projeto da prefeitura e fundam o Cisne do Amanhã. Seu símbolo, de acordo com seu nome, também é um cisne, metáfora da elegância e da postura altiva.

O Cisne também não possui sede própria e ocupou diversas quadras. Atualmente, utiliza o espaço da X-9 Paulistana, localizada na avenida Paulo Silva

Araújo, número 25, no Jardim São Paulo, zona norte. Em 2015, ano em que realizei o curso e o acompanhamento de suas atividades, o Projeto usufruiu do espaço do Uirapuru da Mooca, região leste de São Paulo. De 2016 a 2018, o curso foi realizado na Acadêmicos do Tatuapé, também na zona leste da cidade.



Imagem 20. Brasão do Projeto Cisne do Amanhã, que utiliza também o cisne como símbolo da associação e carrega a frase “Os passos estão na alma de quem dança”, denotando a singularidade da dança de cada um. Fonte: <https://www.cisnedoamanha.com.br/filial-rio-claro> . Acesso em 06/06/2019, às 14h39.

Sua equipe diretora, em 2018, era formada pelo presidente José Luis Castro e pelas coordenadoras Jennifer Sant’Ana, Benê e Juliana. Seus atuais instrutores são Lídia Aparecida de Paula e Wagner Oliveira (considerado o “Casal Majestoso” da Tom Maior), já presentes em 2015, e Rodrigo Antonio e Marina Oliveira Antonio Lazzari (1º casal da G. R. C. C. Flor de Liz).

Para se realizar o curso, deve-se pagar uma taxa única de R\$50, destinados a custos de manutenção do Projeto e da camiseta, uniforme também obrigatório. As aulas, iniciadas também por volta dos meses de abril ou maio, acontecem aos domingos de duas em duas semanas, das 10h30 às 14h30.

Diferentemente da AMESPBEESP, o Cisne do Amanhã não pretende ser uma associação de casais e, apesar de utilizar certos elementos “escolarizados”, seus diretores denominam os encontros como “trocas de experiência”. Não há divisão de salas, todos participantes realizam as atividades propostas ao mesmo tempo, seguindo as

dinâmicas dos exercícios. Mesmo com essa diferenciação em relação à Associação, sua fundação foi um projeto paralelo, não representando o que poderia ser uma dissidência ideológica, segundo depoimento de Mestre Gabi.

O aproveitamento do espaço dá-se da seguinte forma, levando-se em consideração o curso realizado em 2015<sup>10</sup>:

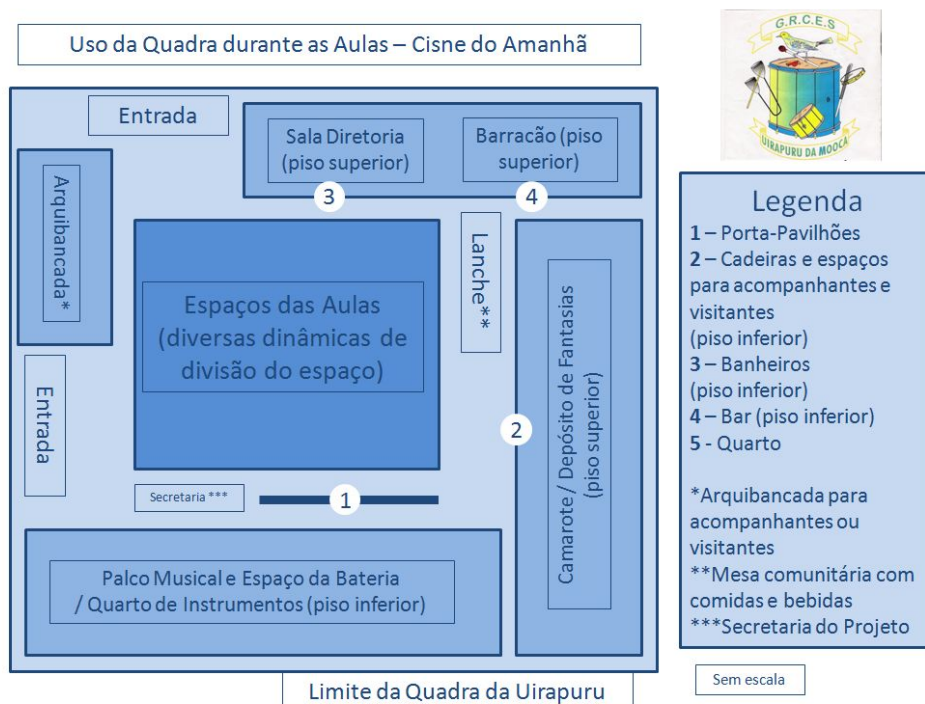


Imagem 21. Diagrama que mostra como ocorreu o aproveitamento do espaço da quadra da Uirapuru da Mooca pelo Cisne do Amanhã, em suas aulas. Devido à dinâmica das atividades propostas, o espaço central era utilizado de diversas formas, seguindo cada tema de aula. O espaço do camarote foi utilizado por instrutores que podiam, de cima, avaliar os alunos e simular a apresentação para os jurados de um desfile de carnaval. Autor: Felipe Gabriel Oliveira.

As aulas são organizadas em quatro partes, sempre ao som de um rádio em que se toca sambas-enredo paulistanos e cariocas: aquecimento, primeira parte, intervalo para lanche comunitário, segunda parte e apoteose. O aquecimento também acontece com os alunos trajados com roupas de esporte e são ministradas danças variadas. Em 2015, essa parte foi ministrada em algumas aulas por Marquinhos (1º mestre-sala da G.

<sup>10</sup> O projeto recebeu cerca de 100 inscrições de alunos oriundos da capital, do região ABC, interior e baixada santista.

R. S. C. E. S. Império de Casa Verde), professor de dança, que promoveu oficinas de ritmos de salão.

A primeira parte, então, inicia com os alunos já com os trajes sociais. É comum haver dinâmicas que separem mestres-salas e porta-bandeiras e se aplique exercícios distintos tendo-se em vista o desenvolvimento da postura elegante, equilíbrio, sustentação, jogo de perna (no caso deles) e giros (no caso delas). Os instrutores sempre ficam próximos aos alunos aconselhando-os durante a própria execução, como também acontece na AMESPBEESP. Em alguns encontros, pode haver aulas teóricas, nas quais são passadas informações sobre a história da dança, ritos de escola de samba, etiqueta de visitas em outras quadras, por exemplo.

Em seguida, dá-se o intervalo para o lanche comunitário: é pedido para que todos levem comidas e bebidas para serem compartilhados. É um momento de descontração, de conversas sobre assuntos ligados às aulas, às escolas de samba ou a assuntos diversos. Na AMESPBEESP, ao invés desse lanche, é ofertado uma lanchonete em que se pode comprar sanduíches, doces, sucos e refrigerantes.

A segunda parte pode seguir com dinâmicas distintas entre mestres e porta-bandeiras ou se pode propor algum exercício para realização em pares. Exercícios de condução, de apresentação do pavilhão, de deslocamento, etc. Por fim, realiza-se a apoteose, na qual todos os casais dançam livremente, podendo trocar de par. Trata-se de um momento de treinamento livre.



Imagens 22 e 23. Registro do momento de "apoteose", parte final dos encontros do Projeto Cisne do Amanhã, na temporada de 2015 do curso. Os participantes usufruem de liberdade para dançar e praticar o que foi aprendido durante o curso. Foto: Felipe Gabriel Oliveira.

O rodízio dos instrutores era uma regra preestabelecida pelo Projeto, pois se acredita que o contato com diferentes mestres e porta-bandeiras faria com que o aluno se provesse de diversos ensinamentos e visões sobre a arte que o condicionariam a criar a sua própria identidade na dança. As aulas foram estruturadas de forma que todos os alunos pudessem integrar o Projeto, independentemente do nível da dança que apresentassem.

Em 12 de setembro, foi organizada uma viagem do Projeto para visitar o curso fundado por Mestre Dionísio, no Rio de Janeiro, mediante contribuição de R\$180 para o pagamento do ônibus fretado. A visita contou com uma aula no Sambódromo, local onde ocorrem as aulas do Projeto, onde os alunos foram divididos em turmas de diferentes níveis. Eu participei da turma avançada, que praticou um circuito de apresentações de pavilhão e cortejos da porta-bandeira na passarela do Sambódromo. Era visível o nervosismo dos alunos paulistas frente aos alunos cariocas. Posteriormente, ocorreu uma palestra do Casal Chiquinho e Maria Helena, nota dez em muitos carnavais pela Imperatriz Leopoldinense. Com seu jeito polêmico, Maria Helena criticou as novas porta-bandeiras que utilizam roupas "cada vez menores", um desrespeito ao pavilhão, como disse. Logo após, fomos visitar a quadra da G. R. E. S. União da Ilha, na qual fomos convidados de honra: parte dos coordenadores

participaram de uma roda de pavilhões com o casal oficial da agremiação e, em seguida, acompanhamos a eliminatória de sambas-enredo da noite.



Imagens 24 e 25. Registros da participação dos alunos de São Paulo no Projeto Manoel Dionísio. Na chegada, cada dupla de alunos se apresentou e, em seguida, foram conduzidos para as turmas de nível de aprendizagem. Na foto à direita, danço ao lado de Marina Lima com o pavilhão da Unidos do Parque Aeroporto, na pista principal da Marquês de Sapucaí, como parte da aula da turma do intermediário. Momento que ficará marcado em minha memória. Fotos: respectivamente, Projeto Cisne do Amanhã e Cecília Gabriel.

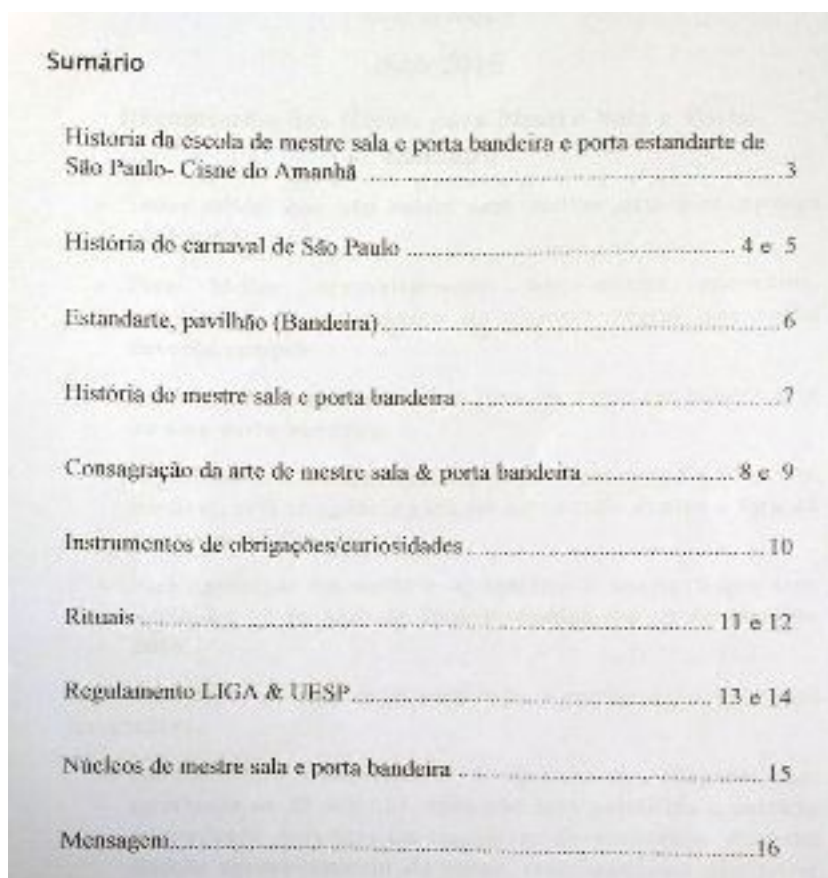
Essa viagem foi positiva para reafirmar como o comportamento de um mestre-sala e de uma porta-bandeira é uma preocupação que se torna constante da vida de quem quer exercer tais cargos. A postura de elegância, respeito e simpatia são sempre esperados e cobrados publicamente. Por exemplo, casais que não estavam trajados adequadamente ou estavam consumindo bebidas alcoólicas, não puderam entrar na quadra da União da Ilha como alunos – foi-se aconselhado vestir outras roupas (vestidos ou calças, mantendo-se a camiseta do Projeto) e apenas acompanhassem o cortejo do restante dos casais.

Além disso, a identidade que o Cisne do Amanhã tem com relação ao Projeto Manoel Dionísio foi perceptível. A visita, realizada anualmente, simboliza a referência que essa versão paulistana tem perante o protagonismo do projeto carioca. Apesar de seguir uma estrutura organizacional específica e dialogar com um universo do carnaval de São Paulo, em si muito diverso e diferente do universo do Rio de Janeiro, o Cisne do Amanhã torna público que sua referência nacional é o Projeto tido como o mais consolidado no país – talvez uma distinção que procura realizar em comparação a outros



curso. Pode se afirmar que faz parte da proposta pedagógica do Cisne proporcionar o contato de seus alunos com ambientes distintos do carnaval.

No início do ano letivo de 2016, uma inovação do curso foi a distribuição da “Apostila do Porquê?”. A apostila é um elemento também de formas de transmissão de conhecimento escolarizadas e, no curso, está relacionada ao seu âmbito teórico. O material é dividido em capítulos, conforme a imagem abaixo.



Sumário	
Historia da escola de mestre sala e porta bandeira e porta estandarte de São Paulo- Cisne do Amanhã .....	3
História do carnaval de São Paulo .....	4 e 5
Estandarte, pavilhão (Bandeira).....	6
História do mestre sala e porta bandeira .....	7
Consagração da arte de mestre sala & porta bandeira .....	8 e 9
Instrumentos de obrigações/curiosidades .....	10
Rituais .....	11 e 12
Regulamento LIGA & UFSP.....	13 e 14
Núcleos de mestre sala e porta bandeira .....	15
Mensagem.....	16

Imagem 26. Foto do sumário da Cartilha distribuída pelo Cisne do Amanhã, denotando uma preocupação em formalizar as informações a serem trabalhadas no curso. Foto: Felipe Gabriel Oliveira.

O conteúdo dos textos apontam para uma série de propostas do curso. Logo em suas primeiras páginas, é exemplificado como os encontros, apesar de ter um cunho de formação, são entendidos como “trocas de experiências” entre pessoas em um espaço que se pretende de socialização: “Jamais esqueçam que todos nós somos uma FAMÍLIA” (p. 3). Ainda assim, o compromisso com o que chamam de “arte

tradicional” é defendido, sendo que “(...) o curso tem mais que o intuito e sim uma preocupação em preservar a cultura da dança do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira e além disso, preservar a cultura e tradições do samba paulistano, suas histórias, os grandes momentos, seus personagens marcantes e a memória do sambista.” (p. 6). Uma outra providência, dentre as apresentadas, foi sobre a necessidade de não se transparecer na dança a opção sexual: “Não temos nenhum preconceito em relação à opção sexual de cada um, mas não deixe a mesma influenciar na sua dança.” (Apostila Cisne do Amanhã, 2016, p. 1).

Essa indicação demonstra conformidade à ideia de que o casal se dá por um homem cis (que se identifica com a próprio corpo com o qual nasceu), ocupando o cargo de mestre-sala, e por uma mulher também cis, como porta-bandeira, cada um, respectivamente, possuindo gestos característicos (viris, fortes, amplos, etc., no caso dele, e delicados, frágeis, entre outros trejeitos, no caso dela). Essa indicação do Cisne pode estar relacionada à ampla presença de homossexuais nesses espaços, que é algo, como confirma Mestre Ednei, relacionado à dança em escolas de samba, majoritariamente destinada às mulheres ou a homens gays ao longo do tempo. O curso estaria se precavendo para que se não houvesse modificações na performance do casal, que se orienta por um ideal de expressão de duplas ciscôgenas e héterossexuais. A dança seria uma forma de colocar a todo momento seus dançantes a pensar sobre o papel que estão desempenhando na performance como mestre-sala ou como porta-bandeira, de como estão usando seus próprios corpos para isso, já que se trata, justamente, de movimentos de um casal idealizado, que até pode ser de pares casados ou namorados, mas, a princípio, se baseia em uma performance romantizada. Dessa forma, a apostila pode ser entendida como um “instituto”, da maneira que é empregada por Felipe Veiga (2012) nos estudos sobre os “estatutos” da gafieiras cariocas, um conjunto de regras de conduta que disciplina os dançarinos dos bailes.

Em latim, o termo instituto tem duplo sentido, pois significa simultaneamente instruir e instituir. Institui, ou seja, estabelece as regras e, ao mesmo tempo, ensina, instrui sobre a gafieira como forma de dança social em meio urbano. Portanto, o estatuto submete e, por sua forte vigência moral, é um eloquente dispositivo de controle social, com forte apelo ao autocontrole, capaz de produzir padrões de civilidade no momento em que as pessoas estão mais próximas, mas perto umas das outras, em uma situação pública. (VEIGA, 2012, p. 63)

Por si só, no caso do Cisne, a apostila não teria o efeito regulador dos comportamentos das duplas dançantes, mas é mais um instrumento constituinte da tentativa de inculcação do modelo ideal de mestre-sala e porta-bandeira defendido nas aulas por seus instrutores.

Todas essas estratégias de ampliação do que é ofertado pelo Cisne do Amanhã parecem ser necessárias para cultivar o lugar da associação no cenário dos casais. A saída de Mestre Gabi, em 2014, parece ter incentivado esse esforço de manter o trabalho do grupo. A apostila, por exemplo, pode fazer parte dessa busca por distinção, assim como a busca de um espaço para as aulas - quadras de escolas do Grupo Especial e de Acesso, como Peruche, Tatuapé e X-9 Paulistana - também de maior referência no carnaval.

Em 14 de novembro, foi realizada, então, a formatura dos alunos da turma de 2015. Em uma espécie de ritual de iniciação semelhante ao da AMESPBEESP, os alunos puderam também escolher padrinhos para os acompanhar na entrega de seus certificados. Em meu caso, escolhi o casal de mestre-sala e porta-bandeira que tive mais contato durante o ano e que foram espécies de conselheiros sobre o desenvolvimento de minha dança em São Paulo, Lídia e Waguinho, o Casal Majestoso da Tom Maior. Com todos vestidos de branco, os alunos ficaram enfileirados em cadeiras acompanhando os discursos de congratulação de todos os envolvidos nos meses de curso. Foram entregues os certificados para cada participante, que seguia para à frente da cerimônia passando sob um tapete vermelho ao lado de seus padrinhos. Ao final, todos dançaram em comemoração a mais um ano de atividades concluídas.

O certificado, nesse caso, apesar de não ser um documento ou um atestado de autorização de quem pode e quem não pode exercer essas funções, contém o texto que indica o cumprimento do “curso básico de Mestre-Sala e Porta-Bandeira, devidamente de acordo com a tradição do Carnaval paulistano”. Isso pode ser lido como tentativa de formalização do processo de aprendizagem e troca de experiências que a aluna ou o aluno enfrentavam, concretizado em algo que faz grande referência aos certificados de cursos profissionalizantes ou de outra natureza educacional.



Imagem 27. O certificado apresenta dois elementos distintivos: o fato de ser um curso “de acordo com a tradução do Carnaval Paulistano” e a assinatura de seus baluartes, Dona Lídia e Mestre Waguinho, representantes da defesa da transmissão dos saberes de geração em geração. Fonte: Projeto Cisne do Amanhã.



Imagens 28 e 29. Registros da Formatura de 2015 do Cisne do Amanhã, em que se pode ver a divisão do espaço da quadra da Uirapuru da Mooca, com alunos e padrinhos sentados em lados opostos do salão, sendo acompanhados pelo público e demais convidados. Na segunda foto, momento em que recebo o certificado do curso junto a (da esq. para a dir.) Marquinhos Costa (atual X-9), Lídia Aparecida (Tom Maior), Juliana Souza (Leandro de Itaquera), Wagner Oliveira (Tom Maior) e José Luíz Castro (Leandro de Itaquera), presidente atual da associação. Fonte: SASP (Sociedade Amantes do Samba Paulista).

Além de acompanhar as aulas durante 2015, recebi o convite do instrutor Higor Ferreira, primeiro mestre-sala da escola de samba Lavapés, para defender o terceiro pavilhão dessa agremiação ao lado de uma outra aluna do Cisne, Jaqueline Evans. Sabendo de toda história da Lavapés como a mais longeva escola de samba paulistana e de toda a experiência que poderia aproveitar, aceitei o desafio. De setembro até fevereiro de 2016, participei de eventos e ensaios da escola e, na segunda-feira de carnaval, desfilei em Vila Esperança, palco das escolas dos grupos 3 e 4. A Lavapés vinha de um título em 2015 no grupo 4. Essa vivência me proporcionou contato mais profundo com o diverso mundo do carnaval paulistano. A escola tem uma história de muitas glórias, mas, infelizmente, enfrenta muitas dificuldades materiais na atualidade, lutando para conquistar uma quadra de ensaios própria (realiza seus encontros preparativos em uma avenida fechada às segundas-feiras na região da Baixada do Glicério) e se reinventando com muita garra para lidar com os orçamentos limitados, destinados aos segmentos que não desfilam no Anhembi. Contudo, esse convite me fez refletir sobre um papel de também constituir redes de contato que o Cisne do Amanhã desempenha na cidade: a de ser uma vitrine de dançarinos, uma agência de mestres-salas e porta-bandeiras, um núcleo que concentra a prática da dança, onde se pode encontrar possíveis componentes e no qual se concentra diversos interesses sobre a arte, assim como faz a AMESPBEESP.



Imagens 30 e 31. Registros de minha participação na Lavapés ao lado de Jacqueline Evans. Na primeira, durante visita à quadra da Unidos de Santa Bárbara, que também recebia a carioca Império Serrano, em 2015. Na segunda, registro na concentração para o desfile oficial, vestidos de Pierrot e Colombina. Foto 49: Arquivo Pessoal de Jacqueline Evans. Foto 50: Arquivo Pessoal de Felipe Gabriel Oliveira.

Com essa possibilidade chegando até mim, pouquíssimo conhecido em São Paulo naquela época, fiquei surpreso pela efetividade dessa porta-de-entrada para o mundo do carnaval. Um caso ainda mais interessante é de Marlon Lamar, que se tornou o primeiro mestre-sala paulistano a defender um pavilhão de um escola do grupo de elite do Rio de Janeiro.

Nascido na capital paulista e criado no maior conjunto habitacional popular da América Latina, a Cidade Tiradentes, na zona leste da cidade, Marlon foi levado por um tio a participar da escola de samba Príncipe Negro, agremiação que disputa grupos inferiores no carnaval. Iniciou dançando como passista e logo se interessou pelo posto de mestre-sala. Como não havia quem o ensinasse a bailar como os pares dos grupos superiores, Marlon, em 2004, começou a participar das turmas do Cisne do Amanhã e da AMESPBEESP, onde acredita ter sido realmente preparado para poder assumir a responsabilidade de ser primeiro mestre em uma escola. “Foi lá onde realmente eu aprendi o que era um mestre-sala, a essência do mestre-sala, essas coisas todas que a gente tem pra dança. Mas o importante é que a gente aprende o que é essência. (...) Na

minha época, o Mestre Gabi e a Vivi aproveitavam muito da individualidade para você se destacar perante o seu colega, pra você conseguir se destacar perante seu amigo. E isso tem me ajudado muito hoje.”, comenta. Foi esse destaque que trouxe um convite para dançar em uma nova escola, a Mocidade Unida da Mooca, em 2006, iniciando uma trajetória de conquistas. Além da escola do berço, Príncipe Negro, passou pelas escolas Estrela Cadente, Combinados de Sapopemba, Dragões da Real, sendo campeão por todas elas.

Foi, então, em 2014, convidado para assumir o pavilhão da Império de Casa Verde, em que bailou com Jéssica Barbosa, Iasmin Ramello e Jéssica Gioz, até 2016, ano em que conquista o título de campeão do carnaval de São Paulo. Contrariando as expectativas do público que acompanhava o trabalho da recém-vitoriosa, Marlon desiste do posto. Semanas depois, é surpreendido pelo convite de Lucinha Nobre, porta-bandeira de longa trajetória no samba carioca, para assumir o posto oficial da Porto da Pedra. Como conta em entrevista, Lucinha o havia visto dançar em uma visita à Império e ficou encantada com o seu jogo de perna e sua postura firme, realizados com trejeitos originais e simpatia rara, aspectos ótimos para a dança que queria voltar a desenvolver no Rio de Janeiro. Após um desfile em que teve que enfrentar problemas com fantasia, o casal é convidado a desfilar pela Portela, o que eleva Lamar ao posto de primeiro mestre-sala de São Paulo a defender uma bandeira do Grupo Especial na Sapucaí. Colecionando notas 10, o casal vai para o terceiro carnaval consecutivo na escola, em busca da águia, símbolo da alvi-azul de Madureira, em seu vôo de campeã.

A rede constituída pelos cursos, escolas, cidades e pessoas, é um meio pelo qual o conhecimento desse mundo artístico é transmitido, trocado, executado. A partir dos projetos de ensino e aperfeiçoamento, é possível ir passando pelas mais diversas escolas de samba, formando uma trajetória guiada de pessoa em pessoa. Marlon Lamar saiu da escola de seu bairro, na zona leste de São Paulo, rodou a metrópole e, hoje, mora no Rio de Janeiro para defender o pavilhão de uma outra comunidade. As posições de reconhecimento e os significados constituídos nessa história vão dando base para uma atuação exemplar de um mestre-sala que busca honrar a escola que lhe confia seu símbolo máximo. Exercendo o cargo de mestre-sala por onde passa e buscando

reconhecimento e legitimidade perante às agremiações, Marlon, assim como inúmeros outros mestres e porta-bandeiras do mundo do carnaval, se torna sambista, para além de ser “príncipe-negreense”, pois, mesmo tendo sua querida escola do coração, defende, acima de tudo, a bandeira do samba, a bandeira do carnaval.

### **Pedagogias e engajamentos da escola de bailado**

Baseando-se na problematização realizada por meio da bibliografia já existente sobre o universo das escolas de samba brasileiras e, especificamente, das paulistanas, e à luz dos dados colhidos em trabalho de campo, pode-se apontar alguns caminhos como resposta a questionamentos inicialmente levantados.

De forma especial, o ensino prático ainda guarda o objetivo central, segundo seus idealizadores, da forma de transmissão do conhecimento sobre arte que exista antes do advento dos cursos: a tentativa de desenvolvimento do estilo pessoal do dançante, de acordo com os princípios fundantes da “arte”. Não se trata de uma uniformização da dança de todos os casais, mas de uma orientação, assim como Dona China defendia. Para Mestre Ednei, deve-se “buscar a nossa identidade, mas não podemos perder o fio da tradição, o porquê da dança do mestre-sala e da porta-bandeira”. Dessa maneira, para Gonçalves (2008), trata-se de um “modo inventivo de lidar com planos de significação da ideia de tradição”, “invenção” que se norteará por meio desses espaços de reflexão e construção da ideia da “arte tradicional”, alcançada por uma pedagogia dos movimentos e por uma pedagogia comportamental de como exercer essas funções. Uma proximidade entre as formas de transmissão são também as inserções das crianças nesse meio: mesmo usufruindo de um corpo em uma fase de crescimento intenso e de descoberta, colocá-las nesses espaços e fazer com que cresçam no meio dos casais e do carnaval pode contribuir muito para a assimilação das técnicas.

Entretanto, consonante a isso, pode-se afirmar que os cursos reorganizam a forma pela qual se transmite o conhecimento, reordenando espaços em que a concentração de interessados na dança proporcionam essa experiência coletiva. Há, sim, uma sistematização e uma escolarização dos conhecimentos a serem transmitidos,



organizados por salas de diferentes níveis de desenvolvimento, e é proposto uma divisão entre teoria e prática, o que pressupõe uma maneira específica de introduzir as alunas e alunos à dança por excelência.

Além disso, Mestre Gabi, em entrevista, afirma que, apesar de não ter sido o objetivo inicial, os cursos facilitaram o caminho de se tornar um mestre-sala ou uma porta-bandeira de uma escola de samba. Ainda hoje, é possível haver formas de escolha de pessoas de dentro das escolas, por envolvimento em uma comunidade e ocorrência de oportunidades em que se demonstre habilidades extraordinárias, interessantes para pensar o dom não como dádiva, mas como talento, aptidão fora do comum, que podem ser identificados tanto no cotidiano das escolas, como no das escolas de bailado. Há também as chamadas “audições”, espécie de concursos abertos e divulgados publicamente pelos quais as escolas realizam uma seleção entre casais interessados em data, hora e local marcados (geralmente em suas quadras). Mas os cursos, como também apontado por Gonçalves (2008) sobre o caso carioca, tornaram-se vitrines para diretorias, que visitam as aulas em busca de mestres-salas ou porta-bandeiras. No ano de 2016, por exemplo, a aluna Janaína Betel, premiada como melhor aluna de 2015 da AMESPBEESP, foi convidada a assumir o posto de terceira porta-bandeira da Águia de Ouro, agremiação do grupo principal do carnaval paulistano. Este autor, pelo desempenho apresentado no Cisne do Amanhã, foi convidado para ser terceiro mestre-sala da S. R. B. E. Lavapés, como mencionado; e, devido à participação na AMESPBEESP, em 2017, a ser terceiro mestre-sala na Independente Tricolor, como irei descrever. E os exemplos são inúmeros. Como atesta Mestre Ednei, mesmo que não tenham sido escolhidos exatamente durante as aulas, “todas as escolas de samba têm alguém [em seu quadro de casais] que passou pela AMESPBEESP”. A passagem pelo curso se tornou algo muito comum.

Ligado a esse aspecto, outra problemática inicial reflete sobre a possibilidade dos cursos modificarem a forma pela qual as pessoas “entram” no universo das escolas de samba, de maneira a proporcionar uma porta de entrada a pessoas que nunca tiveram nenhum tipo de proximidade com agremiações. Contudo, apesar do formato institucional possibilitar a inserção de pessoas que nunca tiveram contato com uma

escola de samba, visto que isso não é prerrogativa obrigatória, foi-se constatado que a grande maioria dos inscritos frequentava uma agremiação a pelo menos um ano e que já haviam desfilado, mesmo que em outros setores ou funções. Em conversas informais, alunas iniciantes afirmaram ter escolhido o curso como uma forma mais facilitada de realizarem seus desejos de se tornarem porta-bandeiras. O caso de Marlon Lamar, apesar de ser uma trajetória de grande sucesso para além do carnaval paulistano, é um exemplo dessa rede complexa de oportunidades que se abre para o ingressante de um curso que reúne instrutores, possíveis parceiros e parceiras de dança, diretores interessados em novos casais, por exemplo, que vão constituindo, de acordo com o engajamento do aluno, uma forma qualificada de inserção no carnaval. Pela rede formada, pode-se aprender, transitar entre agremiações, conquistar cargos e ser reconhecido no mundo do carnaval. Um efeito relacionado a isso, já apontado por seus idealizadores, foi o aumento da rede de contato entre os casais em atividade. Segundo o que defende Ednei e constatado entre os próprios dançarinos, há mais intensamente a prática da visita em quadra entre eles. Anteriormente, se um casal não era oficialmente convidado por outro para uma festa, aquele não era recebido. Atualmente, isso ocorre sem mesmo convite e ainda são “bem recebidos e ficam em lugares de destaque”.

A última problemática levantada foi sobre a motivação, na década de 1990, da criação da AMESPBEESP e do Cisne do Amanhã, em reflexo ao “deterioramento” da dança. Por meio da análise bibliográfica, do acompanhamento do curso e de sua relação com o universo dos casais, com entrevistas com os próprios sujeitos desse universo, pode-se afirmar que o advento de instituições como essas pode estar ligado a dois aspectos: à difusão historicamente insuficiente do conhecimento da dança do mestre-sala e da porta-bandeira em São Paulo e ao processo de espetacularização do carnaval paulistano e sua conseqüente necessidade de defesa da continuidade do quesito.

O aspecto primeiro pode ser ainda resultado da implantação do modelo carioca no processo da oficialização paulistana. Um dos motivos principais constatados em conversas informais com os alunos de ambos cursos era a falta de orientação e de possibilidade de formação de modo interno às agremiações das quais eram integrantes.

Atestam que são aconselhados por seus diretores a frequentar o curso e dele tirarem o melhor proveito. O curso da AMESPBEESP e do Cisne proporcionam, assim, a concentração, em um mesmo espaço, de indivíduos com esses saberes poucos difundidos, constituindo espaços qualificados para se pensar sobre a arte do casal, debater, construir e negociar coletivamente sobre seus significados, além de referendar pessoas como “guardiãs” ou “defensoras” do que denominam de “dança tradicional”.

O segundo aspecto se relaciona a um possível movimento contra o que se tem denominado como “espetacularização do carnaval”, em detrimento de seus elementos originais. Como apontado por Mestre Ednei, a nomeação de profissionais bailarinos para o julgamento de casais de mestre-sala e porta-bandeira, profissionais esses que não possuíam experiência no mundo do samba, figura a escolha que estava sendo feita, que deixava em desvantagem e desagradava os conhecimentos dos sambistas “tradicionais”. Certamente se trata de uma interferência fora dos padrões de julgamento que todos estavam acostumados e pelos quais se balizavam durante os concursos. Contudo, deve-se notar que a transformação dos desfiles, de suas proporções e resultados plásticos cada vez mais tecnológicos e caros, são resultantes de diversos fatores: a própria dinâmica competitiva e criativa dos concursos incentiva que as escolas busquem inovações e explorem outros elementos e estruturas para seus desfiles, lidando sempre com o que se defende ser o modelo fundamental de uma escola de samba; e fatores externos, como os econômicos e políticos, por exemplo, podem influenciar na maneira pela qual se produza as performances nos desfiles. Os casais, assim, estarão inseridos nesses processos de transformação contínua, sendo influenciados, mas, pelas suas estratégias, também tentando influenciar no que se encara como adequado. É possível compreender a criação desses projetos como uma maneira de prestar qualificação ao quesito, até como uma forma de acompanhar o desenvolvimento profissional de outros elementos das agremiações. Que podem, inclusive, estar inspiradas em certas identidades de seus idealizadores sobre como significam o casal, as escolas, o carnaval, a singularidade de São Paulo. Dessa forma, as associações participam diretamente desse processo dinâmico do carnaval, tentando, ao menos, organizar (ou até mesmo controlar) a forma de atuação dos casais.

Diferentemente do que se pode supor, as associações não criam uma categoria profissional, não possuem esse intuito de corporativismo. Mas podem ser consideradas instituições que articulam pessoas ligadas a essa figura central dos desfiles das escolas de samba. Se fosse feita uma comparação com instituições de ensino formais, tanto a AMESPBEESP como o Cisne do Amanhã são responsáveis por ofertar cursos de bacharelado e licenciatura, pois capacitam seus integrantes a ocupar o cargo de mestre ou porta-bandeira em uma escola, com todas as suas responsabilidades, e também os habilitam a poder formar novos casais, dentro dessas associações ou em outros projetos. Trata-se de um efeito duplo que contribui com esse mundo artístico, qualifica seus participantes e dissemina os saberes, antes pouco difusos. Fazendo a opção pela busca do que chamam de “arte tradicional”, ambas entidades trabalham no sentido de proporcionar melhores condições de atuação e desenvoltura na dança do nobre casal.

### **O “lugar de dança”: dos cursos para o carnaval**

O escopo dessa pesquisa não abarca um aprofundamento central sobre as discussões sobre marcadores sociais da diferença. Mas se trata de um tema bastante relevante ao se investigar uma dança como a da porta-bandeira e do mestre-sala, que enfrente, a todo momento, a questão da performance de corpos e comportamentos ideais, algo que pode ser observado quando tratou-se da preocupação do Projeto Cisne do Amanhã em abordar o assunto em sua apostila de ensino. Trato, aqui, de refletir breve e experimentalmente sobre a problemática.

A indicação, colocada em destaque no material didático, demonstra conformidade à ideia de que o casal deve ser composto por um homem masculinizado, como mestre-sala, e por uma mulher feminilizada, como porta-bandeira. Interessante levar em consideração que, segundo Mestre Ednei Mariano, fundador da Associação de Casais de São Paulo, a grande presença de homossexuais é característica desses espaços, algo possivelmente relacionado a quem dança em escolas de samba, destinada de forma majoritária às mulheres ao longo do tempo, o que pode ter justamente motivado o aconselhamento dos ministrantes do curso.

Dessa forma, pode se dizer que se trata de uma dança orientada por um ideal de casal cisgênero héterossexual, ou seja, formado por um homem e por uma mulher que se identificam com o seu próprio corpo e que possuem, respectivamente, gestos masculinos (viris, fortes, amplos, etc.) e femininos (delicados, frágeis, etc.). Os dançarinos, mesmo os que em outros momentos de suas vidas possam se identificar de maneira diversa a esse padrão e ter comportamentos distintos desse modelo, devem “entrar no personagem” quando estiverem dançando com a bandeira da escola de samba, que requer, como se vê, um gestual condizente a esses ideais. Segundo exemplos que foram dados durante a ocasião, no curso, um rapaz que possui trejeitos afeminados deverá evitar tais gestos e expressar na dança uma postura masculinizada. É importante se atentar que a figura é conhecida como “casal” e que, apesar de alguns casos em que realmente os dançarinos são namorados ou casados, trata-se de um “par” de dançantes que executa a dança conjuntamente.

Isso leva a refletir como a dança pode estabelecer uma relação com a identidade de gênero - como neste caso do carnaval - e outros definidores do corpo de quem dança, sendo uma forma de expressão ou de performance de papéis ou tipos ideais ligados aos marcadores sociais que diferenciam cada indivíduo (gênero, raça, geração, classe, etc.). A dança estabelece uma relação entre o corpo que vai dançar e o corpo que está dançando, possibilitando o questionamento sobre as potencialidades e limites a serem encarados nos momentos de execução dos movimentos, encarados a partir do que se é esperado. Tendo em vista que se trata de um exercício em que o dançarino pensa sobre o próprio corpo e o papel que irá colocar em prática na dança (e isso faz com que se pense sobre seus marcadores e comportamentos), acredito que possa ser produtivo refletir sobre o que denomino de “lugar-de-dança”, que seria um resultado (sempre provisório) do processo (constante) de se refletir sobre o próprio lugar na relação com outras pessoas na performance de dança. Para a antropóloga americana, Judith Hanna (1999), que investiu sua trajetória intelectual para analisar o aspecto cultural das formas expressivas corporais,

A dança é um meio capaz de atrair e reter o olhar, um meio no qual o ser humano se identifica, onde conserva ou elimina seus limites. Sensações e ideias sobre a sexualidade e os papéis sexuais (também mencionados como gênero)

tomam forma na dança. (...) A dança, habitualmente mais assemelhada à poesia (com seus significados múltiplos, simbólicos e indefiníveis) do que à prosa, tem qualidades que os psicólogos dizem provocar os observadores, influenciar suas atitudes e opiniões. (HANNA, 1999, p. 13)

Nessa conversa entre dançarinos e, em certos casos, entre dançante e público, os movimentos dão formas às tentativas de construção de imagens que representam esses papéis construídos e projetados na execução de um modelo de dança. Pode se afirmar que a dança de mestre-sala e porta-bandeira, executada em ritos e apresentações do calendário anual do carnaval das escolas de samba, tem uma inspiração em padrões heteronormativos em que o homem ocupa o lugar de quem tem a força para proteger e a mulher a de quem deve ser bajulada, seduzida e protegida. Assim, como revela a filósofa Djamila Ribeiro, teórica do conceito “lugar-de-fala”, essa relação também é uma relação que envolve poderes, como será apontado a seguir. Mesmo no caso de um mestre-sala gay de gestos femininos, por exemplificação, que dançará o que ele “não é” (como um personagem, uma dança teatral), o processo faz refletir sobre “quem ele é” e sobre quem ele pode ou não ser, exercitando a compreensão do seu “lugar-de-dança”.

Por o corpo ser socialmente informado, por assumir repertórios de movimentos e ser um lugar de produção de conhecimentos, segundo os especialistas em “danças de matriz africana” Jorge Sabino e Raul Lody, a dança deve ser tratada como “uma realização social, uma ação pensada, refletida, elaborada tática e estrategicamente, abrangendo uma intenção de caráter artístico, religioso, lúdico, entre outros” (SABINO & LODY, 2011, p. 16), tendo suas ações, gestos e hábitos ligados ao contexto em que ocorrem. Dessa maneira, um dançarino deverá refletir e realizar movimentos que façam sentido para os complexos sistemas simbólicos dos quais participam, utilizando suas possibilidades perceptivas e motoras.

O desempenho de mestre-salas e porta-bandeiras, como pude observar durante os cursos, está mais ligado à capacidade de comunicação da dança do que à capacidade de execução dos movimentos. Certamente, o corpo deve estar habilitado para executar minimamente gestos, passos e trejeitos, mas, fundamentalmente, deverá dar conta da expressão do significado dessa movimentação específica. A comunicação estabelecida

entre bailarinos e deles com uma plateia é o sistema que dá forma a esse mecanismo, segundo Judith Hanna.

O conhecimento partilhado sobre a forma, a experiência em seu emprego, e a informação suficientemente nítida para ser percebida através das distrações ou obstáculos, são condições para a eficiência. O bailarino (codificador) leva ideias e sentimentos ao conhecimento de um outro (decodificador), por meio de um código mantido em comum. (HANNA, 1999, p. 30)

É por meio dessa conversa de códigos que esses corpos se tornam, ao mesmo tempo, “instrumento da dança, ferramenta do coreógrafo, objeto de percepção e sujeito que percebe” (HANNA, 1999, p. 40), o que faz da dança semelhante à linguagem, no caso, não-verbal, que requer a faculdade de conceituação, criatividade e memória: como na fala e na escrita, a dança têm vocabulário (passos e gestos), gramática (regras de conjugar o vocabulário) e semântica (significados) (HANNA, 1999, p.42).

Nesse sentido, sendo a dança uma linguagem, arrisco a propor a ideia de “lugar de dança” à luz do conceito de “lugar de fala”, desenvolvido por Djamila Ribeiro (2017). Para a filósofa, o “lugar de fala” diz respeito ao lugar social que cada um ocupa na estrutura social, determinado pelas intersecções de classe, raça, gênero, geração, etc. Acionando conceitos de Michel Foucault, a autora entende, então, a “fala” como um “discurso”, do qual cada “lugar” é uma determinação segundo a forma pela qual o poder está distribuído.

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2012, p. 8-9, apud RIBEIRO, 2017, p. 33)

Essa distribuição de poder, dessa forma, é o fator gerador das diferenças sociais, muitas delas expressas em marcadores que são entendidos e expressos no corpo de quem dança e, além disso, podem ser elementos considerados a fim de determinar quem pode dançar e quem não pode, por exemplo. As construções dos diferentes lugares sociais e suas marcações diferenciais terão efeito de autorização de direitos (no caso, à

expressão por meio da dança) e de arcabouços de modelos ideais de performances. Por mais lúdica que possa parecer um bailado de um mestre-sala com uma porta-bandeira e seu pavilhão, seus movimentos estão orientados por seus poderes e lugares sociais.

A proposta de Djamila Ribeiro, se bem entendo, baseia-se em um ponto de vista feminista sobre os “lugares sociais”, tendo como objetivo principal o de marcar a posição do feminismo negro enquanto uma forma de entendimento das relações sociais que até então não desfrutou de um devido espaço. A defesa do “lugar de fala”, mais do que propor uma maneira de entendimento dos discursos, é uma forma de luta política no campo epistemológico.

O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social. (RIBEIRO, 2017, p. 36)

Dessa forma, a potência da teoria de Djamila vai além da possibilidade de criação de novas agendas de pesquisa e chega a influenciar as ruas e disputas políticas, nacional e internacionalmente. Contudo, é importante se atentar ao aspecto de que “lugar”, aqui, não significa um local delimitado, uma categoria classificatória impenetrável e estática, mas uma condição social orientadora das relações estabelecidas com outros indivíduos, relacionais e constantemente modificados pelas transformações e ressignificações. Justamente por estar em questão o “lugar *de fala*” (ou “*de dança*”), que essa condição ou posição social está em constante (re)significação.

O carnaval, assim, é bom para pensar nas possibilidades de reflexão sobre esses “lugares”, dado que proporciona diversos momentos ritualísticos que compreendem a participação de sambistas, dançarinos e foliões, todos situados de uma maneira específica nesses contextos extra-cotidianos. O trabalho de Rafael Noletto (2014) acerca dos concursos de miss juninos, que analisa o protagonismo homossexual e travesti, comunga dessa perspectiva e amplia as possibilidades de campo de pesquisa.

(...) creio que os concursos juninos, na condição de rituais, contribuem para colocar em relação os mais diferentes sujeitos situados na estrutura social e no espaço urbano, todos devidamente marcados socialmente por posições



hierárquicas de classe, gênero, raça, sexualidade e geração. (NOLETO, 2014, p. 102)

Sendo momentos de festa, o carnaval e os concursos juninos criam um período supra-cotidiano que reorganiza os papéis desempenhados na hierarquia social com base nessas diferenças de posições, o que possibilita a reflexão pelos participantes de seus lugares sociais. Por exemplo, uma porta-bandeira negra usufrui de destaque durante um desfile de carnaval, podendo ser a grande “estrela” do ano, tamanha visibilidade que pode alcançar por meio de sua performance. Contudo, longe das passarelas do samba, pode enfrentar um cotidiano racista machista, extremamente repressor.

Voltando aos cursos de casais, todas as aulas são motivadas, no fundo, pelo desejo de se conquistar um cargo em uma escola de samba ou, ao menos, por desempenhar melhor essa atividade. Tendo como ideal a imagem de um casal enamorado, gentil, simpático e vibrante, que narra pelos movimentos e gestos um amor pela agremiação representada pelo pavilhão, que deve ser ostentado pela porta-bandeira e protegido pelo mestre-sala, um aluno deverá compreender, ao longo das aulas, qual a melhor forma de comunicar para a sua comunidade e para o público em geral o seu papel na dança. Esse modelo pressupõe uma diferença, mesmo que mínima, entre os trejeitos de um e de outro, que dançam em uma relação de oposição, em que um conduz e a outra é conduzida. Para tanto, é exigido dos dois que lapidem seus movimentos: para a porta-bandeira, a necessidade da delicadeza; para o mestre-sala, o de transmitir um semblante de paladino. É certo que, por se tratar de um símbolo praticamente sagrado, são cobradas expressões de altivez, alegria, cordialidade de ambos dançarinos. Mas é definido pelo julgamento dos desfiles que eles devem se distinguir, inspirados em uma ideia de cisgeneridade e na oposição heteronormativa. Nesse caminho, o processo de capacitação individual deverá compreender quais os avanços necessários para o domínio do papel a ser executado e interpretado a partir da condição que se desfruta, possibilitando a compreensão também do seu lugar social.

Há também o caso em que a cisgeneridade é questionada, neste caso, e outros caminhos são abertos. É o exemplo de Anderson Morango, primeiro homem porta-bandeira da história das escolas de samba. Como disse em entrevista realizada em

2018, é um rapaz gay que “se veste” de porta-bandeira e dança para defender (ao contrário do que poderia se achar) a “tradição” da dança, como denominou. Morango não busca criar um estilo totalmente novo de dança, deseja apenas usufruir da possibilidade de dançar como uma porta-bandeira comum e com grande desempenho técnico e domínio das regras e funções desse cargo. Mas, mesmo assim, foi questionado por parte do universo do carnaval como alguém que desconfiguraria a dança de porta-bandeira, apenas destinada a mulheres cis. Por outro lado, foi defendido por quem acredita que o importante é a execução da dança: se, durante a apresentação, ele for capaz de expressar que é uma porta-bandeira, com todos os modos de dança característicos, não há motivos para coibição. De todo modo, o processo pelo qual Morango teve que passar foi de refletir sobre seu “lugar de dança” e defender, a partir de seus argumentos e visões sobre o carnaval e sobre direitos individuais, a ocupação do cargo de porta-bandeira.

A dança, então, se mostra como uma forma de leitura e releitura sobre a cultura e suas regras. Para Judith Hanna (1999), essas transgressões possibilitam estimular os executantes e seus observadores a repensarem as possibilidades (ou não) de “estilos de vida modificados”. Para a autora, as danças “(...) são atos sociais que contribuem para o contínuo surgimento da cultura” (HANNA, 1999, p. 13-14). E é por meio do exercício e da prática dela que o “indivíduo dispõe do poder de disciplinar os cotidianos movimentos instintivos e culturalmente modelados do corpo” (HANNA, 1999, p. 29), abrindo outras possibilidades de controle do próprio corpo para outros usos.

Exatamente como os oradores usam uma linguagem, os bailarinos podem engastar símbolos dentro de um outro, usar antônimos e inversões, qualificadores de situação, sinônimos, neutralização. Um símbolo pode ter um significado patente, enquanto seu significado latente pode ser contido numa constelação de símbolos que se revelam enquanto a dança se desdobra. (HANNA, 1999, p. 44)

Com essas diferentes oportunidades de questionamento sobre os “lugares”, ainda se pode, por exemplo, conquistar maior legitimidade social pela visibilidade pública de um “lugar de dança” renegado e, até mesmo, construir memórias de grupos subalternos. No primeiro caso, o estudo da antropóloga Silvana Nascimento sobre os concursos de

drag em Belém do Pará (também citado por Rafael Noletto em seu trabalho) mostra como “o reforço da aparência, com substância, tanto nos concursos de miss quanto drag, contribui para dar legitimidade a pessoas jovens que estão experimentando o idioma da travestilidade e feminilidade” (NASCIMENTO, 2014, p.13), que pode levar de fato à transexualidade. No segundo caso, como apontam Jorge Sabino e Raul Lody, a dança executada no xirê do candomblé (roda de evocação e homenagem aos orixás) pode ser um instrumento que reúna “fragmentos de memórias, algumas já experimentadas e outras que serão retomadas na prática da festa, no ritual religioso, no sentimento lúdico, entre outras formas que possibilitam expressar e comunicar corporalmente identidades, histórias pessoais e estilos de comunidades e regiões” (SABINO & LODY, 2011, p. 105), aos quais se pode associar e aprender.

Considerar esse tipo de questionamento contribuiu para a compreensão de dilemas enfrentados por interlocutores do universo das casais de mestre-sala e porta-bandeira durante essa pesquisa: as pedagogias de cursos, os ciclos anuais que acabam sendo ciclos corporais de preparação para o desfile de carnaval, as releituras feitas por seus integrantes.

Meu percurso até aqui também foi orientado pela tentativa de compreensão do meu “lugar de fala”, de escuta e de dança, estratégias fundamentais para o estudo proposto. Enfrentei e tenho enfrentado a ilusão da neutralidade, assumindo a “necessidade do reconhecimento de outros saberes e a importância de entendê-los como localizados e a importância de se romper com um postulado de silêncio” (RIBEIRO, 2017, p. 49), perseguindo o objetivo que, no fundo, é dar legitimidade e visibilidade a conhecimentos (como quaisquer outros devem ter) sobre a arte das porta-bandeiras e dos mestres-salas. Deve-se assumir as “dificuldades de aproximação, a construção do tema de pesquisa durante o trabalho de campo, as implicações dos sentimentos e da condição de classe, gênero e etnia no tipo de diálogo que se travou com os interlocutores, o envolvimento em múltiplos planos que a intimidade com o cotidiano das pessoas acarreta, enfim, as várias encruzilhadas pelos quais passam os antropólogos e seus interlocutores no campo [que], continuam sendo, desde Malinowski até nossos dias, elementos imprescindíveis para a compreensão do tipo de representações

etnográficas que os antropólogos constroem a partir de suas experiências de pesquisa (SILVA, 2000, p. 117)”. Além disso, como defende Judith Hanna (1999), defendo ser um caminho produtivo, quando possível, olhar a dança como uma linguagem do corpo que pode conquistar mais impacto do que a comunicação verbal por conta de seu poder de atração do olhar, da fatura de significados explorados em cena, sua experiência multissensorial, possibilidade de questionamento de acesso amplo e por sua humanidade.

## **Capítulo 2: Bailando entre escolas e passarelas: a dança no ciclo do carnaval do casal de mestre-sala e porta-bandeira**

O segundo capítulo tem como meta apresentar como o cotidiano dos casais oficiais proporcionam uma perspectiva de compreensão sobre a relação entre a lógica dos cursos e a lógica de preparação das escolas de samba. Isso pode ser visto a partir principalmente de dois aspectos: a necessidade de manutenção da capacidade corporal de *bailar*, ou seja, de manter habilidade de executar as técnicas de dança, adaptando a dança ao enredo do carnaval, desenvolvendo sua assinatura e traços de autoria, exercitando o aprendizado que o próprio calendário carnavalesco proporciona; e a valorização de uma “identidade sambista” (sempre reforçada e defendida nos cursos), mais ampla do que uma identidade de uma escola, particularista, por vezes territorializada, como um aspecto que daria significado ao crescente trânsito de casais entre escolas de samba, em contraste com casais de décadas passadas que tinham carreiras inteiras em uma ou duas entidades.

Optou-se em acompanhar de forma principal uma entidade que não possuísse um projeto institucional de ensino de novos casais para que fosse possível entender como poderia existir, ainda sim, formas de aprendizado e aperfeiçoamento dos dançarinos da agremiação e uma possível relação deles com as associações formativas. No caso da Independente Tricolor, como veremos, não há uma sistematização de ensino, mas outras estratégias empregadas para transmitir os saberes sobre a dança em questão. É um caso diferente, por exemplo, em comparação a escolas como Mocidade

Unida da Mooca (do Grupo de Acesso de São Paulo) e Mangueira (Rio de Janeiro), que possuem atividades institucionais de formação de novos casais. Respectivamente liderados por Jefferson Gomes e Janny Moreno (chamado Academia de Casais)<sup>11</sup> e Matheus Olivério e Squel Jorgea (intitulado Comunidade Verde e Rosa em Ação), esses projetos formam novos dançantes em um momento à parte da rotina de preparação da agremiação, preocupada muitas vezes apenas com o próximo desfile. Os alunos atendidos não são mestres ou porta-bandeiras dessas escolas - podem também não ser integrantes, mas apenas interessados em aprender a dançar com casais que são referência para o carnaval brasileiro. E pelo o que pude conhecer, guardadas as estratégias pedagógicas empregadas por cada um, assemelham-se estruturalmente a associações como a AMESPBEESP e o Projeto Manoel Dionísio.

O caso da escola de samba Independente, por sua vez, é proveitoso para a discussão desse capítulo por alguns motivos. Com 32 anos de fundação, atualmente, é uma escola que enfrentou e enfrenta fases recentes do carnaval paulistano, atuação que é concomitante à (e influenciada pela) institucionalização e profissionalização crescentes das entidades e ao uso do Anhembi como palco principal da festa. Além disso, o fato de estar associada a uma torcida de futebol (vinculada ao time São Paulo Futebol Clube), um tipo de grupo bastante recorrente na cidade, pôde mostrar estratégias em que os conhecimentos relacionados à arte de defesa do pavilhão se tornaram fundamentais para dar sentido carnavalesco e sambista à escola. Entre 2017 e 2018, ciclo acompanhado com mais proximidade, o pavilhão oficial era defendido por Cley Ferreira e Lenita Magrini, com os quais pude entender melhor, via etnografias e entrevistas, a função desempenhada pelo casal e com os quais tive a oportunidade de dançar, integrando por alguns meses o quadro de casais como terceiro mestre-sala ao lado de Ive Pucci (posteriormente, com minha saída, fui substituído por Luã Camargo). Também integravam o quadro, coordenado pela apresentadora oficial Rosely Barboza, o segundo casal, Verônica Nascimento e Vitor Barbosa, e o casal-mirim, Kyhara Caroline e Hugo

---

<sup>11</sup> Jefferson também lidera um projeto, criado em 2017, que recebe o nome de “Resenha de Casais”, um seminário que recebe casais de São Paulo e Rio de Janeiro, além de outras personalidades do mundo do carnaval, para debater assuntos pertinentes à dança.

Pereira<sup>12</sup>. Visitas realizadas na co-irmã Vai-Vai serão também abordadas a fim de incrementar as discussões com outros elementos que contribuem com o entendimento das questões levantadas.

O aspecto da manutenção corporal, especificamente, será debatido por meio do estudo de três momentos: os ensaios e eventos de quadra, o desfile de carnaval de 2018 e o batizado da Independente. Com suas peculiaridades, esses três momentos fazem com que a dança seja praticada, exercitada, criticada, apresentada, compreendida, aperfeiçoada e julgada, adicionando a ela conhecimentos rituais (como no caso do batizado, um ritual raro e de regras pouco difundidas) que capacitam e podem distinguir seus sujeitos nesse universo.

Já o segundo aspecto, o modo pelo qual os casais dão significado à relação com a escola de samba mostrou-se ser bastante produtivo para entender como ocorre essa significação da relação que interliga dançarino e instituição, justificando e legitimando perante os demais componentes e escolas a sua atuação como defensor do pavilhão. Em um período em que a lógica contratual se fortalece, em detrimento de uma relação voluntarista, o sentido de se dizer “sambista acima de tudo” pode ser positivo no sentido de afastar qualquer dúvida sobre suas intenções com a agremiação, certificando que a defesa do pavilhão ostentado será realizada de maneira digna. A própria dinâmica competitiva pode contribuir com esse aspecto, mostrando como a competição também tem seu significado construído por esses sujeitos.

### **Representando o pavilhão**

A palavra “apoteose”, segundo o Dicionário Online Michaelis<sup>13</sup>, se refere ao “Quadro final, geralmente em musicais, desfiles ou representações teatrais, no qual

---

<sup>12</sup> Segundo o Regulamento do Carnaval de 2018 (LIGA, 2018), a escola é obrigada apenas a apresentar no desfile o mínimo de 1 (um) casal de mestre-sala e porta-bandeira. Mas, como pude observar, é recorrente entre as escolas em São Paulo apresentar um quadro de casais formado pelo oficial (ou primeiro), segundo, terceiro e casal-mirim. Como é debatido à frente, essa estrutura fornece segurança de substituição, no caso de haver algum problema com o casal oficial, e também favorece a transmissão de conhecimento entre os dançarinos, a formação e o preparo dos casais para exercer corretamente tais cargos.

<sup>13</sup> Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=apoteose>. Acesso em 02/08/2019, às 21h45.

costuma tomar parte toda a companhia e onde a riqueza da montagem e da iluminação tem o objetivo de produzir um clímax emocional nos espectadores”. A expressão é também utilizada no carnaval das escolas de samba, pelo que pude observar, como expressão do próprio desfile, que congrega todos seus componentes, ou de seu momento final, após todos os segmentos passarem pela faixa final da passarela, onde podem comemorar alegremente (no caso de desfiles sem grandes problemas) o final de um ciclo carnavalesco. No Rio de Janeiro, inclusive, o largo que fica ao final do sambódromo Marquês de Sapucaí é chamado de “Apoteose”, projetado a princípio para concentrar todas as escolas de samba após os desfiles em uma união das festas, proposta que não funcionou após as primeiras tentativas. O termo também é utilizado em circunstâncias em que algo aconteça e faça com que alguém ou um grupo de pessoas demonstrem qualidades extraordinárias. Reporto-me novamente ao carnaval carioca para exemplificar esse outro uso possível: no carnaval de 1989, a Beija-Flor de Nilópolis levou para a avenida um Cristo Redentor mendigo, como parte de seu enredo “Ratos e Urubus: Larguem minha fantasia”, assinado pelo carnavalesco Joãozinho Trinta, que explorou criticamente a dicotomia entre “luxo” e “lixo”. Antes de ser levado ao desfile, a escultura foi censurada pela Igreja Católica e teve que ir coberta com sacos plásticos pretos. Trinta, então, demonstrando criatividade perante ao impedimento, estendeu uma faixa sobre a alegoria coberta com os dizeres “Mesmo proibido, olhai por nós!”. Para muitos, trata-se do maior desfile de todos os tempos por tamanha a comoção que causou nas arquibancadas e no debate público sobre as escolas de samba, apresentação que pode ser considerada como a elevação de Joãozinho como um dos maiores enredistas da história carnavalesca.

Para os casais, um desfile pode representar sua apoteose ou seu fracasso, faz parte do desafio do carnaval, dada tamanha responsabilidade que apenas duas pessoas carregam em função de uma entidade que pode congrega 3 mil componentes. Todo o investimento de tempo, dinheiro, devoção e a esperança por um título podem vir abaixo com um escorregão do mestre-sala ou uma falha no giro da porta-bandeira. Como ensina Marshall Sahlins (2003), é na performance que a estrutura corre risco, seu



sucesso está ligado à tentativa de domínio de situações previstas e imprevistas que requerem o uso do repertório das técnicas corporais.

Antes de tratar do cotidiano de uma quadra de escola de samba, é importante notar que a passagem do tempo dessas agremiações tem um sentido cíclico específico. Entendo por ciclo carnavalesco o tempo transcorrido entre um desfile de carnaval e outro, que compreende todo o processo anual de produção de um enredo e a preparação de todos os integrantes de uma escola de samba para o dia da grande apresentação pública. Trata-se de uma forma de lidar com o tempo cronológico a partir de uma outra perspectiva, social e de significado próprio, em um calendário específico que dá base para a sucessão das atividades e ritos de uma agremiação. Tal ideia é tomada de empréstimo do estudo de Cavalcanti (2006), que acompanhou o ciclo carnavalesco da Mocidade Independente de Padre Miguel, no início da década de 1990, e dá conta também do que pude assistir na Independente.

Esse ciclo anual se move numa temporalidade própria, regida pela data do carnaval ao qual todo o ciclo se dirige. Como os preparativos se iniciam num ano, e o carnaval se realiza no ano seguinte, desde o momento em que o processo se põe em marcha, estamos no carnaval do ano seguinte. Em pleno 1991, estávamos já no carnaval de 1992. A relação de um desfile com o tempo é obsessiva. Cada ciclo anual é apenas um pedaço de tempo culturalmente plano, com princípio, meio e fim: em cada ciclo, o carnaval nasce, morre e renasce de forma ininterrupta. Um ciclo muitas vezes penetra no outro de tal forma que nenhum termo seja deixado vazio e o ano inteiro seja sempre o ano do carnaval. (CAVALCANTI, 2006, p. 75)

Ao abordar o ciclo carnavalesco por meio da perspectiva dos casais, nesse sentido, exploro os processos envolvidos na preparação para o desfile, como as técnicas sobre a dança do casal são treinadas, ensaiadas e transmitidas e como a participação no cotidiano das escolas faz com que a dupla tenha uma experiência não apenas pela dança, mas por meio dela como parte de experiências rituais e sociais (GONÇALVES, 2008).

Voltando à Independente, a escola, fundada como torcida em 1972, se transforma em entidade carnavalesca no ano de 1987. Desfilando como bloco até 2003, é então expulsa do carnaval devido a uma briga com as torcidas Pavilhão 9 (Sport Club

Corinthians Paulista) e Mancha Verde (Sociedade Esportiva Palmeiras)<sup>14</sup>. Volta a desfilar no ano de 2010 como escola de samba, após incorporar a GRCES Malungos, da zona leste da cidade. Desde então, após vencer campeonatos das divisões inferiores do carnaval, estreou no Grupo Especial de São Paulo em 2018. Pesquisas como as de Simson (2007) e Toledo (1996) demonstram como futebol, samba e carnaval, em São Paulo, são constituintes do lazer de classes economicamente desfavorecidas e, assim, são práticas lúdicas muito próximas. A participação de torcidas organizadas no carnaval paulistano, no entanto, enfrentou problemas bastante sérios de violência e fez com que suas legitimidades enquanto associações carnavalescas fossem questionadas. Pretendo demonstrar como a Independente, nesse sentido, tem buscado soluções para superar esse estigma negativo em busca de uma imagem mais vinculada ao samba e aos rituais comuns às escolas, comumente realizados com a participação de seu quadro de casais.

Antes de abordar o grande ciclo carnavalesco que pude acompanhar, acredito ser importante refletir sobre minha entrada nesse campo de pesquisa, que foi também, em certo período, uma atuação como participante. No início de maio de 2017, recebi um convite da porta-bandeira, Lenita Magrini, para assumir o posto de terceiro mestre-sala da agremiação<sup>15</sup>. Como eu nunca havia visitado a quadra da Independente e não possuía nenhum vínculo ou contato, a princípio, com a agremiação e o time do São Paulo Futebol Clube, questionei Lenita se haveria algum tipo de impedimento. Respondeu-me que era preciso apenas respeitar o pavilhão e trabalhar corretamente, sem fazer distinção que envolvesse o âmbito do futebol, e que todos os integrantes me receberiam com muito apoio e hospitalidade.

Fiquei surpreso com o esclarecimento da porta-bandeira. Estudos (BLASS, 2007) demonstram que a participação nas escolas de samba faz constituir grupos de identidade e redes de relações entre pessoas com sentimentos de pertencimento a elas.

---

<sup>14</sup>Ver, por exemplo, a reportagem de Livia Marra “Bloco Independente é eliminado do Carnaval após morte no Anhembi”, publicada em 24 de fevereiro de 2003, no Jornal Folha de São Paulo. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u69655.shtml>. Acesso em 18/07/2019, às 10h11.

<sup>15</sup>No ano de 2017, Lenita foi instrutora da Sala 3 (avançado) da AMESPBEESP, em que eu participava. Esse contato favoreceu a possibilidade do cargo. No ano seguinte, não lecionou mais aulas por conta de seus trabalhos como dançarina profissional na China. Cley, por sua vez, participa, atualmente, como instrutor do Cisne do Amanhã. É comum a presença, como já indicado, de ex-alunos, que conquistam um lugar de destaque no carnaval, voltarem às associações para ministrar as aulas e contribuir com novos casais.

Seria esperado, assim, que o maior símbolo dessas agremiações - o pavilhão -, guardado pelo mestre-sala e ostentado pela porta-bandeira, apenas poderia ser confiado a integrantes que tivessem uma distinta e exemplar relação com esta entidade. No caso da Independente, nesse sentido, poderia-se imaginar que apenas “são-paulinos” poderiam exercer esses cargos. Entretanto, pelo que se depreende do depoimento de Lenita e pelo o que foi sendo observado pela etnografia desenvolvida nesta pesquisa, o que está em jogo é outra razão: o “exercício correto da função”. Segundo ela, o que importa é “trabalhar corretamente” enquanto se está no cargo de mestre-sala ou de porta-bandeira, expressando o respeito devido à escola e realizando a dança com o pavilhão e em homenagem a ele, da forma mais adequada possível.

Assumi, então, o terceiro pavilhão da Independente de maio a agosto, período que foi muito produtivo para vivenciar e observar, sob a perspectiva de quem dança, o cotidiano de uma escola de samba. Posteriormente, em conversa informal com Lenita, descobri que eu havia sido indicado por Mestre Ednei, que acompanhava meu desenvolvimento na AMESPBEESP - mais um exemplo de como a rede estabelecida entre os casais por meio dos cursos proporciona um trânsito de pessoas, objetos e saberes. Optei em deixar o cargo após alguns meses pois julguei que estava tendo dificuldades em dar conta da demanda dos papéis de mestre-sala e também o de postulante a antropólogo. Passei então a ser “apoio” do casal oficial, função que me proporcionou ainda acompanhar de perto - e de dentro da Independente - a trajetória de Cley e Lenita.

### **Ciclo Carnavalesco**

Uma escola de samba possui um tempo cíclico (CAVALCANTI, 2006) que é baseado na preparação do desfile, fim e início de cada ano carnavalesco, como apontado anteriormente. Esse ano compreende uma diversidade de atividades que vai de acordo com as relações que cada agremiação nutre com outras entidades, para além dos compromissos ligados diretamente ao carnaval (calendário de apresentação e compreensão do enredo e eventos para arrecadação de fundos para o desfile), como

trabalhos de assistência social, de formação técnica, artística e esportiva, etc. Contudo, apesar dessa diversidade, tenho observado que é possível apontar alguns acontecimentos que estão diretamente ligados ao processo de preparação para o desfile que são comuns às agremiações, mesmo que possam ter uma organização específica a partir de suas condições de realização.

Compreende-se, dessa maneira, atividades em prol do samba-enredo (apresentação do enredo e concurso do samba-enredo), em prol da arrecadação de fundos (festas temáticas, shows, rodas de samba, feijoadas, macarronadas, churrascos, festas juninas, apresentações ou celebrações de segmentos, encontros entre escolas e ou pavilhões, etc), em prol dos ensaios (ensaios fechados, ensaios gerais ou de quadra, ensaios de segmentos, ensaios de rua, ensaios técnicos, etc), em prol a datas comemorativas ou de cunho religioso (batismo de agremiação, aniversários, festas devocionais, comemoração de títulos, etc). Há também apresentações em visita a outras escolas e entidades (como a Liga Independente), que geralmente participam representantes de cada segmento da escola, ou em shows particulares.

Há escolas que também promovem ações assistenciais ou profissionalizantes, abrindo seus espaços e fornecendo estrutura para o desenvolvimento de projetos de impacto social para a população local, geralmente, não possuindo objetivos carnavalescos diretos e não contando necessariamente com a participação de seus foliões nessas atividades.

### **Ensaio de Quadra e Ensaio Fechado**

Os ensaios de quadra (que podem ser chamados de também de Ensaio Geral) são organizados com o fim de preparar a dança, o canto e o desfile coletivo, com a presença de grande parte de seus componentes, número que vai aumentando conforme a proximidade do carnaval. Nesse caso, trata-se de um trabalho semelhante em relação aos intuitos dos chamados “barracões”, onde, no entanto, são produzidas as fantasias e as alegorias, um exemplo de como se pode observar os “âmbitos” do “samba” e do “visual”, como aponta Cavalcanti (2006).

Os ensaios possuem uma organização ritual de apresentação de sambas e dos momentos de execução e treinamento da dança dos diversos segmentos da escola. Os sambas são organizados previamente de modo a introduzir aos poucos os setores da escola até chegar ao hino do tema daquele ano: são executados as canções de exaltação à agremiação, ao pavilhão, às baianas, à velha-guarda, à bateria, por exemplo, que indicam que a atenção de todos esteja voltada a cada um, que pode realizar uma pequena apresentação e ser reverenciado; em seguida, pode-se cantar sambas-enredo de carnavais passados que foram campeões ou que foram marcantes para a comunidade, tocados por cerca de duas ou três vezes; por fim, repete-se à exaustão o samba do próximo carnaval. Até que o samba-enredo atual seja entoado, os diversos setores geralmente estão distribuídos pelo espaço da quadra. Depois disso, inicia-se uma movimentação em círculo em que as alas são organizadas segundo o roteiro do desfile, fazendo coreografias ou marchando alegremente ao ritmo da canção. Nesse conjunto, entram as alas das baianas, a dos passistas, a velha-guarda e os casais de mestre-sala e porta-bandeira, distribuídos ao longo da formação total. Com esse movimento circular, simula-se o desfile na avenida, que requer o deslocamento contínuo do folião para frente. Apesar da grande diferença do espaço entre quadra e Anhembi, é uma forma possível de aproximar os dois palcos de apresentação.

Os casais aproveitam esses momentos basicamente de duas maneiras: ensaiar justamente o repertório de movimentos, coreografias, sincronia, expressão corporal, e criando força física para aguentar dançar por várias horas, focalizando o dia do desfile; e exercer o cargo de mestre-sala e porta-bandeira, ostentando, apresentando e exaltando o pavilhão perante o público presente, incentivando a criação de afeto com relação à escola. É durante o samba de exaltação ao pavilhão que a bandeira é apresentada inicialmente para todos os presentes, à bateria, aos intérpretes do samba-enredo, às baianas, à velha-guarda e levada para ser reverenciada e beijada por autoridades como diretores da escola, mestre e rainha da bateria e outras personalidades. É comum o quadro realizar uma coreografia conjunta durante essa apresentação, como indicado no capítulo anterior, em que todos ficam perfilados e dançam ao mesmo tempo. O ensaio de quadra, dessa maneira, demonstra parte significativa do cotidiano de um casal, que

exerce em sua sede a função de defesa do pavilhão, mas que tem como perspectiva o desafio da avaliação durante o desfile de carnaval. Por isso, os casais sempre estão vestidos em trajes de gala nas cores da escola: os mestres com sapato, calça e camisa social, podendo utilizar gravatas, smoking e chapéu, e as porta-bandeiras com vestido rodado abaixo do joelho, corpete, sandália de salto, cabelo preso e maquiagem; ambos com seus “objetos de trabalho”, leques, bastão ou lenços, no caso do mestre-sala, e talabarte para a sustentação do mastro com a bandeira, no caso delas.

Toda apresentação pública dos casais pode ser lida como um duplo de ensaio-apresentação. O público sabe que o casal está se preparando para a avaliação anual do carnaval, mas também o avalia segundo como se apresenta e se porta, se está exercendo bem a função de um casal oficial. Essa postura, em certa medida, contribui para a dinâmica do ciclo de recomeço e reconstrução do carnaval, em um eterno devir dos corpos desses dançantes.

É durante os ensaios em que se pode aprender de maneira não roteirizada, não escolarizada, por meio de um “aprender fazendo”. É comum os casais, apresentadores, apoios ou outros integrantes da escola mais experientes sugerirem algo, opinarem ou elogiarem um ao outro. É possível também aprender com quem não sabe, ou melhor, aprender com o público que reage à apresentação: é nessa performance, nessa comunicação entre dançarinos e público que se constrói e se amadurece a dança.

Em uma conversa informal com Lenita, a porta-bandeira afirmou que, na Independente, as pessoas apreciam muito os passos que requerem maior equilíbrio, maior velocidade e sincronia, movimentos com maior extravagância que podem não ser tão aceitos em outras entidades e que não são executados na avenida, mas que são necessárias para cativar o público daquela escola de samba, o que ajuda a proteger a sua legitimidade enquanto porta-bandeira da agremiação. Um exemplo de um passo que o par tricolor realiza é a “finalização com descida”, em que ambos dançarinos, com as mãos esquerdas dadas, descem estendendo a perna esquerda para trás. Em um desfile, o passo tem grande riscos de ser interpretado como inadequado devido aos limites da fantasia e por poder ser entendido como desrespeitoso com o pavilhão, que é aproximado ao chão com o movimento, plano associado à sujeira e impureza, algo a ser

evitado por quem zela pelo manto. Nessa mesma linha de raciocínio, por exemplo, é comumente proibido que o mestre-sala encoste o joelho no chão para evitar que se suje e ostente a bandeira de maneira desasseada.

Para que os Ensaios de Quadra transcorram da maneira mais produtiva possível, também são realizados os Ensaios Fechados, que cada setor da escola (casais, bateria, passista, comissão de frente, intérpretes, etc.) pode organizar para desenvolver momentos de treinamento e preparação sem a presença do público, de maneira mais detida e adaptada às suas necessidades específicas. Nos ensaios fechados que participei, entendi que ali são passadas as coreografias coletivas a serem executadas no samba de exaltação do pavilhão, os casais se ajudam e trocam informações e são acertados detalhes sobre eventos futuros, feitura e prova da fantasia do desfile e também um momento em que são nutridos os laços de afeto entre os participantes. Na questão técnica, por exemplo, um casal iniciava sua dança enquanto outro componente realizava uma filmagem do alto dos camarotes da quadra, de onde também se colocava um rádio com os sambas-enredo da escola para dar o ritmo dos movimentos e ensaiar o canto. Nos intervalos, tanto os outros casais com a apresentadora, Rosely Barboza, criticavam o desempenho e davam dicas sobre os movimentos. Nesse sentido, os ensaios fechados eram oportunidades de aprendizagem e aperfeiçoamento das danças das duplas, que usufruem de um momento sem a presença de outras pessoas para fazer ajustes e falar sobre o que for preciso, coisa demasiadamente limitada durante os Ensaios Gerais. A configuração do quadro de casais em uma hierarquia, do oficial ao mirim, colabora para que esse aprendizado seja possível de forma interna à escola, com cada dupla sendo ajudada e preparada pela outra, em uma troca pedagógica. É possível que haja, em outras escolas, uma relação mais distante entre seus casais, mesmo que apareçam juntos em apresentações, o que dificulta essa troca de conhecimento entre eles. Mas, no caso da Independente, as relações entre os pares dava condições de mútuo apoio.

## Atividades em Prol do Samba-Enredo

Para a festa de apresentação do enredo da Independente, em agosto de 2017, foram organizados maquiadores para caracterizar os setores da escola ao tema “Luz, câmera e terror: uma produção Independente”, que aludia aos filmes de terror. Baianas, intérpretes, casais, harmonias, todos fizeram maquiagens que simulavam caveiras, ferimentos, sangue, etc. É condizente aos casais sempre se apresentarem com calçados de couro e salto e roupas de gala, social ou esporte-fino<sup>16</sup>, em cores que aludem às da escola, podendo ter pequenas adaptações a temas de eventos, como neste dia em que todos se maquiaram de personagens de filmes de terror.

A dinâmica do lançamento foi diferente da dos ensaios de quadra por ter tido um momento de falas dos carnavalescos, apresentando o enredo, e de lançamento do samba-enredo, composto pela ala dos intérpretes (não foi organizado concurso de sambas). Depois de lançado, iniciou-se o ensaio circular dos setores ao longo da quadra. Um momento interessante ocorreu após o anúncio dos carnavalescos: o segundo casal, Verônica Nascimento e Vitor Barbosa, subiu ao palco com o pavilhão de enredo<sup>17</sup> enrolado, que é por regra ostentado sempre pelo segundo par, e o desenrolaram, deixando cair pétalas de rosas brancas ao chão, uma simbolização do “nascimento” de uma nova bandeira oficial da escola. Esse tipo de protocolo será analisado à frente quando tratarmos do Batismo da Independente.



Imagens 32. À esquerda, o quadro de casais posa para foto conjunta para registrar o figurino preparado especialmente para a noite de lançamento do enredo 2018. Lenita ficou fora do país durante cerca de 4 meses para realização de trabalhos como dançarino profissional, na China (no

<sup>16</sup> Dependendo do contexto, é possível haver ensaios com calça social, saia rodada e camiseta da escola, aspecto que deve ter atenção dependendo do tipo de evento. Em ensaios fechados, é comum o uso de roupas confortáveis e de ginástica.

<sup>17</sup>



Parque de Diversões Lotte World), retornando em meados de setembro de 2017. Foto 56: Felipe Gabriel Oliveira.

É importante destacar que cada casal ostenta um pavilhão específico. O primeiro casal dança com o pavilhão oficial, que carrega o brasão e as cores oficiais da escola; o segundo, por sua vez, ostenta o pavilhão de enredo, que leva a logomarca da temática daquele carnaval; o terceiro, o segundo pavilhão oficial, com brasão e cores, mas com outra versão do desenho da bandeira do primeiro casal; o casal-mirim carrega uma terceira versão do pavilhão oficial, mas em tamanho proporcional à altura dos pequenos dançarinos. Os pavilhões, por regra, tem 1,20m de largura por 0,90m de altura.

Focando um outro caso, a noite de final do concurso de samba-enredo para o Carnaval 2018 do Vai Vai, pôde-se observar a mobilização dos sambistas provocada por esse tipo de pleito. Esses concursos são práticas realizadas em escolas de samba desde seu advento no início do século XX e são organizados em uma série de etapas classificatórias que, ao seu fim, premiam o grande samba-enredo vencedor que será entoada no próximo desfile de carnaval. Na ocasião, foram apresentados 4 sambas finalistas, cada um executando sua composição junto com a bateria Pegada de Macaco. Cada grupo de compositores preparava uma apresentação do samba que podia contar com torcidas uniformizadas, faixas, fogos de artifício e bexigas. O samba escolhido foi anunciado pelo presidente Neguitão, após exibição de uma mensagem de Gilberto Gil em vídeo. O presidente afirmou que o tema era propício para o momento atual do Brasil, que passava por uma “crise de identidade”. Logo após, os compositores e a Ala dos Intérpretes entoaram o samba vencedor. Trago esse exemplo relacionado ao processo de escolha do samba da escola por ter sido possível observar que o casal de mestre-sala e porta-bandeira oficial, ao lado de todo o seu quadro de casais, por mais que o assunto principal das atividades não lhes dissesse respeito, estavam sempre presentes. Como Eduardo Sierra (2019) mostra, os concursos são oportunidades que toda a “comunidade” de uma agremiação tem para discutir sobre o estilo musical de samba ideal para assumir, debate que coloca em operação significados em disputa entre os seus componentes, organizados muitas vezes em subgrupos dentro da organização. Dessa maneira, a presença dos casais pode ser entendida como a representação do

símbolo máximo que deve ser respeitado por todos, inclusive, e nesse caso isso pode influenciar na forma pela qual a obra é encarada, pelos compositores concorrentes do concurso. O samba-enredo é uma forma de linguagem musical que fala sobre o enredo daquele ano, mas também deve explorar elementos da própria agremiação de maneira a alinhar possíveis identidades gestadas ou defendidas por seus integrantes, além de dar o ritmo para a bateria e seus componentes desfilarem harmoniosamente. E o casal, assim, integra esse repertório de significados em operação.



Imagens 33, 34, 35 e 36. Pode-se observar a produção espetacular que cada grupo de compositores prepara para valorizar a sua composição concorrente, uma estratégia para simular

o efeito que samba-enredo pode proporcionar para um desfile de carnaval. Os julgadores, entre eles o Mestre de Bateria Tadeu e o Presidente Darly Silva (Neguitão), integram uma comissão seleta que analisa as obras aos longo das etapas. Como forma de simbolizar toda a história e os componentes da agremiação, Paula Penteado e Reginaldo Pingo ostentam o pavilhão alvinegro no momento de anúncio do samba campeão. Fotos: Felipe Gabriel Oliveira.

### **Atividades religiosas ou comemorativas**

Para tratar do tema, trago novamente relatos sobre visitas à quadra do Vai Vai. Essa agremiação tem incentivado muito as devoções religiosas de seus integrantes e por um calendário de datas comemorativas. Entre 2017 e 2018, pude presenciar dois eventos como esses que apontam para a sociabilidade de seus integrantes que estão organizados também por meio da religião. Em junho de 2017, foi promovida a Feijoada de Ogum e Lançamento do Enredo 2018. Ogum é um dos orixás da escola (ligado a São Jorge)<sup>18</sup>, que teve como homenagem a distribuição de feijoada gratuitamente para os presentes. Foi realizado um ato religioso candomblecista dentro da quadra, durante o almoço, comandado por Pai Francisco de Oxum, pai de santo da escola. A Festa terminou com a fala do Presidente Neguitão agradecendo a todos e lançando o Enredo 2018, em homenagem ao cantor brasileiro Gilberto Gil. Em seguida, houve apresentação da bateria Pegada de Macaco, que tocou, junto aos intérpretes, os sambas-exaltação e os últimos sambas-enredo de destaque da agremiação.



---

<sup>18</sup> Como aponta Cláudia Alexandre (2017), a escola também é devotada a Exú.

Imagem 37. Registro da cerimônia em devoção a Ogum/São Jorge dentro da quadra da escola de samba. Foto: Felipe Gabriel Oliveira.

Já em março de 2018, participei do segundo dia da Festa de São Benedito. O primeiro dia, em que se é levado os andores de Nossa Senhora Aparecida e São Benedito à quadra do Vai Vai e rezado um terço em oração a esses santos, não foi possível acompanhar. O segundo dia inicia com um café coletivo organizado a partir de doações dos diferentes setores da escola e distribuído gratuitamente na quadra. Por volta das 9h, Pai Francisco abre o evento e ordena que todos se conduzam para a rua em frente à quadra para iniciar o cortejo até a Igreja de Nossa Senhora Achiropita. O cortejo é formado por diversos setores da escola e por diversas entidades do carnaval paulistano, representadas, entre elas, por casais de mestre sala e porta bandeiras. O cortejo se inicia ao som de ritmistas do Vai Vai e caminha até a frente da Igreja, onde encontra grupos de Congadas. Dentro da Igreja, inicia-se a Missa Afro, celebração “inculturada” que admite elementos de religiões como umbanda e candomblé, celebrada por padres da paróquia e acompanhadas por Pai Francisco. Indico o estudo de Rosenilton Oliveira (2016), que realiza análise sobre como essas duas devoções se relacionam e possibilitam um culto com elementos de seus dois repertórios simbólicos, sendo uma oportunidade para se ver como o candomblé, por exemplo, é encarado em certos contextos como parte da “cultura afro-brasileira” e, assim, passível de se adaptar a outros ritos como “manifestação cultural de Deus”. Seguindo, com a presença da sambista e deputada estadual Leci Brandão, a missa também demonstra viés político, saudando a diversidade cultural, artística e religiosa do bairro do Bixiga, onde ficam a igreja e a escola de samba. Logo após, é servido um almoço gratuito para os participantes no salão de festas, ao fundo da Igreja, onde também os grupos de Congada, com seus estandartes em homenagens a santos católicos negros, se apresentam ao final.

É interessante perceber que os casais do Vai Vai e das outras entidades acompanham todos os ritos como representantes de suas agremiações, portando seus pavilhões. Os casais não dançam em nenhum momento, apenas seguem o cortejo, assistem a missa e partilham das refeições ofertadas. Dessa forma, a atividade é

exemplar do cotidiano de um casal de uma agremiação, a representando em um momento que não se relaciona diretamente ao carnaval, mas como uma forma de sociabilidade em relação às práticas religiosas e comunitárias de seus membros.



Imagens 38, 39, 40 e 41. A sequência de fotos indica a cerimônia iniciada na quadra do Vai Vai, percorrendo as ruas do Bixiga em formação com representantes de seus segmentos e de outras escolas convidadas (na ocasião, a escola de samba Nenê de Vila Matilde também esteve presente), até adentrar à Igreja de Nossa Senhora de Achiropita. O pavilhão fica exposto em um suporte no interior da Igreja como forma de indicar a presença oficial da agremiação na missa. Foto: Felipe Gabriel Oliveira.

Com relação a datas comemorativas, pude comparecer na Festa do 13 de Maio, em que se é promovida a Lavagem da Escadaria da Rua 13 de Maio, liderada pelo grupo Ilú Obá de Min, formado por mulheres, organizado como ato político para marcar o Dia da Abolição da Escravatura no Brasil. Após cerimônia de lavagem da escadaria, o grupo sai em cortejo pela rua em direção à quadra do Vai Vai. A bateria, baianas e o casal de mestre-sala e porta-bandeira encontram o cortejo em uma certa altura da 13 de Maio e, juntos, entram na quadra do Vai Vai. Segue, então, uma homenagem a Raquel Trindade, filha de Solano Trindade: é costume, ano a ano, o cortejo homenagear uma mulher negra que trabalhe em prol da cultura afro-brasileira e que tenha um exemplar engajamento político. A noite segue com apresentações culturais na quadra das mais

variadas vertentes, do samba, ao rap e forró, mas mediante pagamento de convite de entrada.



Imagens 42 e 43. Registros dos cortejos do Ilú Obá de Min e do Vai Vai. O público acompanha toda a caminhada entre os carros estacionados e os estabelecimentos do comércio local. Foto: Felipe Gabriel Oliveira.

Os casais junto a seus pavilhões se fazem presentes nas três ocasiões, o que indica a participação oficial da escola naqueles momentos, uma representação de toda coletividade de seus componentes que prestam respeito às celebrações. Também por se tratar de um objeto tido como “sagrado” pelos componentes, acredito que sua atuação seja necessária para designar o âmbito místico em operação. Abençoar um pavilhão não é apenas abençoar o casal que o ostenta mas sim todas as pessoas que nutrem um relacionamento com a agremiação, conseqüentemente, com essa bandeira. No caso do Vai Vai, como mostra Cláudia Alexandre (2017), a religiosidade e as práticas espirituais

afro-brasileiras não são apenas retratadas nos desfiles, como se pode ver no desfile de 2017, em homenagem a Mãe Menininha do Gatois, “Menininha, mãe da Bahia - Ialorixá do Brasil”, famosa líder do candomblé baiano. Mas fazem parte da rotina da escola e, dessa maneira, é constituinte da forma pela qual o integrante se relaciona com a agremiação e seus colegas. Sambar, dançar e desfilar, nesse caso, também é rezar.

A Independente, no período da realização da pesquisa etnográfica, não apresentou ter um calendário voltado a esses intuitos.

### **Atividades de arrecadação**

Em maio de 2017, foi-se realizada, na Independente, a Festa de reabertura da quadra da escola e show de intérpretes das escolas campeãs X-9 Paulistana (Campeã do Acesso em São Paulo, em 2017), Acadêmicos do Tatuapé (Campeão do Especial em São Paulo) e Portela (Campeã do Especial no Rio de Janeiro). A abertura das apresentações foi feita pelos intérpretes da Independente com a ordem de sambas cantados geralmente em ensaios, com a única diferença de não se ter ainda o samba-enredo do carnaval de 2018. Em seguida, cada intérprete convidado cantou três sambas de suas escolas. Os casais se revezavam entre si para dançar as canções. O evento foi finalizado pelo show do sambista Arlindinho, filho de Arlindo Cruz. Foi o primeiro evento do ciclo anual que era retomado pela Independente. A quadra estava cheia de integrantes da escola e de visitantes, que pagavam R\$15 para participar.

Fiz minha estréia como terceiro mestre-sala junto a Ive Pucci e pude vivenciar a responsabilidade de desempenhando tal papel. Por estar acostumado aos ensaios em Taubaté, com menos pessoas, uma bateria menor e muitas pessoas que conheço, confesso que foi um choque ver a dimensão e a organização da Independente, com uma estrutura de quadra bastante avançada. O intérprete Celsinho Mody, da Acadêmicos do Tatuapé, até disse, no palco, que parecia que ele estava entrando em um shopping. Por outro lado, conhecia pouquíssimas pessoas, inclusive pelo fato de a Independente ser formada por um grande número de sedes filiais espalhadas pelo interior, que vinham em caravana participar dos ensaios e cantavam com muita emoção os sambas da escola -

empolgação que ainda estava se fortalecendo em mim. Nesse dia, percebi que os afetos com relação à história teriam que ser criados, conscientes ou inconscientemente, para poder também me emocionar, mas, principalmente, em respeito a todos aqueles componentes aguerridos. Criar laços de afeto seria, então, uma forma de legitimar minha posição como alguém que protegerá o símbolo máximo da escola e de dar significado pessoal àquela função.



Imagem 44. Quadro de Casais da Independente, durante o período que exerci o cargo de terceiro mestre-sala. Da esquerda para direita, Verônica Nascimento, Vitor Barbosa (segundo casal), Lenita Magrini, Cley Ferreira (casal oficial), Hugo e Kihara (casal mirim), Ive Pucci e Felipe Gabriel Oliveira (terceiro casal). Foto: Vitor Barbosa (Disponível em <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1326503810737491&set=t.100001555727650&typ e=3>. Acesso em 14/03/2021).

Como outra forma de arrecadação, no mês de julho, foi-se promovida a Festa Junina, intitulada de “Arraiá da Independente”. A festa teve intuito de levantar fundos para escola. Assim, cada setor da agremiação organizou uma barraca de comida, bebida ou jogos de prenda. Houve a apresentação de um grupo de samba e de uma dupla sertaneja e não houve apresentação dos setores da escola e nem da bateria. Os casais ficaram responsáveis pela barraca de doces, na qual trabalharam à caráter, não exercendo suas funções. Pode se constatar que a quadra é um espaço flexível de diversa apropriação e uso pelos seus integrantes, que podem organizar diferentes tipos de



eventos com dinâmicas totalmente diferentes. Essas oportunidades, além de serem possibilidades de angariar fundos, também proporcionam a sociabilidade entre os presentes, o que harmoniza as relações e contribui para o funcionamento da escola de samba.



Imagem 45. Verônica, segunda porta-bandeira, em frente à barraca “Doces dos Casais”. Foto: Felipe Gabriel Oliveira.

No mesmo mês, foi realizada uma feijoada na quadra. A feijoada foi um evento de arrecadação de fundos que contou com a apresentação de grupos de samba liderados por Pê Santana, intérprete da agremiação à época, e de Royce do Cavaco, reconhecido intérprete de samba-enredo do carnaval paulistano, à frente da Rosas de Ouro no carnaval de 2018. Ao preço de R\$50, podia-se comer à vontade. No final da tarde, houve apresentação da Bateria Ritmo Forte junto com a ala de intérpretes.

## **Atividades externas**

Em 2017, os casais da Unidos de Vila Maria e Águia de Ouro organizaram um ensaio coletivo de casais na quadra da Vila. Segundo os organizadores, foi um evento para celebrar a união entre os casais das escolas de samba paulistanas. Cley e Lenita estiveram presentes. O quadro de casais da Vila Maria recebia os demais pares e seus respectivos pavilhões e os indicava a uma área de camarote, onde eram servidas comidas e bebidas. O ensaio se iniciou com um pronunciamento da porta-bandeira Laís Moreira sobre o evento. Em seguida, foram apresentados os casais da escola, ao som dos sambas-exaltação de cada uma. Posteriormente, cada casal convidado se apresentava e dançava ao som de sambas de suas agremiações, cantados pela ala de intérpretes da Vila. Depois que todos estavam já preparados em fila, iniciou-se o ensaio em círculos, acompanhados por outros setores da escola como baianas e assistas. Os casais convidados estavam trajando calças e vestidos brancos e as camisetas das escolas, opção orientada pela organização do ensaio, visando ser um momento de maior igualdade entre todos. Apesar disso, o duplo ensaio-apresentação não havia sido superado, pois dançar perante o público, muito mais sendo um público de outras agremiações, é uma oportunidade notória de demonstrar a preparação do casal. O ensaio aconteceu sem problemas e foi finalizado pela entrada da bateria no círculo. Apesar das disputas, desavenças e intrigas pessoais, também presentes no ramo dos mestres-salas e porta-bandeiras e que podem impedir um casal de visitar a quadra de outro ou serem resistentes à atuação em uma mesma agremiação, o evento demonstrou que há um sentimento de união e respeito entre os casais presentes, parte significativa dos Grupos Especial e Acesso. A competitividade inerente ao concurso das escolas e às possibilidades de atuação em escolas de destaque no mundo do carnaval não foram suficientes para que as duplas presentes não demonstrassem que se relacionam bem e de forma cordial. Aparentemente, em São Paulo, os casais cultivam uma harmonia expressiva, algo que pode estar ligado aos efeitos articuladores da AMESPBEESP e do Cisne do Amanhã, que congregam a maioria desses atores em sistemas de ajuda, reconhecimento e respeito.



Imagens 46 e 47. Na primeira imagem, Lenita e Cley sendo apresentados por Rosely, que os acompanha em todos os eventos externos. Na segunda, foto com os casais das escolas Unidos de Vila Maria, Camisa Verde e Branco, Águia de Ouro, Mocidade Alegre, Rosas de Ouro e Unidos do Peruche, todos com suas flâmulas comemorativas do encontro. Fotos: Felipe Gabriel Oliveira.

Esse tipo de atividade externa é um exemplo de como o exercício da função de mestre-sala e porta-bandeira está vinculado a uma prática de representação da agremiação a qual se esteja associado, constituindo uma certa autoridade pública do dançarino e da dançarina perante seu grupo e as demais escolas de samba. “Representar o pavilhão” faz com que o comportamento dessas pessoas possam ser vistos e entendidos como de responsabilidade perante aquele coletivo. Conversando, informalmente, com inúmeros casais, em São Paulo e no Rio de Janeiro, pude constatar esse tipo de impacto em suas vidas, com intensidades diversas a depender da trajetória da escola de samba. Um exemplo é de Squel Jorgea, porta-bandeira da carioca Estação Primeira de Mangueira, no cargo desde 2014.

As pessoas te reconhecem, te respeitam, só faltam te pegar no colo porque você é a primeira porta-bandeira da Mangueira. Isso pra mim foi um choque, assim, muito grande. Tem uma diferença sim, é um divisor de águas hoje na minha vida. É muito forte isso, como isso mudou na minha vida. (Depoimento de Squel Jorgea em 18 de agosto de 2018)

Em entrevista, Squel contou que esse status de porta-bandeira pode criar uma imagem pública que pode ser agenciada com responsabilidade e de diferentes formas, tanto para trabalhos para além do carnaval como em prol de projetos sociais, por exemplo. Um caso notório foi de uma ação na Creche da Vovó Lucila, instituição que atende crianças da região de Mangueira. Foi-se identificado que as crianças não estavam cuidando devidamente dos brinquedos e, assim, as professoras buscaram uma estratégia para aumentar esse zelo. Propuseram, então, que elas dessem um nome para uma boneca preta. Para surpresa das docentes, uma criança disse que a boneca deveria se chamar “Squel”, pois era parecida com a mangueirense. Desde então, a atitude das crianças melhorou muito: após ser informada pelo seu fã-clubes sobre o acontecido, Squel foi convidada a visitar a creche e, muito emocionada, viu de perto que a boneca estava sendo tratada com muitos cuidados, como se fosse a própria porta-bandeira. Essa mudança de status e essa responsabilidade social, que são passíveis de aprofundamentos em estudos futuros, são um traço marcante desse tipo de função representativa no universo das escolas de samba. A vinculação ao pavilhão, dessa maneira, cria condições especiais de notoriedade para essas pessoas, que deverão lidar com as expectativas de sua “comunidade” e buscar a compreensão sobre a influência positiva que podem exercer, muitas vezes maior e mais bela do que se poderia imaginar.

### **Defendendo o pavilhão**

São comuns os usos das expressões “representando” e “defendendo o pavilhão” pelos participantes do mundo da arte de mestre-sala e porta-bandeira. Em parte dos contextos, podem ser sinônimas uma da outra. Mas é possível que se empregue o verbo “defender” quando se está lutando pela própria escola de samba durante os desfiles de

carnaval, em que inevitavelmente estão sendo contrapostos desenvolvimentos distintos. Abro aqui, então, uma seção na qual discuto momentos que vão aproximando os “cisnes da passarela” de seu maior desafio anual, o desfile, até que é chegado o grande dia.

### **Ensaio Técnico**

Foram acompanhados um Ensaio Técnico de 2018 do Vai Vai, na noite de 24 de janeiro, e os dois Ensaio Técnico da Independente, nos dias 19 de janeiro e 28 de janeiro. Nas três oportunidades, tive acesso aos casais durante a concentração para o Ensaio. Nos da Independente, acompanhei o casal oficial durante toda a avenida por estar como “Apoio de Casal”, condição que não foi possível no Vai Vai.

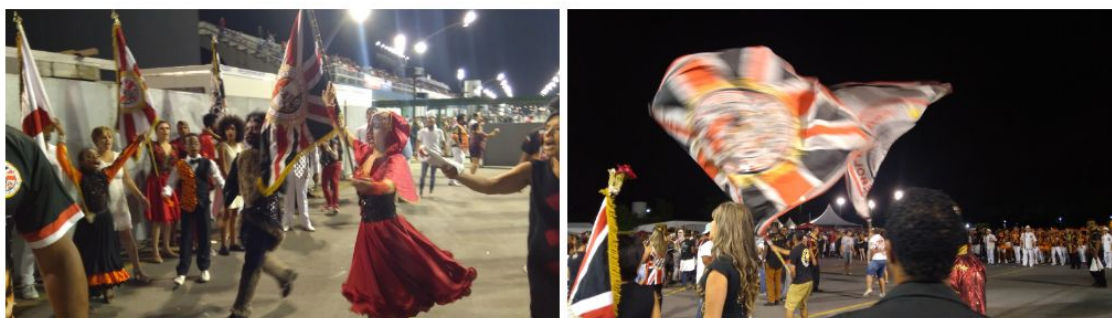
Os ensaios técnicos são experiências “liminares”, em que se está ensaiando o desfile no próprio local onde ele ocorrerá, distanciando da dinâmica dos ensaios de quadra e se aproximando do desfile de carnaval, oportunidade na qual todo o enredo será demonstrado pelos setores de alas e carros alegóricos fantasiados perante o julgamento dos jurados da Liga.

No caso dos casais, os técnicos são testes também para os seus corpos, pode-se perceber como o corpo está para o desfile, em que momento precisa dançar com mais vigor ou não, entre outras observações que são feitas. O andamento é diferente, o espaço é diferente, o piso é diferente, então, tem algumas vezes que a gente até ensaia com a fantasia do ano anterior pra realmente simular como se fosse o dia”, atesta Paula, exemplificando formas de controlar qualquer imprevisto que possa ocorrer no dia do desfile.

Da mesma forma que os ensaios de quadra, experimenta-se também o duplo “ensaiar-apresentar”, pois ao mesmo tempo em que se testa coreografias e se exercita a dança ao longo de todo percurso do Anhembi, é um momento que a escola tem para mostrar sua “força”, o nível de preparação em que está para o desfile e o quanto será competitiva ou não. Para Lenita, trata-se de “(...) uma demonstração do que a gente vem fazendo durante o ano todo, que acaba o carnaval a gente já se prepara pro outro. Então a gente demonstra aqui tudo o que a escola lutou, tudo que a escola batalhou, todas as

brigas, todas as vitórias. A gente tá aqui pra mostrar o quanto a gente é unido, o quanto a gente é forte”. Opinião que também é reforçada pela visão de Reginaldo Pingo, “Sempre dá pra melhorar, mas se a escola vem bem nos ensaios técnicos, pode ter certeza que no desfile ela vai vir bem também”.

Além desses ensaios técnicos junto com o restante da entidade, os casais também obtêm autorização para realizar ensaios fechados no Anhembi, durante um período bem próximo ao carnaval. O casal da Independente ensaiava três vezes por semana no espaço, segundo escala feita pela Liga.



Imagens 48 e 49. Registros da concentração do ensaio técnico da Independente, em que os casais se preparam e as bandeiras da torcida da escola são tremuladas. Note que o casal oficial está fantasiado conforme o enredo daquele ano, uma mostra de como essas ocasiões também são momentos de visibilidade e espetáculo. Fotos: Felipe Gabriel Oliveira.

## Desfiles

O desfile da Independente abriu o carnaval na sexta-feira, dia 9 de fevereiro, às 23h15, seguindo a regra por ser a escola vice-campeã do Grupo de Acesso do ano anterior. Geralmente, essas posições não são consideradas boas pelas agremiações por serem horários apertados que dificultam a organização de todos os seus componentes. De qualquer maneira, a Independente já se preparava há meses para o desfile e todas as alas aparentavam estar mobilizadas para este dia. Acompanhei o casal desde o Hotel Holiday Inn, que fica bem próximo ao espaço de concentração para o desfile. Cley e Lenita deram entrada um dia antes para descansar - o mesmo era feito por outros casais, inclusive do Grupo de Acesso. Com a proximidade da hora do desfile, acompanhamos os dois até uma parte reservada para o Ateliê Bruno Oliveira, que os vestiu e os

maquiou em segredo, sem a presença de quaisquer apoios da escola. Em seguida, fomos todos encontrar os outros casais que já estavam os esperando na baía dos casais, logo antes da linha de entrada para o desfile.



Imagem 50. Planta do Anhembi, onde pode-se identificar o Hotel Holliday In, por uma barra branca, ao centro da imagem. Fonte: Anhembi.

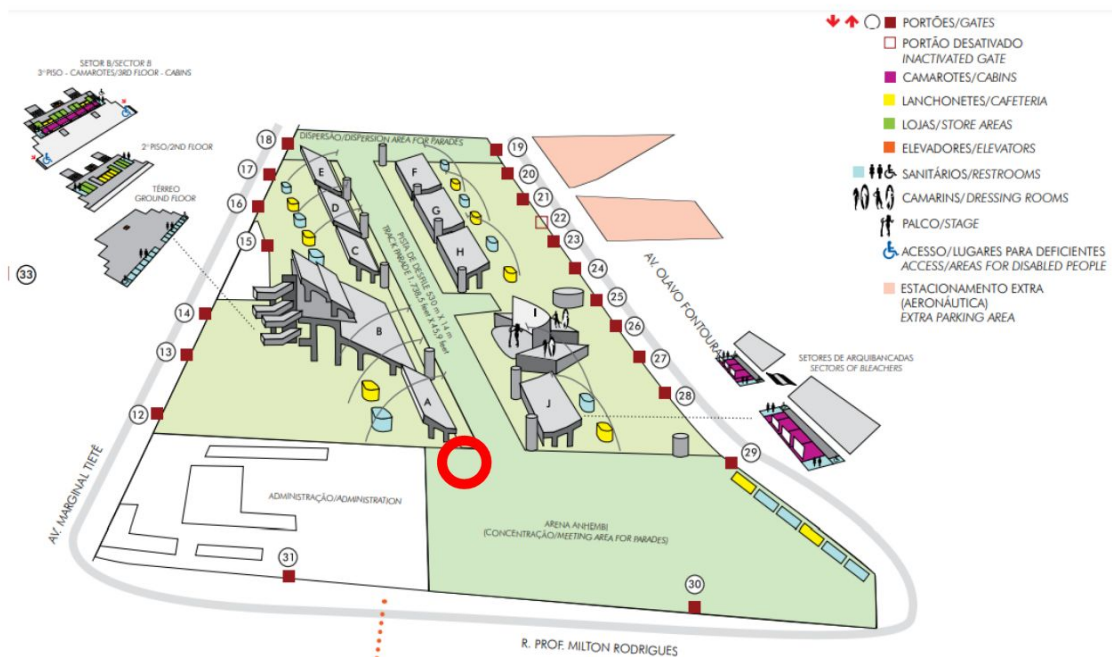


Imagem 51. Planta do Anhembi, em que pode se verificar a localização da baía dos casais no círculo vermelho feito na imagem. Fonte: SPTuris (Reprodução).

Quando liberado o “esquenta”, a bateria começa a tocar e a empolgar os integrantes. O samba-exaltação da escola é entoado por todos e casais e apoios se emocionam bastante, abraçando-se e dizendo palavras de motivação um para o outro. Percebi uma movimentação muito tensa e acalorada entre os empurradores do tripé que fazia parte da coreografia da comissão de frente. Muitos empurradores entravam desesperados debaixo do pequeno carro alegórico e outros gritavam muito. Algo bastante ruim parecia estar acontecendo, mas não fomos informados sobre nada e seguimos o planejado. Quando o samba-enredo de 2018 foi entoado pelo intérprete principal, Pê Santana, os portões se abrem e, enfim, a Independente estreia no grupo de elite do carnaval paulistano.



Imagens 52, 53, 54 e 55. Nas primeiras imagens, registro de mim junto a Lenita e Cley, na concentração para o desfile. Abaixo, momentos de montagem da escola antes de adentrar à



passarela, com os casais à postos na baia lateral e membros da comissão de frente apreensivos com a primeira alegoria. Fotos 52 e 53: Rosely Barboza. Fotos 54 e 55: Felipe Gabriel Oliveira.

Logo atrás a comissão de frente, foi dado a ordem para a entrada de Cley e Lenita. Apesar de um pouco tensos, aparentavam estar cientes do desafio que os esperavam e sabiam que tinham se preparado muito bem para a tão esperada apresentação. De mãos dadas, colocaram o pé direito em seus primeiros passos como casal oficial de uma escola do Especial. Também pisando com o pé direito, entrei na pista do Anhembi, junto à apresentadora Rosely, ao coordenador Ednei Mariano<sup>19</sup> e o outro apoio, Rafael Santos. Com cada um distribuído em uma ponta, fiquei ao lado dianteiro direito do casal.

A confusão com o tripé da comissão de frente continuava e parecia cada vez mais mobilizar harmonias, empurradores, apoios e diretores. Até que, em frente a primeira cabine de jurados, o alegórico parou totalmente. Isso gerou uma tensão muito grande entre as pessoas que estavam empurrando de qualquer maneira o carro, muitos choravam. Dessa maneira, o casal também teve que parar e dançar no lugar. Cley parecia estar com uma fisionomia tensa. Lenita parecia bem focada e atenta aos comandos de Rosely e Ednei. Enquanto isso, crescia o número de apoios da Independente para tentar empurrar o carro alegórico que parecia ter alguma irregularidade na sua estrutura de condução. Um homem, visivelmente exausto, passou por mim, segurou no meu braço e disse que precisa de mais ajuda. Fiquei extremamente dividido ao ver à frente a imagem de diretores inconformados e apoios com lágrimas nos olhos. Sabia que a dança de Lenita e Cley estava sendo diretamente influenciada pela quebra do alegórico, mas não podia abandonar minha posição como apoio do casal para assumir outra, mesmo que provisoriamente. Como não tive nenhuma indicação do coordenador e da apresentadora para ajudar, mantive-me ali, orando e pensando positivamente para que o problema fosse resolvido o mais rápido possível.

---

<sup>19</sup> É interessante observar a grande presença de Mestre Ednei em todo o processo carnavalesco que envolve a dança de mestre-sala e porta-bandeira. Desde sua liderança na AMESPBEESP, passando pela responsabilidade de ministrar também cursos de apresentadores de casais e jurados de desfile, até chegando a trabalhos particulares com casais, Ednei mostra como exercer grande influência neste mundo artístico, pois forma quem quer dançar, prepara quem já dança, forma julgadores e acompanha os desfiles do próprio chão do Sambódromo, ao lado dos casais.

Em um certo instante, Ednei faz um sinal com as mãos para que o casal não parasse de dançar, demonstrando que, apesar do problema da comissão de frente, o casal não necessariamente seria prejudicado se não deixasse a pausa do desfile prejudicar sua dança. Assim, Cley e Lenita tiveram que dançar cerca de 10 minutos em frente ao jurado primeiro, tempo quase que cinco vezes maior do que geralmente se é executado.

O problema foi apenas resolvido com a colocação de um guincho oferecido pela Liga que carregou o carro alegórico até o final da pista. Dessa forma, a Independente foi penalizada, antes mesmo de sair da avenida, em 1,2 pontos, muito para um universo em que a disputa acontece entre décimos. Para o casal, não houve mais problemas com a sua apresentação e chegaram até o final executando todo o repertório de movimentos ensaiados.

Na dispersão, Cley veio aos prantos. Saiu correndo para um canto dizendo que “tudo acabou” para a sua carreira, que seu desfile foi horrível. Lenita estava mais tranquila, afirmando que fez o que pode, já que havia ensaiado bastante e praticamente toda coreografia foi utilizada durante o desfile, sem erros perceptíveis. Havia um clima muito grande de fracasso devido ao problema com a comissão de frente. Rosely, por exemplo, afirmou que quando acontecesse de um casal ter que dançar por muito tempo na frente de um jurado, facilmente alguns décimos são descontados. O restante da escola desfilava sem problemas, dentro do planejado. A Independente investiu bastante no visual das alas e dos carros alegóricos. Vinha com grande chance de se manter no Grupo Especial. Apesar dos problemas do início, a bateria veio bem, o samba estava sendo cantado pela maioria e o restante do desfile aconteceu em um ritmo sem aceleração. Quando os outros casais iam terminando o desfile, eles demoravam a entender o desânimo entre nós, pois não chegaram a perceber o problema, em função provavelmente da posição que estavam na montagem da escola. A expectativa seria de como viriam as outras concorrentes, no jogo de quem erra menos.

Na terça-feira de carnaval, dia 13 de fevereiro, foi realizada a apuração das notas. A Independente teve um desempenho ruim nos quesitos comissão de frente, como já esperado, e em enredo, devido a erros na montagem da ordem das alas. Contudo, para a surpresa de todos, Cley e Lenita tiraram nota 40, não obtendo nenhum

decrécimo e não sendo matéria de nenhuma anotação nas justificativas. O desfile dos dois foi perfeito! Infelizmente, na somatória de todas as notas, contando o desconto de 1,2, a Independente ficou em último lugar, sendo rebaixada para o Grupo de Acesso em 2019.

### **Batismo: credencial para o mundo do samba**

As escolas de samba podem (e, em muitas vezes, são aconselhadas a) organizar um ritual de batismo. Trata-se de uma cerimônia em que uma agremiação até então pagã “nasce para o mundo do samba”, credenciada e apadrinhada por uma segunda entidade que se torna, a partir desse momento, sua madrinha, que em tese fica responsável por orientar e ajudar (até material e financeiramente) a escola batizada. Pelo o que pude levantar, não existe um formato geral para esses eventos, mas algumas regras normalmente são comuns. Acompanhei o rito da Independente Tricolor, detalhado a seguir, que se distingue de registros feitos pelas estudiosas do carnaval paulistano Leila Blass (2011) e Maria Aparecida Urbano (2006). No caso da primeira autora, por exemplo, o batismo inicia com a roda de pavilhões e apenas após a dança é que se faz o desenrolar de um novo pavilhão “batizado”. Por não ser um rito registrado e ser raramente realizado, é possível que existam adaptações, interpretações. Em todos os casos, e isso parece ser algo fundamental para certificar o procedência dos protocolos seguidos, os batizados são conduzidos em São Paulo por representantes da Embaixada do Samba, entidade criada em 1995 que integra sujeitos que gozam de uma legitimidade no mundo do samba por conta de uma trajetória de trabalho e devoção ao carnaval. A Embaixada nomeia, anualmente, novos componentes, que devem ter uma trajetória distinta de, no mínimo, 25 anos de atuação, constituindo o que poderia ser chamado de “velha guarda das escolas de samba de São Paulo”.

No caso da Independente, a cerimônia foi conduzida por Mestre Gabi (já citado como um dos fundadores da Amesp e do Cisne do Amanhã) e por Fernando Penteadado (compositor, harmonia e diretor do Vai Vai, além de pai da porta-bandeira oficial desta escola, Paula Penteadado), integrantes da Embaixada com vínculo especial com saberes

relativos aos casais. Blass (2011) defende que a atuação da Embaixada tem uma dimensão pedagógica no samba, práticas pelas quais “(...) se defrontam, dentre outros desafios, com o de preservar [o que chamam de] tradições do samba e suas representações, contribuindo para formação de outros sambistas, sem perder de vista, contudo, as mudanças na produção dos desfiles carnavalescos nas últimas décadas” (BLASS, 2011, p. 55). Durante o batizado, por conta da forma pela qual era conduzido e por falas feitas durante certos momentos, percebe-se um tom professoral, baseado em uma tentativa de explicação e de ensinamento de valores e regras concernentes ao ritual, às escolas de samba e aos seus pavilhões.

A etnografia que se segue se baseia em um acontecimento após o ciclo carnavalesco de 2017-2018, no dia 19 de maio de 2018, ou seja, após o desfile de carnaval e a saída subsequente da porta-bandeira Lenita Magrini de seu posto, do qual assume Jéssica Passos, ex-segunda porta-bandeira da Unidos de Vila Maria. O batizado, nesse sentido, não é uma atividade que integra o calendário anual de uma escola, pois ocorre apenas uma única vez, salvo em casos em que a escola madrinha “enrola o pavilhão” (encerra suas atividades) e se autoriza a realização de um novo ritual, com uma segunda agremiação. Optei por trazer essa descrição para demonstrar como também há compromissos que podem fugir a essa lógica cíclica, mas que estão intimamente ligados a certos valores comungados por meus interlocutores e que integram como participantes os casais de mestre-sala e porta-bandeira, além de serem oportunidades justamente de aprendizados de ideias a serem difundidas nesse meio.

Na ocasião, a escola de samba convidada para ser madrinha foi a Império de Casa Verde, escola fundada por dissidentes da Unidos do Peruche, em 1994, três vezes campeã do grupo especial do carnaval de São Paulo. Em conversas informais com pessoas presentes, soube que outras escolas de renome foram convidadas, mas não deram nenhum retorno ou resposta definitiva. O intuito de se realizar o batizado de uma entidade vinculada a uma torcida de futebol, como a Independente, é uma estratégia de desvincular esses dois campos, vinculação essa muito criticada por muitos do carnaval, e de assumir publicamente uma postura de orientação segundo ritos e valores (ancestralidade, religiosidade, relações de cooperação e apadrinhamento, por exemplo)

mais compartilhados pelos os que se denominam “sambistas”. O aceite de diretores da Império foi de prontidão.

Ao chegar na quadra, acompanhando uma conversa entre Ms. Gabi e Danilo Zamboni, diretor presidente do conselho da escola, pude verificar que ambos já estavam em contato há dias para viabilizar a preparação do local, dos objetos e demais especificações. A sede havia ficado, desde o dia anterior, com acesso restrito e quem a adentrava não podia estar trajando nenhuma roupa de tom escuro. Nesse período, foi feita uma primeira defumação das dependências por integrantes da ala das baianas. Por se tratar de um evento público, em que uma escola apadrinha uma co-irmã, legitimando sua posição enquanto uma entidade que preza por valores partilhados no mundo do samba, é comum outras escolas e seus representantes estarem presentes. Do lado de fora, enquanto a quadra ainda não tinha sido aberta para o público geral, outros casais e pessoas do meio se aglomeravam: na foto a seguir, é possível ver, além de Ms. Gabi (1), a apresentadora Nena Cazita (que foi acompanhante de Gabi e Vivi) (2), Reginaldo Pingo (Vai Vai) (3), Eliane dos Santos Souza (doutora em Artes, especialista na arte do bailado, ex-porta-bandeira no Rio de Janeiro e jurada) (4), Marlon Lamar (Portela, ex-Império de Casa Verde) (5), Jefferson Gomes (6) e Janny Moreno (7) (Mocidade Unida da Mooca). Constatei mais tarde durante o rito que mais casais chegaram para prestigiar o ritual: representantes da Brinco da Marquesa, Acadêmicos de São Jorge, Dragões da Real, Mocidade Alegre e o mestre-sala oficial da carioca Imperatriz Leopoldinense, Thiaguinho Mendonça.



Imagem 56. Registros de mestres-salas, porta-bandeiras e pesquisadoras da arte do bailado, na entrada da quadra da Independente, à espera do início da cerimônia de batismo da escola. Foto: Felipe Gabriel Oliveira.

Ao entrar ao lado de Eliane Souza e Nena Cazita, fomos conduzidos para acompanhar a cerimônia em um camarote, de onde foi possível fotografar cada momento de um ângulo panorâmico. Lá de cima, já se podia ver a disposição dos participantes da Independente: baianas (todas de branco) ao início, guardando a quadra com alguidares (espécie de vaso de barro, usado em rituais religiosos afro-brasileiros) com ervas, próximas a um instrumento da bateria (surdo) que estava coberto com um tecido branco e que tinha um pavilhão enrolado também em tecido branco, sendo amparado por um ritmista; bateria mais à frente e à direita, já posicionada com o mestre, Klemen Gioz; um pequeno altar, cuidado por diversos harmonias, com uma imagem de Nossa Senhora Aparecida; e, logo atrás, o porta-pavilhão, com as bandeiras da Independente e das demais presentes, zeladas pelo quadro de casais da Tricolor.



Imagens 57 e 58. Visão proporcionada pela altura do camarote, de onde foi possível observar a primeira disposição, em que as baianas e representantes da Independente esperavam o sinal para iniciar a cerimônia, ao centro, junto às baterias das duas agremiações, perfiladas uma em frente a outra. Na foto à direita, momento em que as baianas benzem os presentes com ervas molhadas em seus alguidares. Fotos: Felipe Gabriel Oliveira.

Com um anúncio feito pelo diretor conselheiro, Danilo, a comitiva da Império formada por um grupo pequeno de baianas, casal oficial de mestre-sala e porta-bandeira (Rodrigo Antônio e Jéssica Gioz), bateria, harmonias e intérpretes, adentraram à quadra e se posicionaram em frente à bateria da Independente. Em seguida, as baianas adentraram o meio da quadra até o altar, fazendo gestos de benção para os presentes com suas ervas molhadas nos alguidares. O presidente anfitrião, Alessandro Batata, com vestes brancas, carrega o pavilhão em direção ao altar montado, acompanhado pelo ritmista tocando o surdo em batida única. No altar, o pavilhão é passado para as mãos do casal oficial da Independente, Cleydson e Jéssica Passos (que assumiu após a saída de Lenita Magrini).



Imagens 59 e 60. Nesses registros, é possível ver com mais nitidez a disposição das baterias e dos casais oficiais da Independente e da Império. Ao lado, o fim das bênçãos iniciais das baianas da vermelho-preto-e-branco. Fotos: Felipe Gabriel Oliveira.

Com a passagem do pavilhão, foi dado um rufo de bateria (um sinal de aclamação com o som dos instrumentos sendo tocados em alternância rápida com suas baquetas). Cleydson, assim, faz a declaração de responsabilidade perante o pavilhão, sendo o texto fornecido por Ms. Gabi.

Senhor Pai Olorun, com a proteção dos orixás, neste momento sob os olhares de nossa madrinha Império de Casa Verde, eu, mestre-sala Cley Ferreira, e minha porta-bandeira, Jéssica Passos, prometemos guardar, respeitar e defender o pavilhão da escola de samba Independente Tricolor que representa neste ato o nascimento desta comunidade que as cores vermelho, preto e branco em seu manto sagrado. Axé kabeci axé. Axé minha mãe axé. Axé olorun axé. (Fala de Cley Ferreira, em 19 de maio de 2018)

Em seguida, Seu Fernando Penteadado pediu para o público repetir os seguintes dizeres: “Axé Kabeci Axé. Axé Kabeci Axé. Axé Olorun Axé!”, finalizado pelo embaixador com “Kabeci lê!”. Trata-se de um tipo de resposta análogo ao “amém” católico, mas também contendo um sentido de desejo de algo positivo, de que aquilo que foi desejado se confirme. O termo “kabeci” ou “kabecilê” é uma saudação ao orixá



Xangô (“Kaô Kabecilê Xangô”), orixá ligado à justiça, na tradição ketú, que pode estar sendo homenageado por ter as cores vermelho e branco, vinculadas à sua devoção, as mesmas cores que compreendem a bandeira da Independente.

Nesse instante, com a proximidade do casal da Império, o pavilhão é desenrolado pelo casal da Tricolor e, a medida que é aberto, pétalas de rosas brancas, que haviam sido enroladas junto à bandeira, são despejadas ao chão - acompanhados por um segundo rufo da bateria. É o nascimento de uma nova escola de samba para o mundo do carnaval<sup>20</sup>. É colocado, após isso, uma roseta com o brasão da Império na ponta do pavilhão, o que representa, segundo Ms. Gabi, a relação de apadrinhamento entre as duas escolas. Jéssica Passos, então, ostenta em sua cintura o pavilhão nascente e apresenta, com Cley, à Império e a todos os presentes, que os saúdam. Ms. Gabi pede às baianas que façam a “molhação do pano” com os alguidares, explicando que a figura das baianas é de extrema importância por conta de sua ancestralidade e significado de maternidade religiosa, além de que aquele momento é o de máxima expressão da religiosidade que uma agremiação poder ter. O casal, assim, é convocado para dançar ao som do samba-exaltação da entidade e ser reverenciado, junto à bandeira, por todos os presentes. Conduzidos até o meio da quadra pelo casal da Império, Cley e Jéssica executam o primeiro bailado da história daquela agremiação que havia nascido.

---

<sup>20</sup> Trata-se, aqui, de uma interpretação de Ms. Gabi e Fernando Penteado, pois existem versões, como a de Dona Zica do Vai Vai, que defendem que as pétalas brancas devem ser usadas apenas para escolas que estão sendo fundadas no momento do ritual. Para escolas “pagãs” como a Independente, que já existiam e que já desfilaram antes do batismo, as pétalas devem ser vermelhas (BLASS, 2011, p. 52).



Imagens 61, 62, 63 e 64. Nessa sequência de fotos, pode se ver o desenrolar do pavilhão da Independente, acompanhado pelas baianas, e as rosas brancas sendo derrubadas e simbolizando o nascimento de um novo pavilhão batizado, posteriormente mostrado às testemunhas do batismo, até que é, por fim, desfraldado pela dança dos casais. Fotos: Felipe Gabriel Oliveira.

Após a dança, Fernando Penteado pede a palavra e profere um discurso que se assemelha a uma homilia, momento da missa católica em que o sacerdote realiza uma fala interpretativa e de aconselhamento. Acompanhe.

Boa noite a todos. Sambistas, né? Somos todos sambistas. Isso é uma festa de sambista pra sambista, tá? Eu tô muito grato de tá junto com o Gabi, meu parceiro de longas datas e participar desse evento que tá raro aqui em São Paulo. As escolas estão chegando, estão crescendo, os antigos estão indo embora, os novos estão chegando, mas a tradição estão esquecendo. Parabéns, Independente, por ter nos dado a honra de neste dia voltar à tradição, fazer o batismo da escola de samba. Parabéns, Império, por ter tido a honra - não é? - de ser a madrinha dessa escola de samba, uma escola de samba de sambistas, tá? E também uma escola de samba em seu apogeu. Eu quero dizer o seguinte: o samba é muito simples, o samba é uma coisa peculiar pra nós. Não adianta querer inventar, rabiscar, por que não vai sair disso. O samba tem uma “santíssima trindade” que nós temos que respeitar, a “santíssima trindade do samba”. Se alguém te perguntar “o que que é isso?”, eu vou explicar. O samba ele é simples, né?: alguém chegou no terreiro e viu um tronco oco, pegou uma baqueta e começou a tocar, esse alguém começou a tocar no tronco oco, e ali começou a emitir um som, de longe, e alguém de longe começou a ouvir esse som, foi se aproximando e começou a cantar; um começou a tocar e alguém veio cantar; outro alguém, se aproximado atraído pelo canto e pelo som do

tronco, que é o tambú, vem se aproximando e começou a dançar e, aí, nasceu – prestem bem atenção – aí nasceu a “santíssima trindade do samba”, que é o batuque, o canto e a dança. Sem isso, nós não temos nada. Eu digo isso por que? Tão esquecendo dessa “santíssima trindade”. Então, senhores sambistas, né? Que estão presentes, senhores casais de mestre-salas, presidentes e autoridades que estão como testemunha nesse grande evento, não esqueçam da “santíssima trindade do samba”, que é o batuque, o canto e a dança. Essa é a nossa “santíssima trindade”. (Fala de Fernando Penteadó, em 19 de maio de 2018)

Até esse trecho, Fernando Penteadó defende diversas visões sobre samba e carnaval. Distingue, primeiramente, o rito não como uma simples festa (que denota por sua vez essa interrupção do cotidiana e seu caráter ritual), mas como uma “festa de sambista”, na qual se comunga valores - desculpe a repetição - de “sambistas”, legitimando, assim, tanto a Império de Casa Verde como a Independente como “escolas de samba de sambistas”, alegando existir entidades que não respeitam o que denomina como “tradição”, seus preceitos e práticas. Em segundo lugar, explora a ideia de “santíssima trindade do samba” - o toque do tambor, o canto e a dança - o que fornece uma maneira de encarar a origem dessas práticas como algo singelo (não espetacular), espontâneo e possivelmente religioso, pois o tambú (tambor usado em rodas de jongo por grupos da região do Vale do Paraíba) foi e é usado em atividades profanas que possuem laços com rituais religiosos afro-brasileiros. Segue o embaixador.

E somos sambistas, somos guerreiros, somos família. E família briga, né? (...) e como nós brigamos! Mas não vamos ultrapassar o nosso pavilhão. O respeito que temos que ter é todo ao pavilhão (...). Eu peço pra vocês, assim, é, a um evento onde os senhores forem, se fazer se apresentar, pode tá lá toda a diretoria da escola (...), mas, se não tiver o pavilhão, a escola não tá. A escola não se fez representada, porque o presidente ele é um momento uma instituição que tá ali pra cumprir os preceitos administrativos, o poder administrativo, mas o pavilhão, o time vai passar e o pavilhão vai continuar. Então, nada é maior do que o pavilhão, em qualquer escola de samba (...). Na naquela mais pequenininha que começou hoje, se se tem um pavilhão ali, em uma comunidade atrás dela, nós devemos respeitar, tá? Escolas de samba são todas grandes (...). Devemos sempre honrar o pavilhão (...). Às vezes na minha briga de família que se disputa cargo, disputa cargo, “eu quero ser isso, não, quem vai ser isso sou eu, você não vai ser”, não, gente, sabe? Não brigue por cargos, por que, se você for bom, o seu valor vai aparecer. Talvez a gente esteja brigando com aquele cara que só sabe fazer aquilo (...). Vai fazer aquilo que você sabe, no cantinho, vai varrer a quadra, oxi, é desonroso? Não, é uma questão de serviço ao pavilhão, você não está prestando um serviço ao presidente, você não

está prestando um serviço ao casal de mestre-sala, você tá prestando um serviço ao pavilhão, sabe? É isso que eu quero deixar claro pra vocês, somos todos sambistas (...). E, hoje, nós estamos retribuindo uma grande família também, um batizado de uma escola de samba que é uma das instituições mais sérias que nós não podemos esquecer de ser. Hoje, a Independente tem uma protetora que é a Império. Mas que esse batismo não fique só na esfera de quem tá aqui presente - entendeu, presidente? Leve isso para a sua comunidade: “Olhe, a Independente é nossa afiliada, entendeu? (...). Aí, a Independente, “a Império é nossa madrinha”, por que isso os componentes vão saber e vão se apegando e vão ficando amigos e aí o samba fica melhor. Não, mas tem que ter mais, tem que ter mais: “empresta lá aquela alegoria, aquela alegoria” (risos), a madrinha tem que ajudar, não é a madrinha?! (...) madrinha é pra isso. Bom, gente, esse é meu recado que tinha pra dar pra vocês, e agradecer a Deus e aos meus orixás por ter me dado a oportunidade de tá aqui numa cerimônia como esta, tá? Obrigado, Império, obrigado, Independente, (...) obrigado, componentes que estão nos assistindo este evento, um beijo no coração de cada um de vocês, tchau! (Fala de Fernando Penteado, em 19 de maio de 2018).

Nessa segunda parte (divisão feita por mim), o diretor do Vai Vai resguarda a ideia de que os laços estabelecidos no meio das escolas de samba são laços que se tornam familiares, seja pelas relações internas, seja entre agremiações, e, em efeito, isso cria formas de cooperação, de amizade, de identidade, de união. A Império, no caso, passa a desfrutar de um grau ascendente de filiação com relação à Independente, posição que a coloca como responsável pela batizada. Esta, por sua vez, ganha a responsabilidade de nutrir esse mesmo laço por meio de ações que as ocasiões futuras poderão criar, desde demonstrações afetivas em encontros carnavalescos até retribuições materiais. Em tese, essa relação cooperativa deve ocorrer, mas quando Penteado falou sobre empréstimo ou doações de alegorias, houve risos entre os presentes, o que pode demonstrar que essas responsabilidades e trocas não são todas necessariamente obrigatórias, por exemplo. De todo modo, a associação entre as entidades é uma forma de distinção no meio das escolas: a Independente se afasta da imagem pejorativa que as escolas vinculadas a torcidas enfrentam no carnaval e a Império se mostra como uma agremiação que desfruta de um lugar de destaque por ser escolhida para ser madrinha de uma outra escola.

Um outro aspecto apontado no discurso é sobre o respeito ao pavilhão, símbolo da coletividade, do sentimento de união entre os componentes e que desfruta de uma condição de perenidade, em contraposição aos integrantes, efêmeros. Penteado defende

que haja sempre uma harmonia entre os participantes a fim de contribuírem, cada um à sua maneira e com seu trabalho, para o pavilhão, ou seja, para a coletividade (que ganha simbolicamente um sentido sacro, como também estudado por Durkheim, 1983). O pavilhão, ao ser tido como representação da agremiação, em atividades internas ou externas, representa a união do grupo, mesmo que heterogêneo, e deverá ser tratado com atenção, regras e respeito.

Em seguida, Ms. Gabi solicita 1 minuto de silêncio para cada um, a partir de sua religiosidade, ore pelo sucesso da parceria consagrada na oportunidade. Ao fim, mais um rufo das baterias faz a aclamação. Em tom professoral, Gabi inicia uma fala em agradecimento a todos e aponta seu desejo de querer “informar a vocês que esse batismo é um preceito africano, ele vem das nossas origens; então, é por isso que vocês veem esses alguidares, o amaci, que é essa aguinha que se joga, a molhação do pano, não é? Então tudo isso vocês precisam saber.” (Fala de Mestre Gabi, em 19 de maio de 2018), defendendo novamente a implicação religiosa e ancestral do batizado realizado. Por fim, é lido o batistério (documento probatório do batismo) por um dirigente da Império.

O Grêmio Recreativo Social Cultural Escola de Samba Império de Casa Verde, dentro dos princípios sambistas, cultural e religioso, declaro através deste batistério que aos dezenove dias do mês de maio do ano de dois mil e dezoito, o Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Independente Tricolor foi batizada passando, a partir desta data, a ter o Grêmio Recreativo Social Cultural Escola de Samba Império de Casa Verde como madrinha. A cerimônia foi realizada com a presença da diretoria das agremiações e componentes das duas Escolas. O presente ato eleva a cultura sambista, sendo que seu ritual foi feito dentro dos princípios da religião africana de onde o samba é oriundo. Assinam este documento como ritualistas o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira e a presidência do Grêmio Recreativo Social Cultural Escola de Samba Império de Casa Verde. (Fala de Rogério Figueira, conhecido por Tiguês, em 19 de maio de 2018)

Mais uma vez, são defendidas as ideias de “cultura sambista” e a ligação com “princípios da religião africana”, fonte originária do samba. É interessante se atentar para o uso de elementos que convergem uma série de práticas de diferentes grupos: o próprio batismo como um ritual presente no catolicismo, o documento batistério que registra por escrito e confirma a relação entre as duas entidades e a presença de

“princípios da religião africana” (não de forma explícita nomeada, mas sendo possivelmente o candomblé). Isso enseja uma reflexão de como as escolas de samba são instituições que, mesmo tendo uma origem negra e afrodescendente, é também aberta e apta a incrementar à sua forma elementos até mesmo europeus.

Danilo Zamboni, por sua vez, representando a Independente Tricolor agradece à madrinha, todos os presentes e termina com um lema famoso entre os integrantes da Império: “Se Deus é por nós, quem será contra nós”, versículo bíblico Romanos 8:31, que pode ser entendido como uma expressão da ideia de que a escola de samba, a partir deste momento, goza de uma proteção divina. O batistério é assinado pelos casais de mestre-sala e porta-bandeira, Rodrigo e Jéssica, Cley e Jéssica Passos, testemunhas da relação recém cristalizada, e se inicia um roda de pavilhões com todos os outros pares de dançarinos presentes, ao som do samba-exaltação ao pavilhão da Independente, dançado também pelas baianas das duas agremiações.



Imagens 65 e 66. Após o batizado, o casal da Independente lidera uma roda de pavilhões com os demais casais presentes. Após o baile, as baianas tomam o espaço central para também dançarem e festejarem. Fotos: Felipe Oliveira.

Conversando com o casal da Tricolor, após o batismo, pude constatar que viveram uma experiência inédita para ambos. Cleydson disse que “(...) foi um aprendizado que eu nunca tinha participado. Acho que foi muito gratificante e importante e inédito, por que muito emocionante, por que eu fiquei muito contente por tá passando isso e é uma coisa que não tinha passado” (Depoimento de Cley Ferreira, em 19 de maio de 2018). Já para Jéssica, que vinha da Unidos de Vila Maria, escola onde desfilou durante 18 anos (16 deles como porta-bandeira), a novidade foi

acompanhar o batizado, conduzido por Mestre Gabi e Seu Penteado, como primeira porta-bandeira: “Já participei de alguns batismos na escola anterior onde eu estava, mas, agora, como oficial, aqui, é a primeira vez. (...) Mesmo protocolo aqui como foi nas duas outras vezes” (Depoimento de Jéssica Passos, em 19 de maio de 2018). O depoimento de Cleydson vai ao encontro do tom professoral que os cerimonialistas do rito utilizaram em suas falas e participações, preocupados em explicar cada momento e defendendo certos significados. Isso demonstra como a escola de samba pode ser, de fato, uma escola, um local onde se aprende cada vez mais sobre os saberes presentes no mundo do samba, aspecto que, em certo sentido, aproxima a agremiação ao funcionamento dos cursos da AMESPBEESP e do Cisne do Amanhã, lugares onde também se aprende fazendo. Para alguém que frequentou um dos cursos e posteriormente acompanha um ritual como esse, aprende não apenas teórica e simuladamente, mas aprende também por meio da experiência vivida, que pode denotar mais saberes em uso por conta de serem sempre novas escolas, com novos componentes, novos locais, em certo período e com específicos interesses.

Nesse sentido, o batizado da Independente pode ser considerado como um rito de passagem (Van Gennep, 1978), em que, por meio de uma suspensão das regras cotidianas, se realiza uma cerimônia especial que seja capaz de referendar uma nova condição para o sujeito que se submete ao seu processo, no caso, uma escola de samba “pagã” que se torna uma “escola de samba de sambistas”. O caso presente considera um interesse particular que caracteriza o esse rito como uma forma de buscar uma legitimidade enquanto escola de samba - e não como “escola de torcida”. O batizado é também uma forma de distinção, de se associar a uma escola mais renomada, mais antiga, com maior experiência e possivelmente com mais títulos, que presta condescendência e solidariedade à escola que “nasce” para o mundo do samba. Para o mestre-sala oficial da Independente, a escola “tem muito que aprender ainda né e acho que esse fato de diferenciar escola de samba de futebol, acho que essa barreira a gente tá quebrando, graças a Deus; só tem que melhorar cada vez mais e crescer cada vez mais e acho que isso é muito importante”. O batizado, assim, é um degrau no intenso e constante processo de aprendizado, amadurecimento e aperfeiçoamento das escolas de

samba, que, a partir de então, podem contar com a proteção “de Deus, dos orixás” e de sua madrinha para enfrentar o profundo desafio dos ciclos carnavalescos que virão.

### **Trabalho, samba e identidade**

Ao acompanhar o ciclo carnavalesco da Independente Tricolor entre 2017 e 2018 e outras ocasiões em escolas de samba da capital paulista, pude enfrentar uma série de situações em que operaram visões sobre como deve ocorrer a atuação do casal de mestre-sala e porta-bandeira perante aos demais integrantes desse mundo artístico. Como levantado de início, pude observar e refletir sobre duas questões que julgo pertinentes ao tema deste trabalho: como a sua forma de relacionamento com sua agremiação passa por pelo que denomino “identidade sambista” e como tal ciclo é também um ciclo de constante aperfeiçoamento social e corporal da dupla de dançarinos.

Grande parte da organização dos grupos e integrantes das escolas de samba acontece em função da produção do desfile, na atenção no cumprimento de suas regras criadas em conjunto entre as direções de cada agremiação. É a Liga das Escolas de Samba de São Paulo que organiza os dois principais grupos do carnaval - Especial e Acesso – e promove anualmente o concurso. São 9 os quesitos de avaliação de um desfile, divididos em 3 módulos, visual (enredo, fantasia e alegoria), música (harmonia, samba-enredo e bateria) e dança (comissão de frente, evolução e casal de mestre-sala e porta-bandeira). Os jurados, após participarem de um curso oferecido anualmente pela Liga e terem sido selecionados, recebem um Manual com uma série de apontamentos. Um deles pode ser entendido como a compreensão da própria Liga do papel que o concurso tem para as escolas. Certamente o que move e promove o espetáculo do desfile de escola de samba é o sonho de se tornar a melhor, ou seja, a campeã. E somente conseguem esse sonho através de ensaios e de metas, que passam pela avaliação dos julgadores de carnaval. O desempenho de uma escola de samba em desfile é o resultado real de sua competência artística, técnica e administrativa.



[...] Cabe lembrar que os Julgadores devem isentar-se de emoções e de paixões, exercendo, sempre, um distanciamento crítico, como forma de garantir uma avaliação técnica, com base no entendimento perfeito das diversas partes que integram um quesito, no que se refere aos seus critérios de julgamento. [...] As justificativas das notas surgiram com o aperfeiçoamento dos desfiles; em busca da perfeição, as escolas se dedicam ao máximo, criando novas técnicas de desfile. Daí a necessidade da justificativa, que não é nada mais que o motivo detalhado e objetivo da perda de pontos da escola em um determinado quesito. Lembre-se: A escola de samba se pautará em suas palavras para buscar o aperfeiçoamento. Sua responsabilidade nesta missão é essencial!” (MANUAL DE JULGAMENTO DA LIGA-SP, 2018, p. 3)

Esse trecho do Manual evidencia como a Liga encara a função dos jurados nesse universo das escolas de samba. O compromisso com uma avaliação técnica e objetiva é um aspecto de “seriedade” do jogo, como apontado por Huizinga (1971) sobre o xadrez, por exemplo, distante de uma leitura que encara o carnaval como uma forma de manifestação não regrada.

Em busca dessa objetividade, são 4 jurados ao longo da passarela do desfile. A apuração das notas, que podem ser dadas de 8 a 10, com frações decimais, descarta a menor, em um mecanismo de média de avaliação. Especificamente o quesito de mestre-sala e porta-bandeira, dentro do módulo Dança, os casais devem “executar um bailado próprio no ritmo do samba, com passos e características próprias, com reverências feitas pelo Mestre Sala e giros feitos pela Porta-Bandeira, mantendo sempre a elegância e postura na dança do minueto (dança a dois)” (Manual de Julgamento da Liga-SP, 2018, p. 20). A eles, é proibido sambar e suas fantasias devem estar íntegras do começo ao final do desfile. Diferentemente do Rio de Janeiro, em que a dança é apenas executada em frente à cabine dos jurados, em São Paulo, a dança deve ser executada desde o início até o fim da passarela, pois o jurado pode avaliar dentro de seu campo de visão. São seguidos os balizamentos “integridade da fantasia”, “sintonia”, “entrosamento” e “postura”, o que faz com que as performances dos mestres e porta-bandeiras estejam sempre sendo construídos para uma avaliação positiva, uma construção que deve ser individual e em dupla. Os corpos, nesse sentido, estarão engajados de maneira a parecerem garbos, com altivez e elegância, além de demonstrarem um sentimento de afeto pelo pavilhão.

Serão as inovações, sempre incentivadas nos desfiles, que poderão ter uma confirmação do júri, o que poderá transformar aos poucos e de acordo o entendimento dos de dentro da dança do casal.

Ao fomentar o potencial investigativo e criativo, verifiquei que os sujeitos desta pesquisa se permitiram ir além da estrutura tradicional da dança para constituírem suas assinaturas, compreendendo sua importância como instrumento de diferenciação entre casais de M.S e P.B que compartilham e dançam um repertório gestual comum de movimentos. (GONÇALVES, 2014, p. 191)

Esse processo de interpretação e atualização da dança do nobre casal requer um constante recomeço, conforme o início de um novo ciclo carnavalesco, direcionado a preparar os corpos da dupla fisicamente para obter um desempenho máximo da nova coreografia relacionada ao enredo daquele ano. Como afirma Leda Martins, em seu estudo sobre as performances de grupos de Congado em Minas Gerais, o “(...) processo pendular entre a tradição e a transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro.” (MARTINS, p. 79), dinâmica que pode ser um modo de entender o desafio que os casais enfrentam durante toda sua rotina de ensaios, apresentações, ajudas mútuas entre as duplas do quadro da escola e outros compromissos do cargo. Por mais que se possa participar dos cursos de aperfeiçoamento das associações, na escola de samba também se “aprende fazendo”, em um aprendizado pelo teste, pois sabe-se que o momento para se errar é no chão da quadra, por mais que uma desenvoltura no período pré-carnaval possa ser uma forma de demonstrar competitividade para o concurso das agremiações. Todo o ciclo se preocupa em atingir o nível máximo possível de preparação do corpo que se arriscará no Sambódromo do Anhembi, que pode ter maior ou menor confiança em relação a sua capacidade de não apenas dançar, mas de “bailar como um cisne”.

Além disso, é o resultado do desfile que poderá determinar a continuidade de um mestre e ou de uma porta-bandeira nesse posto em uma agremiação, o prosseguimento do seu contrato ou até o ganho de prêmios. Daí a grande relevância do julgamento, de entender as regras do jogo. Entram em tensão noções e comportamentos diferentes em

relação à atuação como mestre-sala e porta-bandeira. A distinção entre “trabalho” e “emprego” são redefinidas. Segundo Blass (2007),

Quem produz a festa de Carnaval, a faz, antes de tudo, para si mesmo e não para os outros. (...) A sua glória na avenida, mesmo que efêmera, decorre, como já assinaléi anteriormente, de um envolvimento efetivo e afetivo de quem faz acontecer o desfile e o produz. (...) Todos são protagonistas, produtores e consumidores dessa festa e, enquanto tais, são responsáveis pelo resultado alcançado. Dessa perspectiva, as práticas de trabalho e de emprego são re-significadas devido aos sentimentos mobilizados por essas práticas que expressam o contexto social no qual se inserem. (BLASS, 2007, p. 133)

Contudo, Clara de Assunção Azevedo (2010), ao focalizar as relações estabelecidas entre as diretorias de escolas de samba e as instituições públicas, afirma que essas condições de profissionalização podem proporcionar uma variedade de formas de participação na produção dos desfiles.

Não se quer aqui afirmar a chave romântica de ‘pura dedicação’ e nem tampouco confirmar uma profissionalização asséptica; todavia, para além da pertinente distinção entre trabalho e emprego, parece operar também uma lógica de *trabalho pelo samba* que diferencia os agentes, há aqueles que trabalham com suor e afeto (reparem, o que está longe de significar que não sejam remunerados, apesar do depoimento do sambista nesse sentido - embora haja de fato alguns que não são) e aqueles que apenas trabalham.” (AZEVEDO, 2010, p. 179)

O que levanto como reflexão, nesse sentido, é que a espetacularização e a profissionalização crescente, sempre perpassada por envolvimento lúdico e espontâneos, faz com que o universo dos casais de mestre-sala e porta-bandeira se reorganize. É um processo bastante similar ao enfrentado pelo futebol e analisado recentemente. Uma lógica de investimento baseado na disputa entre entidades, faz com que se acione mecanismos de transmissão de conhecimento, formação e aprimoramento desses sujeitos de uma maneira diferente, escolarizada e sistematizada, organizada para cumprir com a demanda dos concursos ou campeonatos. É o que Arlei Damo, em certo sentido, aponta em um estudo sobre o futebol no Brasil e na França.

É para atender à demanda desse público, ávido por performances exitosas e vistosas, que os clubes investem em profissionais especializados. Alguns o fazem recrutando diretamente no mercado, outros preparando-os em seu próprio domínio e, na maioria dos casos, usam ambas as estratégias. Com a espetacularização midiática, o volume de capital econômico em circulação no futebol cresceu sobremaneira, acirrando a concorrência entre os clubes pelos melhores profissionais. Produzi-los tornou-se um rentável negócio, tendo como desdobramento a mercadorização em escala planetária. Muitos clubes, que até então formavam jogadores para suprir as exigências dos torcedores, passaram a fazê-lo também com perspectiva de lucro econômico, ao passo que outros se voltaram exclusivamente para tal finalidade. (DAMO, 2007, p. 331-332)

Guardadas as especificidades entre o mundo do futebol e do carnaval, esse fenômeno de se intensificar o cuidado com a formação dos futuros atuantes e a forma contratual de se estabelecer o laço entre contratado e instituição, pelo o que foi possível observar no carnaval paulistano, é algo que influi no ramo dos casais de mestre-salas e porta-bandeiras. Da mesma forma com que um jogador de futebol pode atuar pelo time rival àquele que considera ser seu “time de coração”, uma porta-bandeira pode ser, atualmente, contratada por qualquer escola. Assim, uma identidade que era nutrida por apenas uma agremiação, por meio de laços de familiaridade, amizade, territorialidade, por exemplo, é associada a uma identidade mais ampla, de “sambista”, como muitos casais repetem em suas falas, pela qual se defende a bandeira de qualquer escola, pois, acima de tudo, o importante é a defesa da “bandeira do samba e do carnaval”, o exercício correto da função de representante e guardador do maior símbolo dessas entidades, apesar de todos saberem que todos ainda carregarão a escola do berço em seus corações. Acredito que o caso específico das escolas de torcida é um caso mais complexo neste quesito, pois ainda não há um casal que ocupou, por exemplo, o cargo na Gaviões da Fiel (associada à Sport Club Corinthians Paulista) e, depois de alguns carnavais, foi ocupar o posto na Mancha Verde (associada à Sociedade Esportiva Palmeiras, rival histórica dos corinthianos no meio futebolístico). Trata-se, nesses casos, de uma relação profissional que leva em consideração a trajetória das pessoas possíveis de serem contratadas, justamente por exercerem um papel público perante todo o mundo do carnaval. De toda forma, ainda nesses casos existe uma forma contratual profissional, ou seja, que é baseada em recompensas que podem ser desde salários mensais fixos até ajudas de custo, prêmios ou valores brutos.

Essa particularidade do “ser profissional”, como também aponta Cavalcanti (2006) em seu estudo sobre o caso carioca, por vezes, acaba sendo uma tentativa das próprias pessoas que encaram o carnaval como um meio de trabalho em busca do fortalecimento de um “mercado de direitos e deveres”.

Na confecção do carnaval, há certamente o lugar do “profissional”, ideia que tem como referência o sentido do seu uso em circuitos sociais mais abrangentes: um mercado contratual e livre, regulamentado por direitos e deveres recíprocos. Entretanto, tomando como referência a ótica dos artistas do carnaval, a ideia de profissional é sobretudo um emblema, ou uma espécie de guarda-chuva, para valores que se contrapõem aos da patronagem. É quase um tipo-ideal nativo que permite aos atores que assim se classificam indicar uma relativa autonomia, dada pelo talento e pela competência, do poder do patrono no mundo do carnaval.” (CAVALCANTI, 2006, p. 71)

Em seu estudo, que abordou também a participação dos ricos bicheiros do Rio de Janeiro e sua influência de poder nas agremiações, Maria Laura Cavalcanti dá o exemplo do mestre-sala da Mocidade do carnaval de 1992, Alexandre, que demonstra como o significado de “profissional” pode ser elaborada de maneira a se levar em conta as condições de exercício da função e do estabelecimento de contratos. “Ele recebia ao longo de todo ano um salário da escola ‘como se fosse mesmo um trabalho, uma profissão’, e ensaiava todo dia pelo menos duas horas. Mas não tinha contrato, era ‘um acordo de cavalheiros’. Participava com frequência dos shows da escola pelo país, já tinha ido ao Paraná e a Volta Redonda e sabia de ‘mestre-sala que viajava para o exterior, mostrando o que a gente sabe fazer’. Via o seu trabalho na escola como ‘uma profissão’, ou pelo menos desejava muito que assim fosse, pois tinha como ideal ‘poder sobreviver só da arte de mestre-sala, que nem jogador de futebol’. Mas ele reconhecia que era mais difícil” (CAVALCANTI, 2006, p. 205), como aponta a antropóloga. No caso de Cley, por exemplo, ele afirma que era o presidente fornecia apoio financeiro e que sua forma de relacionamento com a Independente foi gestada primeiramente a partir da relação de contrato. Por ser justamente um elemento de uma escola de samba que se liga ao símbolo máximo do grupo, o dia-a-dia requer também possibilidade de criar afetos perante os demais integrantes, o que dá legitimidade ao casal. Como Daniela Renzo afirmava no curso teórico da AMESPBEESP, o casal deve passar emoção para

seu público, ou seja, deve transmitir sentimento de muito respeito e devoção por aquele sacro objeto ao dançar, emoção que apenas será possível se afetos forem nutridos e legitimados por todos. Dessa maneira, a atuação de um dançarino como esses é uma forma boa de se pensar a relação entre trabalho e lazer, que são reorganizadas e re-significadas por meio dessa relação específica com as escolas de samba.

Uma das alegrias do carnaval, e uma de suas muitas subversões, é certamente a dissolução da oposição trabalho e lazer, ou o trabalho e festa. Não que a distinção em si seja irrelevante, mas aqui, nesse mundo que vive para a festa, todo o trabalho é pontuado por festas, que ritualizam e ressaltam aspectos essenciais do processo em curso. “Trabalha-se” em festas e fazendo festas. (CAVALCANTI, 2006, p. 187)

E, assim, são postos em operação noções próprias sobre uma profissão que trabalha com significados e símbolos dessas instituições, que faz conjugar técnicas, acordos financeiros e resultados efetivos com expressão artística, emoção e engajamento. Como a ideia de “capital-corporal” de Loic Wacquant, os casais devem, assim, se preparar corporalmente nesse universo de disputa para buscar seu lugar no quadro de uma agremiação e criar sua reputação entre as escolas. O Sambódromo do Anhembi, o ringue do carnaval, seria, então, o ápice de um processo de preparação e ação nesse universo. Longe de clamar por uma tradição ou a tempos que não voltarão mais, é possível entender o contexto atual como uma nova fase dessas entidades, gestadas a partir de outros interesses de seus participantes. Em um mundo onde o samba harmoniza corpos e conhecimentos, os responsáveis pela ostentação do maior símbolo das escolas-de-samba devem bailar segundo o ritmo das transformações, buscando consagrar sua posição, na prometida apoteose do carnaval.

## **Considerações finais: A Contiguidade da Dança**

O fluxo dos acontecimentos, a complexidade das relações sociais e suas formas de expressão de significados e identidades são perseguidas pelas ciências humanas, que têm, como objetivo, proporcionar uma leitura que organize uma compreensão sobre essa realidade e a analise. Esse tipo de estudo, por maior que seja o desafio de dar conta do mundo social, apenas se estrutura de forma segura se for realizado por meio de pressupostos teóricos e metodológicos, que, nesse caminho, poderão proporcionar um resultado que poderá ser criticado, ser um ponto de partida para novos estudos e, até mesmo, refutado. Estas considerações finais se orientam por esse mesmo tipo de meta, esperando-se demonstrar o que foi possível apreender durante o feitiço desta pesquisa. Assim como as capacidades de um mestre-sala e de uma porta-bandeira são testadas em um dado momento inadiável - o desfile de carnaval -, mesmo que possam, no futuro, avançar ainda mais na arte do nobre bailado, este trabalho atreve alguns passos e meneios, na longa trajetória da Antropologia Social.

Questionei, de maneira central, qual o rearranjo promovido pelos cursos de formação e aprimoramento criados na cidade de São Paulo a partir da década de 1990. Que tipo de implicâncias instituições como essas trariam para a dança e para as responsabilidades do casal de mestre-sala e porta-bandeira e a que demandas poderiam estar relacionadas?

Para refletir sobre essas motivações, realizei um levantamento de registros sobre o que proponho denominar de “uma história dos casais de mestre-sala e porta-bandeira de São Paulo”. Por meio de bibliografias e entrevistas com ícones do samba paulistano

como Dona China e Manézinho, pode-se verificar que a figura do casal possui presença nos desfiles e atividades das agremiações mesmo antes da oficialização do concurso das escolas de samba, que ocorreu em 1968, sendo contemporâneos a personagens como o porta-estandarte, o baliza e outros elementos que foram, posteriormente, perdendo espaço entre esses grupos carnavalescos. Foi, então, com o apoio oficial do poder público que a apresentação da dupla se torna obrigatória, o que levou as escolas a se engajarem na busca de pessoas que dominassem essa dança, tanto contratando dançarinos como buscando estratégias de formação interna e hereditária. Trajetórias como as de Mestre Ednei e Mestre Gabi demonstram como se deram as atuações desse tipo de cargo nas décadas de 1980 e 1990, que tiveram que exercer uma espécie de resistência frente à concepção mais mercadológica que ganhava forças com os patrocínios de empresas e redes de televisão. É possível encarar a criação do Sambódromo do Anhembi como marco temporal da necessidade de se repensar o desenvolvimento que essa dança estava enfrentando, crescentemente influenciada por bailarinos e jurados que nada tinham a ver com o chão de quadra de samba, como relataram Gabi e Ednei. Poucos anos após a inauguração do Anhembi, são criados a Associação dos Casais (AMEPSBEESP, a pioneira) e o Projeto Cisne do Amanhã, com o intuito de se articular uma forma institucional e supra-escolas de samba de ensino-aprendizagem e aperfeiçoamento de novos mestres-salas e porta-bandeiras.

No primeiro capítulo deste estudo, a partir de uma etnografia realizada como um dos alunos desses cursos, pude observar como são as estratégias pedagógicas dessas duas instituições e como sistematizam seus saberes que utilizam o corpo como início, meio e fim para essa transmissão e assimilação de conhecimento. Enquanto a AMESP explora uma divisão de níveis de aprendizado, o Cisne promove uma troca coletiva de experiências, ambas propostas dialogando com formas de aprender comuns a quem foi e é ensinado dentro de sua própria agremiação: aprendizado pela observação da dança dos colegas, entender e dominar as técnicas tentando colocá-las em prática, participando de palestras sobre a história, os protocolos e significados da arte de mestre-sala e porta-bandeira, procurando desenvolvimento da própria autonomia e da sua assinatura na dança, por exemplo. Como mostrado, esses cursos passam a ser verdadeiras novas



portas-de-entrada para interessados em desempenhar tal função no carnaval. O primeiro mestre-sala paulistano a defender o pavilhão de uma entidade carioca da envergadura da Portela, Marlon Lamar, por exemplo, é sintomático dessa articulação promovida pelas escolas de bailado, em São Paulo e com amplitude nacional. Foi visto também que, nesse contexto competitivo, o corpo do dançarino praticamente se torna o de um atleta para que enfrente as passarelas com vigor suficiente, preparação que é enfatizada no cotidiano das lições, que versam também sobre esses modelos generificados de dançar. Nesse sentido, cunhei o termo “lugar de dança” para mostrar como, nesse processo de tentativa de domínio das técnicas e de forma de lidar com uma performance esperada, a aluna e o aluno devem refletir sobre o seu próprio corpo e sobre o corpo que o público (ou o jurado) espera que seja apresentado. Trata-se de um mecanismo produtor de conhecimento sobre identidades e marcadores sociais da diferença que coloca em reflexão e debate quem pode e quem não pode dançar determinada performance e mostra como a dança é também um espaço de disputa.

Já no capítulo segundo, por sua vez, buscou-se mostrar como essa constante preparação do casal se dá em uma escola de samba, durante o ciclo carnavalesco. Acompanhando o casal oficial da Independente, Cley Ferreira e Lenita Magrini, ao longo de 2017 e início de 2018, além de outros casais como os do Vai-Vai, da Unidos de Vila Maria e Mangueira, pode-se verificar como ocorre a *representação* e a *defesa do pavilhão*, seja no calendário de atividades ao longo do ano, seja durante o momento ápice desse ciclo, o desfile. Procurou-se entender como a dinâmica criativa do carnaval (ou a “criatividade conservadora”, como denominou Gonçalves, 2008) se aplica ao caso da dupla de dançarinos, que explora, por exemplo, passos mais ousados em sua quadra e coreografias mais comuns aos outros casais na apresentação aos jurados na avenida; como as solenidades, protocolos e eventos, muitas vezes, são uma forma de aprendizado e aperfeiçoamento constante dos casais; e como cada um deve se comportar e alimentar uma postura de respeito frente à escola que lhe confiou o seu maior símbolo, por mais que a comunidade, em sua diversidade, possa se dividir em quem confia e quem desconfia de sua capacidade de trazer a nota máxima.

Dessa maneira, por meio do trabalho de campo e demais investigações sobre as escolas de bailado e as escolas de samba, acredito que, ao invés de haver um distanciamento entre essas duas instâncias da atuação dos casais, o que se constata é uma proximidade bastante profunda. Em certo aspecto, as escolas de bailado complexificam o universo dos casais através de uma contiguidade entre elas e as agremiações carnavalescas, fazendo com que o significado construído coletivamente sobre essa dança e suas demais atribuições organize uma vasta rede de reciprocidades, regras e formas de transmissão desse específico conhecimento.

A AMESPBEESP e o Projeto Cisne do Amanhã promovem um processo de escolarização e centralização de saberes sobre a dança e suas formas de exercício, antes existentes de maneira difusa dentro das escolas de samba. Apostam em metodologias pedagógicas que organizam e facilitam, em certo sentido, o aprendizado em grupo dos postulantes a mestres-salas e porta-bandeiras e o aprimoramento dos já dançarinos. Como apontado anteriormente neste trabalho, esses cursos não necessariamente substituem a aprendizagem interna que acontece nas escolas de samba, que, de maneira diversa, também organizam grupos de alunos e sistematizam o conhecimento a ser passado a partir de suas próprias estratégias disponíveis. Além disso, o calendário e organização das escolas de samba são repletos de possibilidades em que se “aprende fazendo” - desde festas com protocolos nunca vistos pelo casal, até a própria dinâmica do quadro de casais completo (mirim, segundo e terceiro casais).

Acredito também em uma centralização desses saberes nos espaços dos cursos, levados e gestados por seus participantes (instrutores e alunos). Não se trata de uma exclusividade desses centros como lugar de conhecimento, muito pelo contrário, principalmente tendo-se em vista as atividades das escolas de samba e seus projetos internos (abertos ou não). Mas há sim, por meio dos cursos, um ponto de encontro de interessados e interessadas na figura do casal, constituindo um “mundo da arte” de mestres e porta-bandeiras.

É importante frisar que se trata de uma figura que exerce uma série de funções rituais durante o ciclo anual carnavalesco, dentre elas a dança, tida por muitos como a mais importante. Dessa forma, para além de representar a escola e salvaguardar o

símbolo máximo de tal grupo, o casal deve desenvolver habilidades corporais que lhes dêem condições de executar de maneira brilhante os diversos passos do bailado, conquistar o público e a tão desejada nota máxima dos jurados. Não se trata, então, de uma expressão corporal livre, mas de uma execução técnica que será julgada, ou seja, que deverão ter tanto uma capacidade de expressão emotiva que flerta com a interpretação teatral como também um domínio amplo de técnicas de movimentos e passos da dança. Seja ao longo de um curso ou mesmo durante os ciclos anuais do carnaval, o casal deve sempre buscar a habilitação de seu corpo para exercer seu papel, uma rotina que se organiza e reinicia ano a ano, mas que está constantemente em risco devido aos custos financeiros, emocionais, físicos e sociais do processo.

Após 5 anos de acompanhamento do “mundo da arte” dos casais, cursos e escolas, reforço que essa trama é responsável por organizar uma série de reciprocidades. Apadrinhamentos, indicações, propostas de cargos em escolas, trânsito entre agremiações, responsabilidades de formar novos dançarinos e outras formas de prestações sociais. É por meio dessas redes de relacionamento que se justificam, por exemplo, alguém assumir um pavilhão no lugar de outra pessoa. E será por meio delas que os saberes e, conseqüentemente, os significados sobre a dança e seus atributos são transmitidos. Para Maria Laura Cavalcanti (2006), ao acompanhar o seu tempo, as escolas gozam de sua “(...) vitalidade como fenômeno cultural [que] reside na vasta rede de reciprocidade que elas souberam articular, em sua extraordinária capacidade de absorção de elementos e inovação” (CAVALCANTI, 2006, p.25). Em um universo em que é fundamental o reconhecimento dos dançarinos pelos demais (dos mais velhos pelos mais novos, dos de maior sucesso pelos os que estão galgando conquistas, etc.), as trocas materiais e simbólicas ocorrem por meio da constituição dessas redes.

Somado a isso, existe um fenômeno que complexifica a forma com que os casais (ou individualmente) se identificam com uma ou outra escola de samba. É comum ouvir dos dançarinos qual é sua agremiação “de coração”, muitas vezes ligado a um laço familiar, de amizade, de territorialidade, alguma representatividade política ou admiração. No passado e ainda em alguns casos, essa identificação delimita as possibilidades de parceria, de visitas, por exemplo, orientadas por certas rivalidades (as

escolas com base em torcidas de times de futebol é um exemplo recente mais claro disso). Contudo, fora essa identidade “segmentar”, uma outra identidade é cada vez mais evocada e até mesmo mais utilizada, a de “sambista”. Esse termo, segundo o que pude colher entre os interlocutores da pesquisa, significa uma postura de defesa do samba e do carnaval, uma postura de alguém que vive suas práticas e seus valores com muito respeito. Dessa forma, uma porta-bandeira pode ter sua escola de samba “do coração”, mas, acima de tudo, a bandeira maior é a do samba e do carnaval. Seria esse mecanismo de criar identidades, evocadas conforme os contextos enfrentados, que justificaria em parte o trânsito das dançarinas e dançarinos por diversas escolas de samba, representando seus pavilhões. O discurso do “sambista” seria uma forma de legitimar a tomada de posição de alguém externo a uma agremiação que, por meio de contratos ou acordos, assume o cargo de mestre-sala ou de porta-bandeira. É importante afirmar, como mostrado, que apenas esse discurso não é muitas vezes suficiente, mas deve estar somado a uma postura de interesse em criar afetos com os demais componentes da escola de samba - mais um fator que pode trazer maior legitimidade para o lugar do dançarino na instituição. A identidade de “sambista” é usualmente lembrada durante as aulas dos cursos como parte de uma pedagogia que ensina também sobre legitimidade, poder e ética, fundamentais para o exercício do cargo perante às agremiações e componentes.

Os cursos de formação e aprimoramento, nesse sentido, se constituem como espaços de reflexão, de testes de metodologias de dança e de debates sobre ideias e conceitos cunhados por seus integrantes, diretores e alunos. Esses espaços, por reunirem diversas pessoas com experiências no carnaval, com acúmulo técnico sobre história, educação, dança e preparo físico, proporcionam uma construção coletiva sobre o que entendem sobre corpo, performance, arte, música, memória. Exemplo de como o conhecimento pode ser razão de novas e potentes relações sociais, o bailado do mestre-sala e porta-bandeira se mostra altivo e profundamente encantador dos olhares de quem samba e de quem faz ciência.

## Referências Bibliográficas

ALEXANDRE, Claudia Regina. Religiões afro-brasileiras e africanidades culturais: Exu e Ogum no terreiro de samba: um estudo sobre a religiosidade da escola de samba Vai-Vai. 2017. 166 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciência da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

AMARAL, C. M. P. R. *Festa à Brasileira: significados do festejar, no país que "não é sério"*. 1998. Tese (doutorado em antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, SP.

AZEVEDO, Clara de A. *Fantasia negociadas: políticas do carnaval paulistano na virada do século XX*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2010.

\_\_\_\_\_. & Oliveira, Felipe Gabriel. « Para além do Anhembi: as escolas de samba de São Paulo e outras práticas de sociabilidade », *Ponto Urbe*[Online], 23 | 2018, posto online no dia 28 dezembro 2018, consultado o 12 julho 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pontourbe/5906> ; DOI : 10.4000/pontourbe.5906

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Edit. da UnB, 1996.

BARONETTI, Bruno Sanches. *Transformações na Avenida: História das de samba da cidade de São Paulo (1968-1996)*. São Paulo: Liber Ars, 2015.

BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.

BÁRTOLO, Lucas. *O enredo de Cosme e Damião no carnaval carioca*. Rio de Janeiro: UFRJ, PPGAS/MN, 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social).

BASTIDE, Roger. *Carnaval e imigração*, in *O Estado de S. Paulo*, p. 4-5, 03 de março de 1940.

BECKER, Howard. “Mundos artísticos e tipos sociais”. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

\_\_\_\_\_. “Arte como ação coletiva”. In: *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BELO, Vanir de Lima. O enredo do carnaval nos enredos da cidade: dinâmica territorial das escolas de samba em São Paulo. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2008.

\_\_\_\_\_. « Carnaval das Escolas de Samba: profissionalização e ação social », *Ponto Urbe* [Online], 4 | 2009, posto online no dia 31 Julho 2009, consultado o 14 Junho 2016. URL : <http://pontourbe.revues.org/1992> ; DOI : 10.4000/pontourbe.1992

BLASS, Leila Maria da Silva. *Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do carnaval*. São Paulo: Annablume, 2007.

\_\_\_\_\_. A dimensão pedagógica da Embaixada do Samba. *Ponto-e-Vírgula* (PUCSP), v. 10, p. 46-56, 2011.

BOTT, Elizabeth. *Família e rede social: papéis, normas e relacionamentos externos em famílias urbanas comuns*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BRAIA, Ana. *Memórias de Seu Nenê da Vila Matilde*. São Paulo: Lemos Editorial, 2000.

BRIGIDA, Miguel de Santa. O maior espetáculo da terra: o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro como cena contemporânea na Sapucaí. Dissertação de Doutorado. Salvador: UFBA, 2006.

\_\_\_\_\_. O SAGRADO SORRISO DE SELMYNHA: A dança do mestre-sala e da porta-bandeira na cena afro-carioca. *Revista Repertório*, Salvador, nº 19, p.18-25, 2012.2.

BRITTO, Ieda Marques. *Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo: FFLCH/USP, 1986.

CARLSON, Marvin. *Performance – Uma Introdução Crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CASTRO, Márcio Sampaio de Castro. Bexiga. Um Bairro Afro-Italiano: Comunicação, Cultura e Construção da Identidade Étnica. Dissertação de Mestrado em Comunicação.

USP SP, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro. UFRJ, 2006.

\_\_\_\_\_. “Os sentidos no espetáculo”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, vol.45, n.1, pp. 37-80, 2002.

\_\_\_\_\_. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CERTEAU, Michel de. *Artes do Fazer:1. A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis, Ed.Vozes, 1994.

CONTI, Lígia Nassif. A memória do samba na capital do trabalho: os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo (1968-1991). 2015. Tese (Doutorado em História Social) -FFLCH, USP, São Paulo, 2015.

CRECIBENI, Nelsinho. *Convocação Geral a Folia está na rua: O carnaval de São Paulo tem história de verdade*. São Paulo: Artífice Editorial, 2000.

CSORDAS, Thomas. *Corpo/significado/cura*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

CUÍCA, Osvaldinha da & DOMINGUES, André. *Batuqueiros da Paulicéia*. São Paulo: Barcarolla, 2009.

DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

DAMO, Arlei Sander. *Do dom à profissão: a formação de futebolistas no Brasil e na França*. São Paulo: Hucitec, Anpocs, 2007.

DEWEY, John. *Art as experience*. New York: Minton, Balch & Co., 1934.

DIAS, Paulo. Formação de um Repertório Corporal Antecedente à Prática de Mestre-Sala e Porta-Bandeira nas Escolas de Samba - Rio de Janeiro, séculos XIX – XXI. *Rebento*, São Paulo, n. 6, p. 52-84, maio 2017.

DOZENA, Azevedo. *A geografia do samba na cidade de São Paulo*. São Paulo: Polisaber, 2012.

DUMAZEDIER, Joffre. *Lazer e cultura popular*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. *Sociologia empírica do lazer*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DURKHEIM, E. As formas elementares da vida religiosa”. IN: *Os pensadores*. 2 ed.

São Paulo: Abril Cultural, 1983.

FERNANDES, N.N. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Felipe. *O marquês e o jegue: o estudo da fantasia para escolas de samba*. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989, p. 13-41.

GERMANO, Iris. O Carnaval no Brasil: da origem européia à festa nacional. In: *Caravelle*, n°73, 1999. La fête en Amérique latine. pp. 131-145.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1975.

GOLDWASSER, J. M. *O palácio do samba. Estudo antropológico da Escola de Samba da Estação Primeira de Mangueira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. *Defendendo o pavilhão: a dança autoral dos casais mestre-sala e porta bandeira das escolas de samba de Belém do Pará*. 197 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, Belém, 2014.

GONÇALVES, Renata de Sá. *Os Ranchos pedem passagem*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, 2007.

\_\_\_\_\_. “A dança nobre no espetáculo popular: a tradição como aprendizado e experiência.” Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

\_\_\_\_\_. “Continuidade no espetáculo da mudança: o casal de mestre-sala e porta-bandeira”. In: Cavalcanti, Maria Laura & Gonçalves, Renata de Sá (org.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Rio de Janeiro: Vértice, 1990.

HANNA, Judith L. *Dança, sexo e gênero: Signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

HOBBSAWM, Eric. “Introdução: a invenção das tradições” (pp.9-24) e “A produção



em massa de tradições: Europa, 1879 a 1914” (pp.271-316). In: HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence (orgs.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

HONNETH, Axel. *Luta por Reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2003.

HUIZINGA, J.. *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 5ª ed. 2001.

JACQUES, P. *A estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Ed. Casa da Palavra, 2001.

JESUS, Edson Roberto de. Herança de resistência: terreiros e comunas na pauliceia desvairada... e o samba continua. 2017. 297 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e da modernidade*. Editora Vozes, Petrópolis, RJ, 2012.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas brasileiras. In: *Corpo a Corpo Estudo das Performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

\_\_\_\_\_. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LOPES, N. e SIMAS L. A. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LORENÇO, Ricardo. Bandeira, porta-bandeira e mestre-sala: elementos de diversas culturas numa tríade soberana nas escolas de samba carioca. *Textos Escolhidos de Culturas e Artes Populares*, v. 6, n 1, 2009.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana*. São Paulo. Editora Terceiro Nome, 2012.

MANZATTI, Marcelo Simon. O samba paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo do samba de bumbo ou samba rural paulista. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)– Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), São Paulo, 2005.

MALUF, Sônia. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. *Esboços*, v.9, n.9, 2001:87-101.

MARCELINO, Márcio Michalczuk. Uma leitura do samba rural ao samba urbano na cidade de São Paulo. Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH/USP, 2007.

MARCHEZIN, L.T. Um samba nas quebradas do mundaréu: a história do samba paulistano nas vozes de Geraldo Filme, Zézinho da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro e Plínio Marcos. Dissertação de Mestrado. São Paulo: IEB-USP, 2016.

MARTINS, Leda M. *Afrografias da Memória*. Ed. Perspectiva – SP. E Maza Edições – BH - 1997

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 399-422.

\_\_\_\_\_. “Ensaio sobre a Dádiva”. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. A batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma Bateria de Escola de Samba paulistana. Campinas, 2009. [242f.]. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes da Unicamp, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MITCHELL, Clyde J. “A dança kalela: aspectos das relações sociais entre africanos urbanizados na Rodésia do Norte””. In: Bela Feldman-Bianco (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas*. São Paulo: Editora UNESP, [1956] 2009.

MONTEIRO, Marianna. *Dança Popular: Espetáculo e Devoção*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

MONTES, M. L. O erudito e o que é popular. *Revista USP*, n. 32, p. 6-25, 28 fev. 1997.

MORAES, Wilson Rodrigues de. *Escola de Samba de São Paulo*. São Paulo, Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1978.

MUNIZ JR., J. *Do batuque às escolas de samba*. São Paulo: Símbolo, 1976.

\_\_\_\_\_. *Panorama do Samba Santista*. São Paulo: Cia Lithográfica Ypiranga, 1976.

NASCIMENTO, S. S.. Variações do feminino: circuitos do universo trans na Paraíba. *Revista de Antropologia*, v. 57, p. 376-411, 2014.

NATAL, Vinícius. *Memórias e culturas nas escolas de samba do Rio de Janeiro: Dramas e Esquecimentos*. Rio de Janeiro: Nova Terra Editora, 2016.

NOLETO, Rafael da Silva. "Brilham estrelas de São João!": notas sobre os concursos de "Miss Caipira Gay" e "Miss Caipira Mix" em Belém (PA). *Sex., Salud Soc.* (Rio J.),

Rio de Janeiro , n. 18, p. 74-110, dez. 2014 . Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1984-64872014000300074&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-64872014000300074&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 12 jun. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/1984-6487.sess.2014.18.06.a>.

OLIVEIRA, Christian Dennys Monteiro. *Geografia do turismo na cultura carnavalesca: o sambódromo do Anhembi*. São Paulo: Paulistana Editora, 2007.

OLIVEIRA, Kelly Adriano. Entre o lúdico e a luta: Leandro de Itaquera, uma escola de samba na cidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2002.

OLIVEIRA, Rosenilton Silva de. *Orixás - A manifestação cultural de deus: um estudo das liturgias católicas inculturadas*. Rio de Janeiro: Mar de Letras - 2016.

PEREIRA, B. R. S. Cartografias cruzadas: os caminhos do samba e os traçados do Plano de Avenidas (1938-1945). 170 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *O Carnaval brasileiro. O vivido e o mito*. São Paulo, Brasiliense, 1992.

\_\_\_\_\_. A ordem carnavalesca. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, 6(1-2): 27-45, 1994 (editado em jun. 1995).

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento: Justificando, 2017.

SABINO, J.; LODY, R. *Danças de matriz africana: antropologia do movimento*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SAHLINS, Marshall. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. “Adeus aos tristes tropos: a etnografia no contexto da moderna história mundial” [1993]. In: \_\_\_\_\_. *Cultura na prática*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

SANTOS, Nilton. “Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!”: carnavalesco, individualidade e mediação. Tese de doutorado - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, IFCS / UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

SANTOS, William Santana. « Os carnavais de Roger Bastide: contribuição para a história dos estudos antropológicos e sociológicos do Carnaval brasileiro », *Ponto Urbe*[Online], 23 | 2018, posto online no dia 28 dezembro 2018, consultado o 05 julho 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pontourbe/5813> ; DOI : 10.4000/pontourbe.5813

SCHECHNER, Richard. "Points of contact between anthropological and theatrical thought". In: *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985. Copyright Richard Schechner, reprinted with permission. First appeared in *Between theater and Anthropology* 1985. University of Pennsylvania Press.

\_\_\_\_\_. "O que é performance?". *O Percevejo*, ano 11, 2003, n. 12, p. 25 a 50.

\_\_\_\_\_. Performers e Espectadores: Transportados e Transformados. In: *Revista Moringa Artes do Espetáculo*. Vol 2. N1 (2011)

SILVA, Vagner Gonçalves da. *O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre as religiões afro-brasileiras*, São Paulo, Edusp, 2000.

\_\_\_\_\_; BAPTISTA, Rachel Rua; AZEVEDO, Clara; BUENO, Arthur. Madrinha Eunice e Geraldo Filme: memórias do carnaval e do samba paulistas. In: *Artes do corpo : memória afro-brasileira*[S.l: s.n.], 2004.

SILVA, Zélia Lopes. da. *Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo. Metamorfoses de uma festa (1923 – 1938)*. São Paulo: Editora Unesp; Londrina: EDUEL, 2008.

\_\_\_\_\_. *Dimensões da cultura e da sociabilidade: os festejos carnavalescos da cidade de São Paulo (1940-1964)* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. *Branco e negro no carnaval popular paulistano 1914-1988*. São Paulo, 1989. Tese de Doutorado em Ciências Sociais -Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Carnaval em Branco e Negro. Carnaval Popular Paulistano - 1914-1988*. Campinas: Editora da UNICAMP/Editora da USP, 2007.

SOARES, Reinaldo da Silva. *Vai-Vai. O cotidiano de uma escola de samba*. Rio de Janeiro: Booklink, 2006.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Eliane Santos de. *Daqui De Onde Te Vejo: reflexões de uma porta-bandeira sobre o Mestre-Sala*. Rio de Janeiro: Centro Portal Cultural, 2018.

SPAGGIARI, Enrico. *Família joga bola: jovens futebolistas na várzea paulistana*. São Paulo: Intermeios/FAPESP, 2016.

TOJI, Simone Sayuri Takahashi. *Samba no pé e na vida: carnaval e ginga dos passistas da Escola de Samba "Estação Primeira de Mangueira"*. Tese de dissertação (IFCS)

UFRJ, 2006.

TOLEDO, L. H. *Torcidas organizadas de futebol*. Campinas: Autores Associados/Anpocs, 1996.

\_\_\_\_\_. *Lógicas do Futebol*. São Paulo, Hucitec, FAPESP, 2002.

TURNER, Victor. *Floresta de Símbolos. Aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: Ed. UFF, 2005.

\_\_\_\_\_. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

\_\_\_\_\_. *The Anthropology of Performance*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1988.

URBANO, Maria Aparecida. *Sampa, Samba, Sambista: Osvaldinho da Cuíca*. São Paulo: Edição do autor, 2004.

\_\_\_\_\_. *Carnaval e Samba em Evolução na Cidade de São Paulo*. São Paulo: Editora Plêiade. 2005.

\_\_\_\_\_. & NABHAN, N. & SANTOS, Y. L. *Arte em desfile: escola de samba paulistana*. São Paulo: Edicon. 1987.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

VEIGA, Felipe Berocan. A dança das regras: a invenção dos estatutos e o lugar do respeito nas gafieiras cariocas. In: *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, n.33. Niterói - RJ: PPGA-UFF, 2º. Sem. 2012, pp.51-69.

VELHO, Gilberto. “Observando o familiar”. In: *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981. p.121-132.

VILALTA, Gisele Maria da Costa & OLIVEIRA, Felipe Gabriel & GOUVÊA, Luzimar Goulart & FREIRE, Matheus Gabriel. « Narrativas do carnaval interiorano: identidade e formas de participação na Escola de Samba Unidos do Parque Aeroporto », *Ponto Urbe* [En línea], 23 | 2018, Publicado el 28 diciembre 2018, consultado el 12 julio 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pontourbe/5771> ; DOI : 10.4000/pontourbe.5771

WACQUANT, L. *Corpo e Alma Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.