



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Eliane Santos de Souza

Daqui de onde te vejo:

reflexões de uma porta-bandeira sobre o mestre-sala

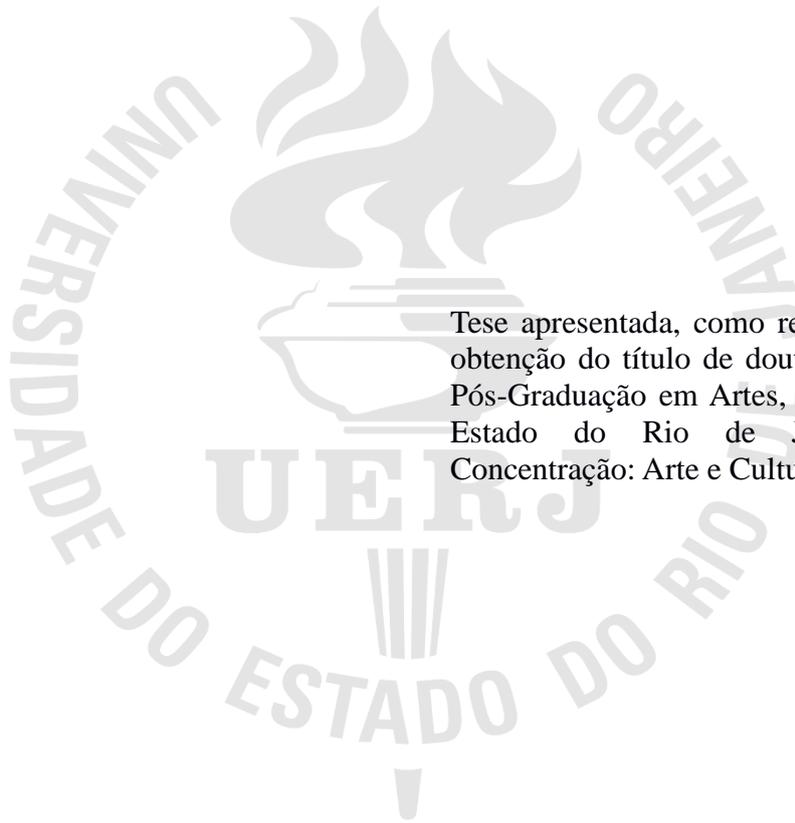
Rio de Janeiro

2017

Eliane Santos de Souza

Daqui de onde te vejo:

reflexões de uma porta-bandeira sobre o mestre-sala



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Lílian de Aragão Bastos do Valle

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

S731 Souza, Eliane Santos de.
Daqui de onde te vejo : reflexões de uma porta-bandeira sobre o mestre-sala / Eliane Santos de Souza. – 2017.
153 f.: il.

Orientadora: Lílían de Aragão Bastos do Valle.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Mestre-sala (Escolas de samba) – Rio de Janeiro (RJ) – Teses.
2. Porta-bandeira (Escolas de samba) – Rio de Janeiro (RJ) – Teses.
3. Escolas de samba – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 4. Carnaval – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 5. Carnaval – Rio de Janeiro (RJ) - História - Teses. I. Valle, Lílían de Aragão Bastos do. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 394.25(815.3)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Eliane Santos de Souza

Daqui de onde te vejo: reflexões de uma porta-bandeira sobre o mestre-sala

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 22 de fevereiro de 2017.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dra. Lílian de Aragão Bastos do Valle (Orientadora)
Faculdade de Educação – UERJ

Prof. Dr. Aldo Victorio Filho
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Giovane do Nascimento
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro

Prof^ª. Dra. Helena Theodoro Lopes
Casa da Moeda

Prof. Dr. Diogo Barros Bogéa
Faculdade de Educação – UERJ

Prof^ª. Dra. Sandra Regina Sales
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado aos novos mestres-salas, aos futuros estudos sobre o mestre-sala, a todos que se dedicam a criar o samba e, também, a investigar seus caminhos.

AGRADECIMENTOS

Às Souza de minha família.

À professora Lílian de Aragão Bastos do Valle, minha orientadora. Ao Professor Aldo Victorio Filho.

À Alessandra Bessa, Michelle Lima, André Monte Pereira Dias.

À Selminha Sorriso, Denadir Garcia, Jackeline Gomes, Rafaela Teodoro, Amanda Poblet e Marcella Alves.

À Jaçanã Ribeiro, Janaína Manfredo, Roberta Freitas, Giovanna Justos, Mônica Menezes, Bárbara Falcão, Squel Jorgia, Janaina Dias, Michelle Rocha, Débora Santos, Erica Guimarães, Delma Vieira, Alessandra Azevedo e Magda Dionisio.

À Michiko Ishiguro e Alejandra Villard.

À Ana Carolina Freitas Conceição da Silva e Neide Costa da Silva.

Às Galerias das Velhas Guardas dos GRES Renascer de Jacarepaguá, Acadêmicos do Salgueiro, Imperatriz Leopoldinense e São Clemente.

À Cida Donato, Eleonora Gabriel e Neli Neves. Ao Fotógrafo Paulo Poblete.

À Sayonara Barbosa Pontes.

À Isabel Cristina da Silva e ao Ramão Edonil Dauinheimer Carvalho.

Às pessoas queridas que me incentivaram a estudar este sobre o mestre-sala.

E em especial, aos mestres-salas Thiaguinho Mendonça, Fabrício Pires, Diego Falcão, Sidcley Santos e Claudio Souza.

RESUMO

SOUZA, Eliane Santos de. *Daqui de onde te vejo: reflexões de uma porta-bandeira sobre o mestre-sala*. 2017. 153 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Este trabalho é o resultado de estudos realizados sobre o mestre-sala das agremiações de samba. Os estudos foram motivados a partir da vivência de uma sambista que dançou como porta-bandeira. O objetivo deste trabalho é apresentar considerações sobre o mestre-sala, com apoio de diversos e diferentes discursos sobre o figurante, coletados por meio de entrevistas, conversas, compartilhamentos de análises e avaliações de documentos, opiniões e críticas apresentadas nas redes sociais, assim como das observações realizadas durante visitas às quadras de escolas de samba, ensaios técnicos na Avenida dos Desfiles (Sambódromo), desfiles de carnaval e eventos de premiação, no sentido de reunir argumentos para questionar o papel que lhe é atribuído por alguns autores que pesquisam e dissertam sobre escola de samba e carnaval. Apontado como o defensor do pavilhão e o protetor da porta-bandeira, ao mestre-sala é atribuído o papel de coadjuvante na cena do samba, uma afirmativa que não corresponde à sua atuação na escola de samba. No decorrer do estudo, fez-se necessário considerar o caminho percorrido pelo figurante até ele se tornar o par da porta-bandeira, estudar sobre a cidade do Rio de Janeiro e observar os movimentos artísticos, de entretenimento e de diversão dos povos que habitavam esta cidade, no período do aparecimento do personagem. Estes estudos não se fecham em uma conclusão sobre o mestre-sala, mas trazem a intenção de desencadear novas reflexões sobre este ator- personagem.

Palavras-chave: Carnaval. Escola de samba. Porta-bandeira. Mestre-sala.

RESUMÉ

SOUZA, Eliane Santos de. *D'ici d'ou je te vois*: Réflexions d'une porta-bandeira sur un mestre-sala. 2017. 153 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Consacré à l'un des personnages centraux du défilé des Écoles de Samba brésiliennes, le *Mestre-sala*, cette thèse entreprend son analyse depuis la perspective très spéciale de sa partenaire, la *Porta-Bandeira* – celle qui, comme le nom le dit déjà, porte le drapeau de l'association. Les données qui ont servi de base à l'étude ont été produites au moyen d'interviews formelles et informelles, ainsi qu'à partir de témoignages et commentaires publiés sur les réseaux sociaux ou enregistrés dans des textes et documents officiels. Des experts ont été également consultés, et des observations systématiques réalisées dans les espaces communs des Écoles de samba, au moment des répétitions techniques dans "l'avenue de parades" (*Sambódromo*) et pendant le défilé du Carnaval. Il s'agissait de procéder à la critique de certains lieux communs qui nourrissent jusqu'à nos jours les discours spécialisés au sujet du Mestre-Sala, et qui en font un personnage secondaire – toute attention étant, soi disant, monopolisée para la Porta-Bandeira, qu'il accompagne dans les exhibitions.

Mots-clés: Carnaval. École de samba. Porta-bandeira. Mestre-sala.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 - Thiaguinho Mendonça.....	103
Fotografia 2 - Fabrício Pires.....	109
Fotografia 3 - Diego Falcão.....	113
Fotografia 4 - Sidclei Santos	118
Fotografia 5 - Claudio Souza.....	122
Fotografia 6 - Claudio Souza e Selma Rocha – “promenade”	125
Fotografia 7 - Claudio Souza e Selma Rocha – révérence	126
Fotografia 8 - Manuscrito do samba de Geraldo Pereira e Moreira da Silva	144
Fotografia 9 - Raphael Rodrigues e Squel Jorgea	145
Fotografia 10 - Raphael Rodrigues e Amanda Poblete.....	147
Fotografia 11 - Diego Falcão e Jackeline Gomes	148
Fotografia 12 - Carlos Muskito e Roberta Freitas	149
Fotografia 13 - Thiaguinho Mendonça e Amanda Poblete.....	150
Quadro 1 - As transformações do figurante (do século XVI ao XXI)	150
Fotografia 14 - Delegado e Neide.....	151

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO: NÃO TE VEEM, MAS EU TE VEJO	9
1	MESTRE-SALA, UM COADJUVANTE?	16
1.1	O Protagonismo da Porta-Bandeira	16
1.2	Será o Mestre-Sala um Coadjuvante?	22
1.3	O que Dizem Sobre o Mestre-Sala	33
2	DO BATUQUE À ESCOLA DE SAMBA, DO BALIZA AO MESTRE-SALA	38
2.1	Desfazendo as Certezas	38
2.2	O Batuque	43
2.3	O Lundu	46
2.4	O Maxixe	49
2.5	O Samba	52
2.6	O Carnaval	56
2.6.1	O Rancho	61
2.6.2	A Escola de Samba	69
3	RIO DE JANEIRO: FOI ASSIM QUE COMEÇOU	75
4	HISTÓRIAS RECENTES DE UM PERSONAGEM ANTIGO	79
4.1	Um Personagem Antigo	79
4.2	...E no Rio de Janeiro se Cria o Mestre-Sala	82
5	ELE, PROTAGONISTA	87
5.1	Com a Palavra, a Porta-Bandeira!	87
5.2	O que Veem os Julgadores	91
5.3	A Voz da Velha Guarda	92
5.4	O Olhar dos Sambistas de Diferentes Fazeres na Escola de Samba	93
6	O MESTRE-SALA POR ELE MESMO	96
6.1	Thiaguinho Mendonça	103
6.2	Fabrcício Pires	109
6.3	Diego Falcão	113
6.4	Sidlei Santos	118
6.5	Cláudio Souza	122
7	MESTRE-SALA, ONTEM E HOJE	128
	CONCLUSÃO: EU VEJO O MESTRE-SALA	135
	REFERÊNCIAS	138
	ANEXO A - Manuscrito do samba de Geraldo Pereira e Moreira da Silva	143
	ANEXO B – Movimentos obrigatórios	145
	ANEXO C – As transformações do figurante (do século XVI ao XXI)	153

INTRODUÇÃO: NÃO TE VEEM, MAS EU TE VEJO

Em 1998, professora da Escola Municipal do Catumbi, conheci um velho sambista que morava no morro de São Carlos, no Estácio: era Jorge Bandeira, um negro de 52 anos de idade. Lotado na Secretaria Municipal de Educação da Prefeitura do Rio de Janeiro na função de servente, ele não conseguira se adaptar a nenhuma das diferentes unidades escolares por onde passou, sendo continuamente rejeitado por sua condição de alcoólatra.

Bandeira era um veterano passista do GRES Estácio de Sá, onde era conhecido e aplaudido porque dançava equilibrando um copo cheio de cerveja na cabeça. Ele se divertia sambando, gargalhando enquanto executava seus passos, sem deixar o copo cair. Ao final de cada evolução, parava e virava o copo de cerveja, saindo em seguida em busca de um novo fã disposto a lhe encher o copo e então recomeçar sua dança.

Na escola, eu era a professora regente da Sala de Leitura. Bandeira adorava arrumar aquela sala, seus livros, revistas, murais e painéis. Bandeira gostava de ler! Da mesma forma, gostava da Sala de Artes, situada em frente da Sala de Leitura, do outro lado do corredor – ali esquecia-se do tempo, lavando os pincéis, organizando os potes de tinta e cola, arrumando recortes de papel e pedaços de tecidos nas caixinhas, separando sementes, botões, palitos, lápis de cor e diferentes materiais recicláveis. Certo dia, quando não havia alunos na sala de leitura, ele entrou e me perguntou: - Gilda – assim ele me chamava – você sabe o que estão fazendo com a nossa arte? Retruquei: - Mas qual é a nossa arte, Bandeira.

Ele me disse: - Nossa dança, você, porta-bandeira e eu, passista. Se a gente não prestar atenção, eles vão acabar com ela, eles não vão deixar mais a gente dançar, e a arte da gente, somente a gente pode fazer. A gente tem de continuar dançando, Gilda!

E saiu da sala, sambando pelo corredor e equilibrando o balde da limpeza na cabeça. Fiquei na porta da sala olhando aquela cena.

Jorge Bandeira foi o primeiro a me alertar para a relevância do que eu fazia, do que ele fazia, dessa nossa arte que praticávamos no bailado da porta-bandeira e no sapateado do sambista.

Fenômeno artístico, o samba praticado traz as marcas de um movimento de criação espontâneo e popular, feito de resistências e cooptações, que se inscreve na história da cultura negra no Brasil. Ao longo dos muitos anos a ele dedicados, aprendi de forma irrefletida e

assistemática, como só acontece com as tradições populares, sobre aqueles que vieram antes de mim, seus modos de fazer, suas contribuições, seus desafios, e fiz minha a sua herança.

Mas era preciso ir além, não somente pelo impulso humano de continuamente ressignificar sua própria história, mas em virtude das transformações que, pude observar, o presente trazia. Tratou-se, para mim e a meu modo, de fazer meus os objetivos da linha de pesquisas que abracei no PPGArtes, que pretende comprometer-se com

a incorporação, de forma deliberada e consciente, dos dilemas recentes que estão envolvidos na criação, fruição e investigação do fenômeno artístico. Mais do que uma ênfase nos acontecimentos artísticos atuais, essa proposição pretende destacar a problematização contemporânea da Arte, tanto em sua dimensão fenomênica, quanto em seu valor histórico e cultural.

Nos últimos dezenove anos, muitas coisas se modificaram, tanto no samba quanto na escola de samba. Interessou-se, pois, investigar tensões produzidas pelo trabalho permanente da criação, que só para, nas práticas coletivas, para anunciar seu declínio. O samba de que falo e ao qual esta tese se filia não é uno, mas uma composição de diferentes gestos artísticos que inventam e reinventam bailados e gestos, melodias e ritmos, poesias e enredos, encenações, costumes, adereços, obras arquitetônicas, decorações. No cotidiano da escola, os figurantes e destaques são os artistas anônimos responsáveis pelo manuseio de tecidos, papéis, linhas, cordas, cores, formas e texturas. O samba de que falo e ao qual esta tese se filia é, pois, polissêmico como a vida cultural em plena efervescência, é uma prática diária, mas também um modo de vida, é um espaço, um espetáculo e – como tudo na sociedade atual – o alvo privilegiado de uma lucrativa atividade econômica.

Se, como pretendia Ernst Fischer a arte “reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias” (1967, p.13) e é, concomitantemente, “uma forma de trabalho, e o trabalho é uma atividade característica do homem” (p.21), então o samba é sem qualquer dúvida, como queria o Bandeira, uma prática artística fundamental, que deve ser analisada em seus diferentes desdobramentos; mas é também um pilar da identidade cultural constituída por trabalho e fruição, por necessidade e gratuidade, dia e noite, expectativas e resistências, sucessos e fracassos de um povo em marcha.

Ei-lo aí, o mestre-sala, na cena do samba, trabalhando e, de fato, esculpindo música em dança, transformando a cada passo o movimento em melodia: é essa a *performance* do dançarino mestre-sala das agremiações de samba, que pretendi analisar com outros olhos, com base em uma qualidade reflexiva do fenômeno artístico e cultural que pude adquirir em meu curso de doutorado.

Ele é dedicado aos novos mestres-salas, aos futuros estudos sobre o mestre-sala, a todos que se dedicam a criar o samba e, também, a investigar seus caminhos.

Sou sambista. Nas agremiações de samba do Rio de Janeiro, eu dançava com o pavilhão. Comecei a dançar, em 1989, porque as Porta-Bandeiras do extinto GRES Império do Marangá, onde eu desfilava em ala, se demitiram muito perto do Carnaval e a escola, de pequeno porte financeiro, não tinha dinheiro para contratar novas dançarinas.

Há muito tempo eu tinha um encantamento pela dança das Porta-Bandeiras; todavia nunca imaginei ser uma delas. Fui convocada e treinada por Tia Lúcia, uma Porta-Bandeira aposentada e diretora do Departamento Feminino da escola, sob inspeção das baianas e observação da Ala da Velha Guarda. Corasil dos Santos, sambista, diretor de harmonia da escola, foi designado para acompanhar as aulas, que aconteciam na quadra, durante os ensaios. Era ele que avaliava meu desenvolvimento na dança.

Naquele ano, eu conduzi o segundo pavilhão da escola, porque os sambistas que me capacitaram consideraram que a primeira bandeira deveria ser conduzida por Simone, a filha de Sr. Valter, o presidente da escola, conhecida da comunidade desde criança. Em 1991, porque Simone ganharia seu bebê na semana antes do carnaval, eu conduzi a primeira bandeira da escola no desfile da Avenida Rio Branco.

Haviam-se passado sete anos desde então, quando recebi o convite para ser a primeira Porta-Bandeira do GRES Em Cima da Hora, do Grupo A da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. O desfile foi na Avenida dos Desfiles Professor Darcy Ribeiro, o Sambódromo. A escola de samba trazia como enredo a trajetória e luta da estilista Zuzu Angel, e minha fantasia era um traje estilizado de “Maria Bonita”. Recebi quatro notas dez dos julgadores.

Após o carnaval, o Diretor de Harmonia Lourenço Lúcio Ananias, planejou meu batizado na quadra da escola, em uma festa na presença de meus familiares, amigos e colegas de trabalho, do Rei Momo Alex e sua corte. Naquele dia eu fui confirmada afilhada de Dodô da Portela e filha de samba da Soninha Mocidade, duas renomadas Porta-Bandeiras.

Durante a cerimônia, duas amigas que desfilavam na agremiação em ala, a professora Hayda Rego, diretora da escola municipal do Catumbi, na qual eu exercia a função de regente da Sala de Leitura, e a professora Plisseia Cherut, diretora da escola Tia Ciata, me deram o nome: Liliplisseia. Para Hayda, eu deveria ser Lili, pois este era meu cognome na comunidade escolar, e Plisseia, de família grega, me deu seu nome, do qual se orgulhava, porque assim se chamava em homenagem a uma tia, uma virtuosa dançarina.

E não só por causa deste momento vivido, mas porque fui vista e escolhida pelos sambistas, eu, de desfilante de ala, passei a possuir uma nova condição no samba. Os sambistas me fizeram uma Porta-Bandeira – uma das mulheres mais cobiçadas e invejadas de uma agremiação de samba. E, de fato, era desta forma que eu me sentia, quando portava o pavilhão.

E, mais ainda, por ter me tornado uma Porta-Bandeira, recebi em 2004 o diploma de sambista da Sociedade Recreativa dos Diretores de Harmonia das Escolas de Samba do Estado do Rio de Janeiro.

Agora, eu sou uma Porta-Bandeira aposentada; continuo, porém, sendo uma sambista.

Sambista, neste estudo dedicado à figura do Mestre-Sala, começo louvando os ambientes de samba, espaços em que se tecem incontáveis redes de relacionamento, em que se trocam, se alimentam e se difundem saberes comuns, comunitários ou coletivos, e que, construídos ao longo do tempo, permitem a continua criação de diversos modelos de ser e de fazer artísticos. Cenários, figurinos, enredos, narrativas, poesias, ritmos em percussão, cantos e danças. Direta ou indiretamente ligados à festa maior do Carnaval, tem aí sua origem e fonte de inspiração. E é também aí que se engendra, se fortalece e se salvaguarda a identidade do sambista.

É bem verdade que a palavra que assim define, mais do que uma vocação, uma forma cotidiana de eleição, nomeia um grande e diverso conjunto de atores, protagonistas ou figurantes nos diferentes fazeres do samba – o ritmista, o compositor, o cantor, o dançarino, tanto quanto o administrador, o carregador, o faxineiro. Esta é, afinal, uma identidade muito acolhedora, que se oferece até mesmo aos recém-chegados – como foi o caso do professor Hatisaburo Masuda, biólogo de profissão, pesquisador e orientador da minha filha Paula, que, havendo desfilado pela primeira vez nas alas no GRES Arranco do Engenho de Dentro, em 2006, e no GRES Portela, em 2007, mostrava-se orgulhoso de se dizer, a partir daí, um sambista.

Mas, de todos os sambistas, cotidianos e esporádicos recém-chegados ou históricos, escolhi estudar aquele que me foi durante tantos anos, o mais próximo – o Mestre-Sala.

Minha decisão é, assim, afetiva: afinal, por dezesseis anos, foi o Mestre-Sala minha fiel companhia, meu parceiro, meu cúmplice, meu espelho. Mas surpreendeu-me descobrir, após todos estes anos, o quão pouco ainda sabia sobre ele. Este foi, pois, o primeiro motivo pelo qual me arrisquei neste projeto.

Em segundo lugar, todavia não menos importante, estão os estudos que realizei sobre a dança do casal no Curso de Mestrado, que me fizeram olhar para mim mesma, a Porta-

Bandeira: nesse movimento de me ver, eu fui obrigada a novamente olhar para o outro que comigo dançava. Foi quando descobri que ele permanecia desconhecido para mim.

Além disto, exercendo o papel de julgadora do quesito: Mestre-Sala e Porta-Bandeira dos desfiles das escolas de samba na festa do carnaval das cidades de São Paulo e de Uruguaiana, no Rio Grande do Sul, pude observar que as entidades representativas das agremiações de samba orientam os avaliadores para que mantenham um olhar mais criterioso sobre a *performance* do dançarino.

Eu sempre associava a figura do Mestre-Sala das agremiações de samba do Rio de Janeiro àquela de um dândi. Encantada, eu o chamava de “dândi cambinda”, por alusão ao homem africano da grande família etnolinguística *bantu* (CASCUDO, 1965, p.126; SCÍSÍNIO, 1997, p.38-39; LOPES, 1999, p.43), geralmente alto e magro, com habilidades corporais para danças. Mas, inspirada pela mágica dos personagens que eu também encarnara, eu vi em seguida no parceiro da Porta-Bandeira, o herói romântico copiado dos modelos apresentados na literatura, no rodapé dos folhetins que circulavam na cidade carioca no século XIX, quando esta foi elevada a categoria de capital da colônia, com a chegada da corte portuguesa, mas com um inegável parentesco com o Arlequim da *Commedia Dell'Arte*. A aproximação do Mestre-Sala do samba com a lendária figura do malandro galanteador e fanfarrão era tentadora, apoiada pela tradição dos blocos de rua carnavalescos e reforçada pelas semelhanças na indumentária e no gestual. Sob esta influência, escrevi o projeto de pesquisa que apresentei no concurso do doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 2013.

Mas o processo de estudo foi-me conduzindo a desconfiar de minhas certezas e a pensar com mais cautela sobre o Mestre-Sala. Uma primeira constatação foi a de que eu estivera projetando sobre o personagem de meu ex-parceiro de dança uma série de imagens às quais eu chegara por pura associação de ideias, mas que não necessariamente se justificavam de um ponto de vista histórico. Muito embora a referência à tradição europeia seja quase obrigatória quando se fala de Carnaval, comecei a considerar se não haveriam influências mais diretas e próprias aos contexto brasileiro em que o Mestre-Sala se criou. No entanto, todos diziam que o Mestre-Sala, por ser um coadjuvante numa cena em que brilhava, incontestemente, a Porta-Bandeira, não havia atraído o interesse dos estudiosos. E, de fato, ao lado da profusão de documentos celebrando a porta-estandarte— livros, entrevistas e vídeos, exposições, teses, contos, poemas, novelas e músicas famosas — o Mestre-Sala fazia triste figura.

Entretanto, era impossível negar-lhe a progenitura que, instalando-o no centro do desfile de Carnaval, inspirava incessantemente novas vocações. Assim, para entender melhor

o personagem, interessei-me por conhecer suas origens. Nesse caminho, surpreendi-me com tudo que descobri.

Mas, também, observando a vida cotidiana dos atores que hoje encarnam o personagem, nas redes sociais, por meio de trocas de mensagens e fotografias, percebi que era preciso mudar a maneira de olhar o personagem. Os novos dançarinos, participantes de um grupo de conversas na internet que criei para este fim, me mostraram novas perspectivas que eu não havia imaginado; mais ainda, creio que fizeram dessas interações, em que trocam suas ideias acerca do papel que desempenham, de sua significação, importância e exigências, um espaço privilegiado para reconstrução e atualização do personagem.

E, no ambiente virtual, os comentários de admiradores e fãs assim como o discurso de jovens sambistas com diferentes funções nas agremiações, de dirigentes, de julgadores e carnavalescos, sem abandonar os símbolos, imagens e representações associadas dos antigos sambistas, registram as novas formas de ser Mestre-Sala que vão emergindo neste século. Apesar de continuarem a dizer, como de hábito, que ao Mestre-Sala cabe a função de defender o pavilhão e de proteger a Porta-Bandeira, que ele deve ser elegante e gentil, começam a cobrar do dançarino de valor outras posturas, habilidades e desempenhos.

Compreendi, pois, que não me bastaria apenas estudar a origem e a lenta construção de um dos personagens mais tradicionais do Carnaval, seria também preciso examinar as transformações pelas quais veio passando, que acarretaram em mudanças de seu modo de se comportar e de dançar, em sua maneira de vestir, em sua fantasia e adereços.

Ainda que permaneçam importantes para retratar a história do Carnaval e o sentido de seus personagens, os estudos sobre o Mestre-Sala nem sempre acompanharam esta rápida evolução. Um exemplo pode ser encontrado na atenuação da imagem guerreira do protetor da bandeira da Escola e daquela que a carrega, eclipsada pela figura do apaixonado solícito, que só tem olhos para a Porta-Bandeira. O Mestre-Sala que me fora apresentado, a partir do discurso de sambistas mais velhos, não era um personagem amoroso. Sua função primeira era a de proteger a dançarina e defender o pavilhão que ela portava, e diziam mesmo que ele carregava escondida entre seus adereços de mão uma navalha, usada como arma de defesa contra possíveis ataques de outros grupos de sambistas. Nos textos que escreveram a história das agremiações carnavalescas e de samba, ele também é descrito como um guarda-costas que, homem cheio de qualidades e habilidades, atenua seu papel cobrindo-o de gentileza e elegância. Nos anos 1960, quando a Porta-Bandeira começou a ser chamada de «rainha», ele passou a ser citado como um cavalheiro cortês. A seguir, como um sedutor. Ela passou a ser identificada como uma rosa e, ele, como um beija-flor.

Entretanto, pesquisadores e estudiosos mantiveram o discurso anterior, testemunhando, desta forma, da força de enraizamento das prescrições e convenções que determinavam a forma e a função do Mestre-Sala. Também eu havia sucumbido a este discurso elaborado e apresentado; e muitas das minhas afirmações sobre meu antigo parceiro eram inspiradas, não pelo que eu via, mas por este discurso estereotipado, consagrado pela tradição e pelos estudiosos, que cabia tão bem ao personagem romântico do Arlequim: o Mestre-Sala é o protetor da Porta-Bandeira, o defensor do pavilhão de uma agremiação de samba. Ele deve ser habilidoso, elegante, gentil e cortês.

Guardião da bandeira e da dançarina: este tinha sido o Mestre-Sala, antes que novas gerações se apropriassem do personagem, moldando-o segundo suas aspirações, seus desejos, sua forma de encarar e de representar a tradição do samba. Os jovens figurantes deram uma nova vida ao Mestre-Sala, tornaram-no, antes de qualquer outra coisa, um dançarino. Mas, como poderia ser diferente, se a cultura do samba é viva e se a sociedade passou por tantas mudanças nas últimas décadas? Não me bastaria, portanto, apenas retomar o caminho já trilhado, contribuindo para fixar o figurante predeterminado e permanente. Por isso, esta tese é minha tentativa de entender o Mestre-Sala que a mim hoje se apresenta na observação dos atores, na atenção a seus movimentos e gestos. E, de novo, vejo-me eu buscando captar a mensagem contida em sua narrativa silenciosa, no que me expressa o ator travestido do personagem. Descobrir onde me colocar para melhor senti-lo. Inventando de novo o lugar de onde eu vejo o Mestre-Sala, de onde ele me fala.

Bem, se isto for possível.

1. MESTRE-SALA, UM COADJUVANTE?

1.1. O Protagonismo da Porta-Bandeira

Surpreendo-me por observar que, quando eu narro sobre o tempo em que dancei como Porta-Bandeira, esqueço-me tantas vezes de falar sobre os mestres-salas com os quais dancei. Até parece que eu dançava sozinha. Só me reporto ao meu pavilhão. Ao lembrar a Porta-Bandeira que fui, poucas vezes me reporto àqueles que comigo dançavam. Foram tantos nomes que eu até não tenho mais na memória. E dos que eu me lembro, por onde andarão? Mafute, Carlinhos, Washington, Murilo, Zéluiz, Luciano, Rogerinho, Alex, Denilson e os outros? Eu nunca mais soube nada sobre eles. Este esquecimento, de repente, me pareceu estranho.

Mas logo entendi: quando a gente acredita que conhece muito alguém e já não pensa sobre ele, quando se olha, mas não vê, a gente faz o outro desaparecer. Aos poucos, é como se nunca tivesse existido. Se não se renova, minha memória se apaga. Fiquei refletindo sobre como é possível ganhar tal distância daquele de quem se foi um dia o par. E me indaguei se outras porta-bandeiras, elas também, se esquecem de seu mestre-sala.

Para alguns sambistas e admiradores dos diversos fazeres do samba e da Escola de Samba, o casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira é um dos principais destaques, nas quadras, nos espetáculos e desfiles. No entanto, na dupla, a Porta-Bandeira recebe, na maioria das vezes, muitas mais homenagens e reverências. Parece que isto se deve ao fato de que, na Escola, cabe a esta dançarina a função especial de conduzir o pavilhão – de, por assim dizer, carregar o símbolo da Escola, a marca da identidade que une a todos ali, apresentando-a à vista de todos. Em suas atitudes, sua postura elegante e graciosa, em sua virtuosidade coreográfica, que deve se caracterizar por um misto de vigor e leveza, a Porta-Bandeira personifica a Escola.

Uma Porta-Bandeira deve demonstrar a capacidade para cuidar, zelar e, por meio de um bailado ao ritmo do samba, desfraldar e apresentar o pavilhão da escola. Sua coreografia, embora pequena, com poucos movimentos e passos, é complementada por um gestual com o qual a dançarina se comunica com seu par e com o público. Geralmente, os gestos da Porta-Bandeira não são decorados: cada uma possui um gestual próprio que marca seu estilo.

Um exemplo de gestual que marcou uma Porta-Bandeira da década de 1950, foi o gesto que Neide, do GRES Estação Primeira de Mangueira, fazia durante sua dança: com o braço esquerdo estendido segurava os dedos mínimo e anelar com o polegar, deixando livres o médio e o indicador, que formavam um V, que era entendido como a palavra vitória – tanto sua, como dançarina, como de sua Escola de Samba. Somente a Neide fazia aquele gesto quando desfraldava a bandeira, era sua marca pessoal. E nenhuma outra porta-bandeira da Mangueira jamais lhe reproduziu o gesto. No entanto, em 2015, quando a Escola apresentou o enredo sobre as mulheres importantes na história da Mangueira, a atual Porta-Bandeira da escola, Squel Jorgea, prestando-lhe uma homenagem, refez o gesto de Neide.

Conversando, via *Messenger*, com Squel, ela me disse que se sentiu revigorada, abençoada e protegida, por trazer para os dias atuais o gesto daquela que considera a maior Porta-Bandeira e a grande referência para qualquer uma que ocupe este posto na Mangueira. Não posso afirmar que foi por causa disto, mas, desfilando sob uma chuva torrencial, Squel Jorgea superou todas as adversidades, recebeu nota dez dos quatro julgadores do quesito e foi agraciada com o Estandarte de Ouro de Melhor Porta-Bandeira.

A Porta-Bandeira, muitas vezes, é considerada por alguns sambistas como a primeira-dama de Escola – “assim como uma rainha”, dizia Mestre Delegado, ou “a mais bela dama que deve ser reverenciada como uma deusa”, segundo o jornalista Aydano Motta (2013, p.31). De fato, aqueles que gostam de escola de samba e de carnaval regra geral dedicam às Porta-Bandeiras uma atenção toda especial; elas são seguidamente objeto de louvor e admiração, tanto nos espaços de samba, quanto por diferentes autores que escrevem sobre estes assuntos e temas. E, de certa forma, a reputação da dançarina é semeada pelo merecimento, por sua apresentação impecável (trajes e adereços, cabelo, maquiagem, manicure e pedicure), exigência a que ela se impõe, aliada ao virtuosismo na execução da coreografia. Modelo para as outras pastoras da agremiação, a dançarina busca sempre, e recebe o reconhecimento do público.

Retomando a leitura do conto *A Morte da Porta-Estandarte*, de Aníbal Machado, analisei com mais atenção a descrição que ele faz da figurante, no carnaval da Praça XI:

Acima das vagas humanas os estandartes palpitam como velas. E é pela ondulação dessas flâmulas que os que não podem se aproximar deduzem os movimentos das porta-estandartes. Não se vê o corpo delas, vê-se-lhes o ritmo dos passos no pano alto. Mas era como se fossem vistas de corpo inteiro, tão fiel a imagem delas na agitação das bandeiras (MACHADO, 1978, p.224).

E, continuando, o texto narra a conversa do público que assiste ao desfile dos cordões e blocos. A porta-estandarte é o motivo e o centro da atenção da conversa:

- Oh, aquela lá, que colosso!... É pena não se poder vê-la; mas é mulata, te garanto...
 - Ih, como deve estar dançando aquela do outro lado!... Dezoito anos com certeza... Coxas firmes... Meio maluca...
 - A que está empunhando o estandarte que vem vindo aí é que deve ser do outro mundo. Preta com certeza... Veja só como a bandeira se agita, como a bandeira samba com ela...
- Pelo frenesi, a gente conhece logo. (MACHADO, 1978, p.225)

É como se os desenhos realizados pelos movimentos dos estandartes, escrevessem a biografia de cada dançarina. E mais ainda, o autor ressalta, não sem certa malícia, na fala dos que estão apreciando as evoluções, aquilo que público aplaude na Porta-Bandeira: a atitude da dançarina. Seu estilo e sua postura. A forma como conduz o pavilhão:

- Dezenas de estandartes pareciam falar, transmitiam mensagens ardentes, sacudiam-se, giravam, paravam, desfalecendo, reclinavam-se para beijar, fugiam...
- Imagino como estão tremelicando os seios daquela, lá bem longe; aquela diaba deve estar suando... Eta gostosura de raça!
 - Cala a boca, Jerônimo... Você acaba apanhando... (MACHADO, 1978, p.225).

Em seu conto, o autor dá voz ao público, e mostra como ele aplaude e reconhece o valor da dançarina. Este conto de Aníbal Machado serviu de base para o departamento cultural e de carnaval do GRES Imperatriz Leopoldinense, em 1975, desenvolver um enredo para escola desfilar no carnaval, e o samba assim apresentava a protagonista:

Vamos recordar Rosinha
Encantando a multidão
Mulata brejeira
Seu nome uma flor
Empunhava o estandarte
Do bloco Lira do Amor

Inspiraram, também, Manoel Carlos Gonçalves de Almeida e Elizabeth Jhin, que escreveram, em 1991, no episódio final da novela *Felicidade*, uma cena onde a personagem “Porta-Bandeira” é mortalmente ferida pelo ex-namorado, durante o ensaio de uma escola de samba do Rio de Janeiro (JOSUEL JR, 2013)¹.

¹ Disponível em: <http://www.teledossie.com.br>. Acesso em: 13/11/2016.

E recentemente, no espetáculo teatral *Entregue seu coração no recuo da bateria*², Pedro Monteiro que interpreta o personagem Claudinho, mestre-sala da escola, antes de iniciar o desfile, assim dialoga com a porta-bandeira:

- Ceci, eu te amo... Te amo com a força desta avenida... Você é meu planeta... e eu giro em tua volta, por toda a eternidade, e só reflito o teu brilho. Obrigado ao Mestre Dionizio cada vez que ele me dizia: o foco é ela! Esta mulher carrega o pavilhão! Esta mulher é o centro do mundo! Você é um dançarino, ela não, ela é uma deusa! Te amo, Ceci! Ninguém vai te amar como eu!

E até na literatura infanto-juvenil, a dançarina é o destaque! No livro *O menino, a goiabeira e a porta-bandeira*, Henderson (2012, p.17-18) apresenta o olhar de duas crianças moradoras de uma favela onde existe uma escola de samba mirim, a Acadêmicos do Renascer. O protagonista da história é Júnior, um excelente aluno, um bom sambista, compositor e intérprete. O autor descreve o valioso currículo do menino. Mas, a menina Suelen de doze anos de idade, segundo ele, é uma das estrelas da comunidade, porque é uma porta-bandeira por herança: “E eu quero vencer com as pontas dos meus dedos. Minha avó Olívia, que foi porta-bandeira como eu, dizia para eu levar o pavilhão da escola como se eu carregasse a minha vida”. E o menino em suas andanças pela favela, ao se encontrar com Suelen, a porta-bandeira mirim da escola da comunidade, ele lhe faz a corte, igual como faz um galante mestre-sala.

O grande reconhecimento de que é objeto a Porta-Bandeira pode ser observado ao longo do tempo. Em entrevista a Muniz Sodré (1998), Ernesto dos Santos, o Donga, nascido em 1891, descreve uma cena do Rancho das Sereias, que se reunia no largo de São Domingos, onde moças e rapazes que estavam cantando marchas, começaram a fazer evoluções com passos de samba, dando o seguinte destaque,

As Porta-Bandeiras disputavam o estandarte na perna, sambando, enquanto o Mestre-Sala observava à distância, bem vestido, cheio de si, ciscando como galo. Não devo também de esquecer Isabel, crioula aveludada, de nariz bem tirado e dentadura certinha, para quem sambar era obrigação que ela cumpria com uma devoção de fazer gosto (p.72).

Donga descreve, no rancho, um grupo de Porta-Bandeiras que baila sob o olhar observador de um Mestre-Sala que não dança, somente vigia. Ele ressalta a qualidade da coreografia das dançarinas, destacando as características físicas e a dedicação de uma das Porta-Bandeiras como algo que a diferenciava das outras sambistas.

² Texto de Marcus Galiña e Pedro Monteiro. Direção de Joana Lebreiro, 2016-2017. Uma homenagem ao samba e aos carismáticos personagens do carnaval carioca.

Na verdade, tudo é motivo para destaque da dançarina, até o seu sorriso. Como registra a canção *Porta-Bandeira*, na qual Humberto Effe e Dé, no CD Sabor da Paixão de 2002 (SOM LIVRE), falando sobre o sentimento da solidão. Eles o descrevem como uma “poeira cristalina, pleno carnaval no chão da apoteose”. E o associam a algo parecido com a ansiedade de aguardar a chegada de outro Carnaval – todavia, este Carnaval é igual aquele que eles vêm “no deserto do sorriso” de uma Porta-Bandeira. Para eles, o sorriso da dançarina é vazio, e eles afirmam na canção que “a Porta-Bandeira não pensa em ninguém, quando está rodando nasce para o bem.” O momento do nascimento, no qual não se pensa em nada. Seguindo na música, eles pedem que “Deus salve a Porta-Bandeira. Deus salve-a”. Salvar, não no sentido de saudar, mas no sentido de guardar e defender. O “deserto do sorriso” poderia ser interpretado como a solidão da dançarina, vista por eles. E por este motivo, os autores solicitam para ela a guarda e a defesa de Deus. A Porta-Bandeira quando dança, nasce e se encontra sozinha e frágil, precisando de proteção.

Para Araújo e Jório (1969), que foram dirigentes de escolas de samba na década de 1950, o casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira está inserido no setor especializado no organograma das agremiações, sendo por eles considerados os “anfitriões da Escola que desfila”. Referindo-se à dançarina, afirmam que:

A coreografia da Porta-Bandeira é um belíssimo bailado. Sobraçando com dignidade a bandeira oficial da Escola, volteando para lá e para cá, ela avança e recua, sorrindo, obsequiosa e terna, olhos postos no companheiro que a dirige carinhosamente. Sua farta cabeleira, a fantasia cuidadosamente preparada, com muita roda, porém leve para não atrapalhar a dança, compõem a imagem de uma rainha. Desempenhando garbosa o papel de dona do espetáculo, levando a bandeira ricamente trabalhada, símbolo da Escola que representa, mostrando-a ao grande público e oferecendo-a para o ritual do beijo aos convidados de honra, ela dança (p. 77).

Observa-se, no texto, que os autores descrevem não somente a dança da Porta-Bandeira, mas também sua fantasia, adereços e a “bandeira ricamente trabalhada”, desfraldada com dignidade; eles a qualificam como a dona da cena, uma rainha sorridente e terna. Ao valorizarem a bandeira, os autores aumentaram a responsabilidade da sambista, assim como sua autoridade na função.

Gonçalves (2010) também considera que Mestre-Sala e Porta-Bandeira são responsáveis por receber convidados, mas amplia sua responsabilidade social, quando afirma que cabe ao par visitar e comunicar-se diplomaticamente com outras Escolas, assim como representar a Escola em diferentes momentos. Ao descrever a coreografia da dupla, a autora diz que:

Com a bandeira da escola em punho, a Porta-Bandeira desempenha sua dança singular e exclusiva e a coloca em ação. Ela, ativa, intocável, não se curva, não se deixa tocar por ninguém, nem permite que o pavilhão seja "desfraldado". O Mestre-Sala a protege e a corteja, cercado de cuidados aquela que leva o maior símbolo da escola (p. 19).

Novamente, a figura da dançarina é destacada na cena e o Mestre-Sala descrito como o protetor, que lhe faz a corte e lhe cuida, por causa da função que ela exerce

Rego (1996) apresenta em seu livro as entrevistas que fez com sambistas de diversos tipos de dança do samba. A partir da entrevista com a Porta-Bandeira Vilma Nascimento, o autor elaborou um relato intitulado "Vilma, eterna Vilma", ilustrado com fatos sobre a vida da sambista e relevando sua importância para a Portela, cujo pavilhão carregou por vinte e dois anos. A dançarina não só foi destaque como Porta-Bandeira da Escola, mas tornou-se membro da família de Natal da Portela, o Presidente da Escola, ao se casar com um de seus filhos. Ao jornalista, Vilma da Portela apresenta, pela primeira vez, os nomes dos passos básicos da coreografia da Porta-Bandeira.

E Vilma Nascimento foi cantada, em 1969, pelos compositores Jair Amorim e Evaldo Gouveia, recém admitidos na Ala dos Compositores da Portela, no samba O Conde, no qual, um sambista justifica a causa da briga com a amada: ele não pode, por aquela mulher que destruiu sua fantasia de carnaval, seu violão e foi embora de seu barraco, trocar a emoção de ver Vilma dançar!

Oliveira (1996, p. 74-75), no capítulo "Cor e Grafia em um Cortejo Nupcial", de seu livro *Quaesitu*, ao falar sobre o casal, cita por duas vezes Vilma da Portela: a primeira, por sua iniciativa de associar a figura real à imagem daquela que carrega o panteão e, depois, por ela reconhecer que a excelência do casal acontece quando o Mestre-Sala "possui a delicadeza de um beija-flor ao sugar o néctar da flor". No texto, a atitude e a fala de Vilma da Portela insinuam que a Porta-Bandeira tem poder e deve ser tratada com delicadeza. A autora cita igualmente a Porta-Bandeira Juju Maravilha (que dançou em diversas escolas de samba do Rio de Janeiro, inclusive no GRES Beija-Flor), que lhe confidenciou sentir-se uma rainha quando desfilava.

Para o jornalista Aydano, autor do livro *Porta-Bandeiras, onze mulheres incríveis do carnaval carioca* (2013), com o passar dos anos e após muitos desfiles, as melhores Porta-Bandeiras tatuam seus nomes e honrarias na trajetória de uma escola de samba e se transformam em lendas:

A dança tem, como centro e motivo, o pavilhão, que deve estar sempre esticado em todos os movimentos. A moça gira para um lado e para o outro, veloz e sorridente, o mastro preso à cintura num talabarte e envolvido pelo braço. Sorriso cristalizado, ela transforma a bandeira numa extensão do próprio corpo. O vestido, com sua roda generosa, complementa o bailado. Não há, a olho nu, esforço na evolução – somente graça e beleza. A Porta-Bandeira não demonstra angústia nem sofrimento; flutua, soberana, no altar do carnaval. (contracapa).

Observa-se que quando se fala sobre a coreografia da Porta-Bandeira isto é sempre descrito por palavras que indicam que suas ações são realizadas com um vigor que deve sempre vir acompanhado de suavidade e leveza; e é frequente a incidência da comparação com uma rainha.

Como não ofuscaria ela seu parceiro, o Mestre-Sala que é o primeiro a reverenciá-la por gestos e mesuras?

1.2 Será o Mestre-Sala um Coadjuvante?

Uma vivência que tem me permitido olhar a evolução do casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira por um outro viés e observar com mais detalhamento o papel de cada um da dupla, é a minha participação desde 2013, no grupo de julgadores do quesito Mestre-Sala e Porta-Bandeira da cidade de São Paulo. Para realizar o julgamento dos casais, o grupo de jurados recebe, por meio de reuniões e treinamentos, as orientações e informações sobre os pontos a serem observados na apresentação do casal durante o desfile.

No dia do desfile de Carnaval, a presença da dupla de Mestre-Sala e Porta-Bandeira da agremiação é indispensável, constituindo-se em exigência que consta do regulamento oficial dos desfiles de Carnaval. Mais uma vez, a dançarina se faz importante, porque é ela que vai conduzir o pavilhão da Escola no evento, acompanhada pelo Mestre-Sala. O casal deve realizar um bailado e receberá dos quatro julgadores do quesito, que ficam em cabines ao longo da avenida do desfile, notas que, somadas a dos demais quesitos, poderão levar a agremiação a conquistar o campeonato.

Mas, muito embora os numerosos pontos em comum, cada cidade possui o seu documento regulador dos desfiles, as regras sendo definidas pelas instituições representativas do conjunto das Escolas de acordo com as características da cultura local. Para ganhar maior clareza dessas especificidades locais, organizei um quadro comparativo dos manuais que vigora, nos municípios do Rio de Janeiro e de São Paulo, que eles servem de modelo para outras cidades que mantêm desfiles carnavalescos.

O documento apresentado no Rio de Janeiro, o *Manual do julgador* foi analisado, a meu pedido, pelo professor André Monte Pereira Dias, que é carnavalesco e julgador dos desfiles na cidade:

Quando jurado, você tem um curso no qual estão presentes todos os envolvidos, jurados, presidentes das agremiações e Riotur. Neste curso, todo o Manual é trabalhado, item por item, exibido exemplos de carnavais anteriores para ilustrar. Além de ser um espaço aberto para perguntas e trocas de experiências entre as partes. [...] no geral eu acho o Manual bem eficiente, uma vez que é apenas um guia para que, a partir dele, o julgador crie seus critérios. E por se tratar de uma expressão artística viva e mutante, não dá para engessar demais as regras (André Monte, 2016)³.

No Rio de Janeiro, o documento da LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro) determina, para o quesito que nos interessa, que “a função da Porta-Bandeira é conduzir e apresentar o Pavilhão da Escola, sempre desfraldado e sem enrolá-lo em seu próprio corpo ou deixá-lo sob a responsabilidade do Mestre-Sala” (LIESA, 2016, p.47).

Quanto a São Paulo, sua entidade, a LIGA (Liga Independente de Escolas de Samba de São Paulo), elaborou o *Manual Oficial do Julgador*, destinado a regular a atuação dos jurados do Grupo Especial e do Grupo de Acesso. Solicitei à porta-bandeira aposentada, Michelle Lima, que desfilou durante alguns anos em Porto Alegre e hoje faz parte do grupo de julgadores da cidade de São Paulo, que me apresentasse uma análise do manual do documento paulista. Segundo Michelle:

Com o objetivo de uma avaliação justa e criteriosa, o *Manual Oficial do Julgador da Liga de Escolas de Samba de São Paulo* vem num crescente, acompanhando e se adequando à evolução técnica e artística desta grande ópera popular chamada Carnaval. Ano a ano o *Manual* sofre reformulações, sempre visando diminuir a subjetividade da avaliação e facilitar, para o grande público em geral, o entendimento de como é feito o julgamento. A ideia primordial é simplificar a compreensão das diretrizes que balizam a avaliação, tornando mais acessível o entendimento das falhas e acertos dos quesitos, estreitando assim a distância entre o conhecimento técnico do julgador e os responsáveis pelo quesito julgado. Com o intuito de nortear o desfile das Escolas de Samba se faz necessário transmitir as informações de maneira clara e objetiva, tanto na área administrativa quanto no que compreende o conhecimento técnico e artístico, [...] O *Manual Oficial do Julgador de São Paulo* inovou na avaliação dos quesitos de carnaval quando criou os “pontos de balizamento”. Eles surgem para nortear e dar mais subsídios para o entendimento técnico do jurado, a intenção primordial é diminuir a subjetividade avaliativa. Dentro de cada quesito, há pontos que devem ser diretamente observados e rigorosamente analisados para a formação da nota, tornando-se de certa forma, subquesitos dentro dos quesitos. [...] Concomitantemente aos pontos de balizamento, o quesito Mestre Sala e Porta Bandeira, tem como suporte avaliativo um anexo chamado “critérios de julgamento”, que vem a ser o desconto proporcional a falha ocorrida. Estes critérios

³ Trecho do texto digitado CRÍTICA DO MANUAL docx. Rio de Janeiro, arquivo anexado na mensagem recebida via *msn* do Facebook por Odara Newenka em 19/09/2016.

são divididos em erros leves, médios, graves e gravíssimos (Michele Lima, grifos no original).⁴

Ainda no quesito que corresponde ao casal de dançarinos, o documento paulista registra que “cabe à Porta-Bandeira conduzir e ostentar o pavilhão da Escola de Samba com giros no sentido horário e anti-horário” (LIGA-SP, 2016, p.36-38).

Como se vê, nos dois manuais, o texto que orienta a ação do julgador determina em poucas linhas a função e as atribuições da dançarina. Mas, em relação ao ponto de balizamento: sintonia, o documento paulista dispõe que a Porta-Bandeira será penalizada por um erro cometido pelo casal, como, por exemplo, se houver “choque corporal” ou “comunicação verbal”. No ponto de balizamento: postura, dois erros da Porta-Bandeira não são admitidos, podendo custar ao casal a perda de pontos curvar-se para qualquer pessoa, ou deixar o pavilhão enrolar-se em torno de seu corpo, tanto quanto em torno do mastro.

Verifica-se, pelo que está descrito nos documentos de ambas as Ligas, que, cabendo à Porta-Bandeira realizar com sua dança ações de guarda e cuidado, assim como dar destaque ao pavilhão da Escola de Samba, é dela também a responsabilidade pela punição do casal, se alguma falha for cometida.

Em relação ao Mestre-Sala, o documento da LIESA determina que sua função é “cortejar a Porta-Bandeira, bem como proteger e apresentar o Pavilhão da Escola, devendo desenvolver gestos e posturas elegantes e corteses, que demonstrem reverência à sua dama”; no entanto, no documento paulista, o texto se expande:

Cabe ao Mestre-Sala o papel de cortejar, apresentar e conduzir a Porta-Bandeira, bem como proteger e apresentar o pavilhão da agremiação, devendo desenvolver gestos e posturas elegantes e corteses, que demonstrem reverência, com passos e características próprias: giros, meneios, medidas, meias-voltas e torneadas, observando-se o respeito e a manutenção das tradições, desde que pareçam naturais e se voltem a Porta-Bandeira e ao Pavilhão (LIESA, 2016, p.47).

Considerando os pontos de balizamento do julgamento em relação à sintonia do par, o manual paulista determina ao julgador que avalie “a harmonia, a graça, leveza e majestade do par, que deve apresentar uma sequência de movimentos coordenados, deixando evidenciada a integração do casal”, todavia, especifica que o julgador deverá penalizar o casal em que o Mestre-Sala:

⁴ Trecho do texto digitado Noções do Manual do Julgador da LIGA. Porto Alegre, arquivo anexado na mensagem recebida via *Whatsapp* por Eliane S. Souza em 12/09/2016.

- a) Tocar o pavilhão de forma brusca;
- b) Permanecer de costas para a Porta-Bandeira. Podem ocorrer momentos em que o Mestre-Sala dê as costas para a Porta-Bandeira, mas este movimento só é permitido quando ele está executando passos característicos da dança e que se revelem momentâneos.
- c) Deixar o pavilhão bater em seu rosto.
- d) Executar movimentos que não são direcionados à Porta-Bandeira ou ao Pavilhão.
- e) Tocar o joelho no chão.
- f) Cair durante sua apresentação (p.36-37).

Neste ponto, o texto apresenta o rigor em relação à forma como o dançarino deve ser avaliado. A quantidade de pontos a serem considerados durante a execução da coreografia sugere que ele possui um grande valor na dupla.

Conforme observei nos documentos reguladores dos desfiles das escolas de samba, a dança do Mestre-Sala tem de demonstrar reverência à dama e ao Pavilhão que ela conduz, o que significa que a finalidade de sua dança está submetida à atuação da sambista que tem a bandeira; a Porta-Bandeira, todavia, não dança em função do Mestre-Sala: sua dança se organiza, antes de qualquer outra coisa, em torno do significado da bandeira que carrega, de que a dança com o Mestre-Sala é apenas uma decorrência.

E, à primeira vista, as exigências que pesam sobre o dançarino são, no documento carioca, pouco enfatizadas; entretanto, quando se analisam as justificativas dos julgadores, as anotações referentes aos erros da dupla destacam sempre a atuação do Mestre-Sala.

Outro ponto bastante interessante é que, na ausência do Mestre-Sala, a Porta-Bandeira pode dançar e conduzir o Pavilhão – como o faz, por exemplo, a Porta-Estandarte nas escolas de samba de Porto Alegre. E, com efeito, nas agremiações porto-alegrenses, além do casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira, apresenta-se uma dançarina que, desacompanhada, conduz o estandarte e, no desfile de Carnaval, segue à frente da agremiação.

Os comentários entusiastas de Aydano (2013) demonstram a importância central que a Porta-Bandeira, a seu ver, assume para a Escola ali onde o Mestre-Sala é apenas um coadjuvante:

Coadjuvadas por seus mestres-salas, rodopiam vigorosas e graciosas, para assumir na força do corpo e na entrega da alma a dureza e a magia da maior manifestação cultural brasileira. Não por acaso, elas (e eles) encenam alguns dos momentos mais deslumbrantes de nossa grande festa (p.38).

E, porque o papel do Mestre é mesmo secundário, ao referir-se à encenação do casal, o autor sequer se dá ao trabalho de nomeá-lo, preferindo abreviar a menção com o pronome “eles”.

Oliveira (1996, p.71-79), que em seu livro cita duas famosas Porta-Bandeiras, também faz ao Mestre-Sala menções bastante rápidas, adequadas à imagem genérica do personagem anônimo que descreve.

Mas, se o Mestre-Sala é realmente só um coadjuvante, por que as entidades reguladoras do Carnaval submetem sua performance a tão detalhada e rigorosa avaliação?

Solicitei também, à porta-bandeira aposentada Alessandra Bessa, um depoimento sobre as justificativas apresentadas pelos julgadores do quesito, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Ela, então, me apresentou a seguinte reflexão:

O que pude notar é que, no julgamento no Rio de Janeiro, quando não punem o casal em si, o Mestre-Sala é mais punido do que a Porta-Bandeira. E, geralmente, pela dança e pela postura. Já a Porta-Bandeira, quando é punida sozinha, geralmente isto se relaciona à indumentária. Em São Paulo, o Mestre-Sala também é mais punido do que a sua dama, e [isto] também é relacionado, geralmente, à questão da dança e postura. Mas a punição da Porta-Bandeira tem relação não só com a indumentária, mas também com a dança e a postura (Alessandra Bessa).⁵

Mais ainda, Alessandra passa a relatar os motivos que conduziram os julgadores a descontar pontos da nota do casal, por causa de falhas cometidas pelos Mestres-Salas no período entre 2011 e 2106 no Rio de Janeiro e entre 2012 e 2016 em São Paulo.

De acordo com Alessandra, no Rio de Janeiro, no Carnaval de 2011, os julgadores penalizaram os mestres-salas por: “ocorrer alternância na evolução do Mestre-Sala”; “ter ocorrido uma falha na indumentária da comissão de frente, que atrapalhou a evolução do Mestre-Sala”; por falta de “leveza nas suas expressões faciais”. E também porque: “a dinâmica de sua dança foi diferente da dinâmica da Porta-Bandeira”; “a indumentária do Mestre-Sala não foi adequada para apresentação”; “a evolução apresentada dificultou a realização das funções básicas do Mestre-Sala”; “sua evolução... não foi totalmente elegante e a sua indumentária não foi adequada à sua função”; “a evolução do Mestre-Sala deveria ser mais contida e em determinados momentos em que a Porta-Bandeira girava, faltou sua evolução”; “a evolução do Mestre-Sala foi monótona e sem criatividade”.

No desfile do Carnaval de 2012, os dançarinos foram punidos porque: “evoluiu melhor do que a Porta-Bandeira, em determinados momentos”; “houve descaracterização de sua

⁵ Trecho do texto *Análises das justificativas do Rio de Janeiro, 2016*, mensagem recebida por e-mail de lilipresseia@gmail.com, em 22/08/2016.

função básica, ocorrida pela proposta da indumentária”; “deveria atentar a sua postura e a teatralização”.

Assim como, no Carnaval de 2013, os julgadores puniram os dançarinos porque: “houve excessos na evolução”; “não houve elegância e suavidade na evolução”; “a indumentária ocasionou um desequilíbrio na estética e na dança do casal”; “a evolução foi vagarosa e contida”; “a evolução não foi tão elegante e majestosa”; “faltou evolução plena de sua função”; “a evolução acelerada contribuiu para a falta de elegância no bailado”; “faltou leveza na condução da Porta-Bandeira”; “as finalizações dos passos não foram bem definidas”; “deveria atentar para as boas finalizações nos passos rápidos e ser menos contido em sua evolução”.

No desfile do Carnaval de 2014, os julgadores puniram porque: “deveria atentar para não saltar durante os passos rápidos”; “deveria atentar para ser elegante em sua evolução”; “um passo realizado pelo Mestre-Sala, que comprometeu a apresentação”.

Alessandra observou que no Carnaval de 2015, os julgadores justificaram as penalizações impostas ao dançarino pelos seguintes motivos: “falta delicadeza no toque de mão da Porta-Bandeira”; “não foi elegante em sua evolução”; “faltou agilidade e a capa de sua indumentária atrapalhou em alguns movimentos”; “deveria atentar para definir as finalizações dos passos”; “mostrou-se expressivo, porém a evolução não foi tão elegante e firme”; “apesar de bastante expressiva, deveria ser mais elegante em sua evolução”; “a evolução foi contida”; “faltou evolução em alguns momentos e a indumentária da Porta-Bandeira dificultou a interação do casal”; “a evolução em determinado momento, deveria ser mais contida”; “a evolução deveria ser mais contida e a indumentária não estava com acabamento impecável”; “com o tempo evoluirá melhor”; “necessita ser mais firme na condução da Porta-Bandeira”; “faltou trocar olhares com a Porta-Bandeira”.

E em 2016 os julgadores puniram o dançarino e apresentaram as seguintes justificativas: “deve ser mais gentil com a Porta-Bandeira”; “foi mais nobre que a Porta-Bandeira”; “faltou uma evolução mais elegante e precisa”; “deveria ser mais delicado nas finalizações”; “não obteve uma boa evolução”; “evoluiu bem melhor do que a sua Porta-Bandeira”; “deve analisar e melhorar a evolução de seus passos”; “não mostrou segurança em sua evolução”; “necessita de mais empenho em sua dança”; “precisa aprofundar sua evolução”; “em sua evolução não foi ágil nos movimentos necessários”; “deixou-se tocar pelo Pavilhão da Escola”.

Solicitei ao professor e carnavalesco André Monte Pereira Dias, que tem experiência como julgador de desfiles no Rio de Janeiro, uma análise sobre o que determina o documento da LIESA, para que o julgador avalie os dançarinos. Ele apresentou suas considerações com

base em estudo do manual do ano de 2016, estando evidente que as justificativas dos julgadores para as penalizações impostas ao dançarino ao longo destes seis anos se enquadram nas disposições oficiais. De acordo com o professor André Monte, “O primeiro tópico, que é referente a indumentária, aborda bem ao que ela se presta: movimento, forma, execução, acabamento e... bom gosto.” Pode-se observar nas justificativas dos julgadores do quesito que eles, a partir do documento, penalizaram o dançarino consideraram os trajes do Mestre-Sala não estavam adequados para a apresentação e o desempenho de sua função.

O segundo tópico do documento da LIESA, que tem por objeto a dança, preconiza a harmonia e integração do casal e afirma que a função do Mestre-Sala é “cortejar e proteger a Porta-Bandeira [...] ao mesmo tempo que mostra reverência a ela.” Nota-se, nas justificativas dos julgadores, que os dançarinos foram penalizados porque cometeram falhas em relação a dança a dois, assim como por problemas de postura.

Verifica-se, pela análise do que diz o manual do julgador no tópico em observação, que, muito embora seja dedicado à dança do casal, o quesito faz pesar sua ênfase sobre a atuação individual do Mestre-Sala, o julgador havendo penalizado somente os dançarinos por falhas em sua evolução e nas finalizações de seus movimentos.

No que concerne às justificativas dos julgadores de São Paulo, em 2012 a perda de pontos do casal se deveu, igualmente, aos erros cometidos pelo dançarino, o que foi assim justificado pelos julgadores: “comparada com a evolução da Porta-Bandeira, a evolução foi inferior, devido a indumentária”; “a evolução foi contida”; “pisou na saia da Porta-Bandeira, no momento de darem as mãos”; “não apresentou alguns passos que contribuiriam com sua apresentação”; “houve queda de parte da indumentária, comprometendo o garbo”; “faltou evolução, ao redor da Porta-Bandeira”; “a evolução foi comprometida, por apresentar por diversas vezes o Pavilhão.”

Problemas causados pela indumentária também levaram os mestres-salas a serem penalizados neste desfile. Isto está previsto no manual do julgador paulista, no ponto de balizamento: integridade da fantasia, como informa a julgadora Michelle Lima:

É neste ponto de balizamento que a indumentária é avaliada, não podendo ocorrer queda de quaisquer tipos, desde um pequeno adereço até avarias de grandes proporções serão penalizadas dentro da gravidade do erro, sejam elas causadas por fenômenos da natureza ou por má confecção da fantasia (Michelle Lima)⁶.

Os julgadores do desfile de Carnaval de 2013 observaram e puniram o dançarino porque: “faltou leveza ao tocar o Pavilhão; “deve evoluir com maior leveza”; “ao

⁶ Trecho do texto “Noções do Manual Oficial d Julgador da LIGA”: Porto alegre, 2016, arquivo anexado na mensagem recebida via *Whatsapp* por Eliane S. Souza em 12/09/2016.

movimentar-se com a Porta-Bandeira, não o realizou com delicadeza”; “desequilibrar-se, apoiando sua mão ao chão”; “a evolução ao redor da Porta-Bandeira não foi contínua”; “a evolução foi mais dinâmica, comparada a evolução da Porta-Bandeira”; “em determinado momento da evolução, o realizou com a cabeça inclinada para baixo”; “em determinado momento de sua apresentação, estendeu a mão para a Porta-Bandeira que não retribuiu no mesmo momento, perdendo a harmonia”; “a indumentária do casal, prejudicou a evolução no cortejo de sua Porta-Bandeira”; “faltou a evolução individual”; “o leque foi ao chão, ocasionando uma fratura na harmonia da dança”; “a evolução foi monótona”; “faltou simultaneidade na evolução”; “faltou sincronismo ao tocar o seu Pavilhão”; “faltou dinâmica na condução da Porta-Bandeira”.

A sintonia, que foi especialmente valorizada nesse julgamento, é assim descrita por Michelle Lima, em sua análise: “este balizamento refere-se ao sincronismo que o casal deve apresentar durante a dança, demonstrando a graciosidade, harmonia e leveza da dupla; é nele que fica evidenciado o tanto que o casal ensaiou para atingir a perfeição da sequência dos movimentos coordenados”.

No entanto, no desfile do Carnaval de 2014, os dançarinos foram punidos por problemas como: “queda de parte da indumentária”; “ter evoluído sem parte da indumentária”.

As punições impostas ao dançarino no Carnaval de 2015 foram assim justificadas: “não realizou passos característicos da sua função”; “evoluiu com um movimento a mais, em relação à Porta-Bandeira”; “não houve evolução ao redor da Porta-Bandeira”; não apresentou-se com garbo em determinados momentos”; “houve falha na evolução no final de sua apresentação”. Nota-se nestas justificativas que o ponto de balizamento “estilo” foi avaliado com atenção pelos julgadores do quesito. Para Michelle Lima, este ponto conduz o julgador a observar “a criatividade da sequência coreográfica, sempre levando em consideração que as tradições da dança que devem ser respeitadas, aqui o casal através da sua forma de dançar expressa e registra a personalidade do par”.

No Carnaval de 2016, assim justificaram, os julgadores, os motivos da perda de pontos dos dançarinos: “não foi elegante”; “não apresentou o Pavilhão com delicadeza”; “apresentou falhas em sua evolução”; “houve falha na evolução ao redor da Porta-Bandeira”; “houve queda de parte da indumentária”; “em determinado momento de sua apresentação, estendeu a mão para a Porta-Bandeira que não retribuiu no mesmo momento, perdendo a harmonia”; a “falha na evolução do Mestre-Sala”.

Outro ponto de balizamento considerado nas justificativas dos julgadores do carnaval da cidade de São Paulo é a postura, pelo qual, nas palavras de Michelle Lima:

[...] avalia-se principalmente a forma de conduzir e apresentar a bandeira; é necessário que os dois sejam elegantes e que tenham altivez, demonstrando orgulho para com o pavilhão de sua agremiação, pois representam a nobreza da Escola de Samba. Contudo, durante o bailado é importante demonstrar alegria e simpatia, elementos fundamentais para transmitir emoção para complementarem uma bela apresentação (Michele Lima)⁷.

Com base nos registros dos julgadores, observa-se que os dançarinos foram penalizados por erros relacionados à execução dos movimentos, tanto os obrigatórios, quanto coordenados, e pela falta de sincronia nos momentos em que dança com a Porta-Bandeira. Da mesma forma, os dançarinos perderam pontos por sua postura, com ênfase na falta de elegância e porque seu estilo não foi considerado apropriado pelo julgador. Mais ainda, os julgadores penalizaram os mestres-salas por causa de problemas em sua indumentária, como prevê o manual de julgamento, e até, por causa de interferências de outros componentes da escola.

O professor André Monte informa que no Rio de Janeiro a LIESA permite que o critério de pontuação seja definido e justificado pelo jurado, uma vez que o mesmo tem a autonomia e capacidade de defendê-lo. “Não que ele possa inventar qualquer coisa, mas dentro dos parâmetros lógicos, ele faz sua divisão julgamento”, explica o professor.

A julgadora Michelle Lima afirma que os critérios de julgamento que integram o manual paulista foram elaborados pelos dirigentes das agremiações e de sua entidade representativa, visando “[...] esclarecer didaticamente o que deve ser analisado, passo a passo [...] nele constam as explicações mais detalhadas de cada quesito, agrupados três grandes módulos, subdivididos por categoria de atuação de cada quesito”. Os quesitos Mestre Sala e Porta Bandeira pertencem ao Módulo Dança, onde se encontram igualmente listados os quesitos Comissão de Frente e Evolução.

Alessandra Bessa, que destacou em sua análise dos documentos das duas cidades a ênfase nas cobranças e penalizações impostas aos mestres-salas, também observou que a forma de julgar o quesito Mestre-Sala e Porta-Bandeira em São Paulo é mais técnica do que a realizada no Rio de Janeiro. Mais ainda, ela observa que esta ênfase na atuação do Mestre-Sala é um padrão, tanto quando os julgadores têm liberdade de avaliar, como é o caso do Rio de Janeiro, quanto quando se guiam pelo que estabelece o Manual, como acontece em São Paulo.

Esta disposição é, sem qualquer dúvida, paradoxal: como então é possível que ao Mestre-Sala, tido e considerado como coadjuvante na dupla, possa ser objeto de uma

⁷ Trecho do texto “Noções do Manual Oficial d Julgador da LIGA”: Porto alegre, 2016, arquivo anexado na mensagem recebida via Whatsapp por Eliane S. Souza em 12/09/2016.

avaliação mais detalhada e rigorosa do que aquela que sua parceira suscita? Não é preciso destacar a importância crucial para a Escola de um bom desempenho em cada quesito: como então cabe ao figurante que serve de complemento e moldura para o bailado da Porta-Bandeira o grosso da responsabilidade pela avaliação do casal? Entretanto, a hierarquia dos papéis na dupla é ratificada até mesmo aquele que foi considerado o “maior de todos os dançarinos”: eis como Delegado da Mangueira afirmava que “a Porta-Bandeira é até mais importante do que o Mestre-Sala, um mendigo perto de uma rainha” (MOTTA, 2013, p.31).

Não é outra coisa que registra e confirma a literatura dedicada à questão. Assim, José Carlos Rego (1996, p.60-62) dedica apenas três páginas de seu livro ao Mestre-Sala, na figura de Élon PV (Élon Ananias), cinco vezes premiado pelo Estandarte de Ouro; e, aos louvar a bela carreira de 30 anos de Vilma da Portela, apenas menciona um único parceiro, Benício, seu primo e Mestre-Sala favorito.

E mais ainda pode ser observado. Em sua Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana, Lopes (2004) apresenta o verbete “PORTA-BANDEIRA” (p. 539) com o lembrete ao leitor de ver em “MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA” onde estão descritas a função do casal e sua origem. O autor cita três casais famosos e nomeia alguns dançarinos que se tornaram conhecidos, por serem expressivos e criativos. Fiquei surpresa ao verificar que o autor não apresenta os verbetes baliza e mestre-sala. O que me chamou atenção, neste caso, foi o fato do autor não se referir, em especial, ao dançarino – baliza ou mestre-sala - como o fez em relação à dançarina – porta-bandeira - que foi citada individualmente na obra. À primeira vista, pareceu que a figura do mestre-sala estava inteiramente ligada à da porta-bandeira, somente sendo descrito neste atrelamento, e dentro do verbete “MESTRE-SALA e PORTA-BANDEIRA”, o autor, então passa a descrever alguns que se destacaram na cena do samba (p.438).

Do mesmo modo, observei que LOPES & SIMAS (2015, p.31) quando apresentam a palavra baliza, recomendam que seja visto o verbete MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA (p.185-187) no qual podem ser lidas informações sobre o casal e a descrição feita por Manuel Querino sobre o figurante. Os autores passam a descrever a coreografia do mestre-sala e citam as diversas danças que poderiam ter servido de base para a criação de seu bailado. Apesar de descreverem os mais famosos dançarinos, também verifiquei a marcante referência à porta-bandeira nas figuras de Neide e de Vilma. No entanto, quando se reportam à palavra porta-bandeira, os autores descrevem a dançarina ressaltando a importância de sua função. Eles falam da presença da segunda porta-bandeira, e finalizam o texto dizendo que as escolas de samba atuais costumam desfilar com três porta-bandeiras. E seguindo na página, apesar do destaque à figura da porta-bandeira, eles também remetem o leitor a observar em MESTRE-

SALA E PORTA-BANDEIRA, e mais, a seguir, apresentam o verbete PORTA-ESTANDARTE, também seguido de sugestão ao leitor de verificar em MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA. Não obstante à grande descrição feita às páginas 185-187, esta é sempre sobre o casal, sendo que a presença da porta-bandeira se impõe, posto que falam em Neide ao citarem Delegado, ao falarem em Benício, Vilma está presente. Observei que esta forma de descrever, não aparece quando eles falam isoladamente da porta-bandeira, pois ignoram o parceiro da dançarina e não citam nenhum mestre-sala.

Gonçalves (2010, p.227) fala que atualmente, na dança, o papel da porta-bandeira é verbalmente mais destacado por causa do pavilhão. Ela justifica esta posição com apoio na entrevista que fez com o mestre-sala Delegado, que ressaltou que a função da porta-bandeira é relevante porque ela conduz o símbolo que é a representação da escola de samba. A partir do discurso de Delegado, Gonçalves afirma que:

A relevância da bandeira é explicada, de modo geral, pelo fato de que ela “representa a escola” – representar a escola está sempre associado à sua presença e ao seu efetivo acionamento em situações cerimoniais e no desfile. Neste sentido, as porta-bandeiras seriam mais importantes por se ligarem direta e corporalmente à bandeira e por coloca-las em ação (p.227).

De acordo com a autora (p.228), Mestre Dionísio⁸ garante que na ausência do mestre-sala no dia do desfile, a porta-bandeira pode conduzir a bandeira sozinha e receberá pontos relativos a sua participação, todavia, na ausência da dançarina, o mestre-sala, somente poderá desfilar à frente de uma ala e não receberá nenhum ponto por sua presença no desfile. Pensando assim, é bem verdade que na ausência da porta-bandeira, o mestre-sala não existe.

Da mesma forma, em artigo publicado na Revista *Rio, Samba e Carnaval*⁹ que já no título indica serem os “Mestres-salas, esses esquecidos...”, Álvaro Costa e Silva reproduz o depoimento do mestre-sala Marco Rodrigues, segundo o qual não lhe incomoda que a parceira de muitos anos, Giovanna Justo, receba mais atenção do que ele, pois está convencido de que “as Porta-Bandeiras são as maiores estrelas”. E justifica: “a mulher já perdeu tanto tempo oprimida que é ótimo que apareça mais. Ao menos no carnaval”.

No artigo citado, Álvaro Costa e Silva comenta que as Porta-Bandeiras são, de fato, todas conhecidas por seus nomes, o que é raro em relação a seus parceiros. E justifica:

Antes de tudo um cavalheiro, o Mestre-Sala fica em segundo plano, mas não se importa. *É até bom que seja assim.* De tão concentrado em seu trabalho, mesmo que

⁸ Sambista, dançarino e fundador da Escola Mestre Dionísio, de formação para Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta-Estandarte.

⁹ Revista Rio, Samba e Carnaval. Rio de Janeiro: RSC Publicidade e Eventos Ltda, n°36, 2007, p. 118-124.

quisesse, o Mestre-Sala não teria tempo para ter ciúmes da Porta-Bandeira (p.120, grifos no original).

Nessas condições, só resta mesmo ao autor lamentar que, apesar de tanto esforço e habilidade, o dançarino não jamais lembrado pela mídia...

1.3 O que Dizem Sobre o Mestre-Sala

Descrito como esquecido, dado como coadjuvante e sem espaço na mídia, o Mestre-Sala está, no entanto, presente em diferentes lugares das quadras, dos ensaios e dos desfiles, em toda parte onde está a Escola de Samba, mas também nas letras de músicas de compositores de diversos estilos, em poemas que exaltam o Carnaval.

Na famosíssima *Quem te viu, quem te vê* (1967)¹⁰, o personagem criado por Chico Buarque de Hollanda se lamenta de um romance acabado e apresenta o local em que conviveu com a moça amada, que era “a mais bonita das cabrochas”: escondido por de trás da função que ele desempenhava. Ele era um figurante, ofuscado pelo brilho de sua estrela, mas também o mais próximo a orbitar à sua volta: “você era a favorita, onde eu era o Mestre-Sala”. Sua parceira deixou o samba, mas não ele – ele continua a “dançar na pista”, lamentando aquela que agora, do camarote, é para a Escola como um turista.

Rita Lee compôs *Colombina*, que fala sobre o Carnaval, sobre as figuras do bufão, do Arlequim, do Pierrot e da Colombina. E, na canção, a compositora dá voz a um homem triste, tal qual o Pierrot mal-amado e abandonado, que promete transformar-se em Arlequim, para brincar continuamente o carnaval, se a pessoa amada voltar para ele. O personagem se compara a um bufão solitário cantando no salão e a um Mestre-Sala desacompanhado – isto é, sem razão de ser. De forma que a imagem preponderante é, ainda aqui, a do feminino doador de sentido encarnado, de um sentido que somente a flâmula, em sua abstração de símbolo, contém integralmente.

Como já dissemos, nas agremiações de samba, o Mestre-Sala tornou-se o defensor do pavilhão e o acompanhante da Porta-Bandeira. Eles formam uma dupla, passando a ser o casal do samba de maior destaque. Mas o Mestre-Sala só existe por causa da Porta-Bandeira! A canção de Rita Lee é especial porque encena um baile de salão em que se manifesta um personagem que é do carnaval de rua. Mas sua temática, como em tantas outras dedicadas ao

¹⁰ LP CHICO BUARQUE DE HOLLANDA, volume 2, São Paulo: Discos RGE-FERMATA LTDA, 303.0004, XRL-1149, 1967

par carnavalesco, é a desilusão amorosa: por isso mesmo, a ausência é a principal tônica, e sugere quem está, de fato, inspirando o poema.

Outro exemplo de representação do Mestre-Sala como carente de sentido e de amor, vem de Paula Lima. Cantora de samba, *soul* e *funk*, a música compôs *O Samba é do Bem*, que fala de um coração que não consegue se calar, e que está-se “sentindo a Porta-Bandeira do [seu] Mestre-Sala”. A pessoa desejada fez a compositora lembrar-se da Porta-Bandeira: o Mestre-Sala, é aquele que por ela anseia, é também o que lhe oferece proteção. Mestre-Sala, o protetor da Porta-Bandeira.

Também os compositores Marcelo Guimarães e Altair Veloso compuseram, em 1991, uma canção dedicada à *Porta-Estandarte*. Os autores narram um namoro que começou no samba, e finalizam a canção assim: “Eu tenho, afinal, o meu maior tesouro, você é o meu estandarte de ouro, eu sou teu Mestre-Sala e você Porta-Bandeira do amor.” O personagem é identificado na canção pela metáfora do beija-flor, que se encanta com o “doce do amor” e, assim, tenta despertar, na dama, uma correspondência à sua atração. Então, se ela é a porta-estandarte do amor, tudo o que ele quer é desfrutar dessa paixão, ser para sempre um... Mestre-Sala.

Outro registro a ser examinado é de autoria do sambista Martinho da Vila que em 1984 compôs o hino que o GRES Unidos de Vila Isabel levou para o desfile de Carnaval. O enredo era *Pra tudo se acabar na quarta-feira*, e o compositor, descrevendo a comunidade que se empenha em construir a ilusão para apresentar no Carnaval, diz que todos do grupo têm sonhos, tal qual a componente de ala que, tendo sido passista, agora é uma velha baiana de que a comunidade não se esquece. Mas, a quem caberia esta glória, posto que a canção ressalta que o que dizem é que ela “foi o grande amor de um Mestre-Sala”?

De forma que, no cancionário popular, a imagem do amante correspondido ou infeliz aproxima, de fato, o Mestre-Sala do Pierrot, enquanto a imagem do protetor e do malandro introduz a referência ao Arlequim. Mas, acima de tudo, os sentidos associados ao Mestre-Sala dele fazem uma figura cuja significação depende diretamente do objeto de sua veneração, da Porta-Bandeira.

Porém, esta visão é apenas uma meia-verdade, que encobre o que só percebem aqueles que querem ver mais longe. Em *Mestre-Sala dos Mares*, João Bosco e Aldir Blanc homenageiam o marinheiro João Cândido Felisberto, líder da Revolta da Chibata¹¹ a quem

¹¹ “Entre 22 e 27 de novembro de 1910, marinheiros, cabos e sargentos rebelaram-se na cidade do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, contra a situação desumana a que eram submetidos na Marinha do Brasil. “A revolta nasceu dos próprios marinheiros para combater os maus -tratos e a má alimentação e acabar definitivamente com a chibata na Marinha. E o caso era este. Nós, que vínhamos da Europa, em contato com outras marinhas, não podíamos ainda admitir que na Marinha brasileira o homem tirasse a camisa para ser chibateado por outro homem”, relatou João Cândido, líder do movimento, em depoimento no Museu da Imagem e do Som. A

comparam ao famoso Dragão do mar cearense”¹², que também liderou uma revolta pela igualdade de seus companheiros de mar. Mas dizem também que, o gaúcho João Cândido, o “navegante negro” era um bravo feiticeiro que “tinha a dignidade de um Mestre-Sala”.

Nesta canção, o líder da revolução é apontado como um homem que tem dignidade – não qualquer uma, mais precisamente aquela que advém do posto do Mestre-Sala. Observando as características exigidas para compor o personagem na cena do samba, até então, encontrei as palavras: elegante, garboso, refinado, gentil e cortês – qualidades que devem ser demonstradas por meio das atitudes e ações do dançarino, em relação ao pavilhão, à Porta-Bandeira e aos demais sambistas. Talvez aqui, a palavra “dignidade”, direcionada ao Mestre-Sala, faça referência a uma respeitabilidade alcançada pelas atitudes do ator, imprimindo desta maneira uma autoridade, que o personagem expressa através de suas ações, movimentos e gestos no espaço do samba.

Outra citação que exalta o Mestre-Sala vem do compositor Nenéo, que apresenta em sua música *Meu ébano* o discurso de uma pessoa apaixonada. Na presença daquele “preto retinto” que chama de seu, a namorada confessa que ficou emocionada, quase sem conseguir falar, por causa do jeito que aquele “malandro distinto” tem de cortejá-la, “que nem Mestre-Sala”. De forma que, na canção de Nenéo, o Mestre-Sala já não é apenas a figura digna, mas também a imagem do amante que sabe seduzir como nenhum outro.

E mais ainda, consultando as 1240 páginas que constituem três cadernos manuscritos do colecionador Fernando Bastos do Valle, nos quais constam vários estilos e gêneros de música popular brasileira, com grande destaque para o samba, encontrei uma canção de Moreira da Silva, intitulada *Samba para Concurso*¹³. Este samba descreve um ensaio geral que acontece na sede da Estação Primeira de Mangueira. Na cena do evento, o compositor relaciona os figurantes: as pastoras, os sambas cantados, a bateria da Escola; e diz que houve uma apresentação do Mestre-Sala, que dançou com a Porta-Bandeira. A letra da canção explicita bem que a exibição foi do Mestre-Sala, ele fez o acontecimento, ao dançar com a Porta-Bandeira.

expressão “Revolta da Chibata” só foi usada a partir de 1958, quase meio século depois, quando o jornalista Edmar Morel [*A Revolta da Chibata*. Rio de Janeiro: Graal, 1986] lançou um livro com esse título – e que acabou batizando o movimento. A publicação esteve na lista das obras mais vendidas na época, ao lado de outra obra: o romance *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado.” In <http://multirio.rio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens->. Acesso em 11/11/2016

¹² A palavra-de-ordem dos idos de 1800, no Ceará, também nomeia a jangada que pertencia Francisco José do Nascimento, o Chico da Matilde. A jangada foi levada à capital do Império a bordo de um navio mercante, como símbolo da resistência popular abolicionista nas terras de Alencar. O líder dos jangadeiros cravou seu nome na história como o lendário Dragão do Mar, deflagrando a greve dos seus companheiros. Sua ousadia e coragem paralisaram o mercado escravista no porto de Fortaleza nos dias 27, 30 e 31 de janeiro de 1881. <http://www.dragaodomar.org.br/espacos.php?pg=instituicao>. Acesso em 11/11/2016.

¹³ Ver ANEXO A.

E, para finalizar, reporto-me ao poema de Carlos Drummond de Andrade que, em 1987, foi enredo do GRES Estação Primeira de Mangueira. Publicado em 1986 no jornal *A Voz do Morro*, ele era dedicado à Mangueira, pretendia ser uma homenagem aos seus sambistas. No poema, Drummond descreve a Estação Primeira como uma nação pobre, porém ativa, que celebra suas glórias e possui astros que desfolham a rosa e verde. Entre estes, cita Maçu, o primeiro Mestre-Sala das escolas de samba; e, no meio do texto, o poeta, abrindo parênteses, escreve em destaque: “Ó Mestre-Sala, lírica invenção de Estação Primeira entre as primeiras!”. Ali, nenhuma menção especial é feita à Porta-Bandeira...

Contrariando, pois, a ideia de que o Mestre-Sala é esquecido pelo público em geral, ele aparece citado, tanto como personagem quanto como ator por compositores da música popular brasileira. O poeta mineiro o vê como uma descoberta, repleta de sentimento, feita pelo sambista. E, quem sabe, o poeta sinaliza, através de seu poema, que ao esculpir a música em sua dança, o Mestre-Sala faz poesia, e torna-se peça-chave do discurso poético que o samba deseja transmitir.

Nessas canções, o Mestre-Sala é citado como aquele que é um dos principais atores do espetáculo que produz uma agremiação de samba; um malandro distinto, a fazer corte para seduzir; um arlequim que brincará para sempre o carnaval ao lado da amada; um homem digno, de quem a história não se esquecerá; aquele que tem amor para oferecer ou, ao menos, uma metáfora perfeita para o homem sinceramente apaixonado. Parece que estes compositores qualificaram a atitude ou o comportamento de seus personagens com a palavra Mestre-Sala, que se torna um adjetivo que qualifica o sujeito digno, apaixonado, apaixonante, cativante e sedutor. Em resumo: o Mestre-Sala também foi visto!

E como não? Uma noite, em 2001, quando eu era Porta-Bandeira do GRES União de Jacarepaguá, meu parceiro atrasou-se para um evento na quadra da Escola. Entre os convidados, estava presente uma autoridade para quem a bandeira deveria ser apresentada. Como uma Porta-Bandeira deve apresentar a bandeira dançando, eu tive de cumprir a função sozinha. Os sambistas presentes elogiaram a minha postura, por ter dançado sem a presença do Mestre-Sala. Mas, apesar dos incentivos que recebi, não fiquei confortável. Eu consegui dançar com o pavilhão, sem o Mestre-Sala, mas alguma coisa me pareceu incompleta. Foi então que eu percebi que a presença do Mestre-Sala era necessária para mim! Naquela época, eu estava iniciando meus estudos de mestrado sobre o bailado do casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira. E já tinha um discurso formulado sobre a função do dançarino. Contudo eu não conseguia, então, ver o Mestre-Sala com o qual eu dançava.

Porém, desde então outra revelação me aguardava: é que aquele Mestre-Sala com o qual eu dancei, entre 1989 e 2005, não existe mais, ou melhor, se transformou. Falo do

personagem que habitava os diversos atores com os quais contracenei. Ele evoluiu, assim como eu.

2. DO BATUQUE À ESCOLA DE SAMBA, DO BALIZA AO MESTRE-SALA

Analisando as origens do Mestre-Sala, estudiosos do Carnaval, do Samba e da cultura negra na diáspora¹⁴ afirmam que, surgido nos ranchos carnavalescos, teria sido levado para as agremiações de samba dos moradores dos bairros das periferias e favelas cariocas para exercer primordialmente as funções de guarda-costas, responsável pela segurança do pavilhão e daquela que o carrega. Por isso mesmo, o Mestre-Sala é um curioso personagem, que, na Escola de Samba, não samba, mas realiza um bailado muito especial, destinado decerto a emoldurar a passagem da Porta-Bandeira mas, inicialmente, objetivando fixar em seu redor como um invisível cordão de isolamento.

Essas funções originárias de defesa se justificavam, segundo relatam os antigos sambistas, em virtude de uma brincadeira que aos poucos foi evoluindo para um comportamento bem mais agressivo: o roubo do pavilhão, ou de parte dele. O costume, de fato, tornou-se coisa muito séria a partir do momento em que estandartes e bandeiras começaram a ser avaliados por um corpo de julgadores dos desfiles, aquelas mais artisticamente trabalhadas recebendo prêmios que enalteciam suas agremiações. Assim, para evitar qualquer aproximação maldosa e prevenir possíveis ataques de sambistas de outras agremiações e, finalmente, o roubo do estandarte, cabia ao Mestre-Sala a tarefa de proteger a dançarina.

Violenta, a brincadeira felizmente foi extinta: apesar disto, a maioria dos sambistas ainda hoje considera que a dança que o Mestre-Sala realiza tem essencialmente um caráter de defesa e de proteção; inscrita na memória do Samba, a figura do Mestre continua a ser associada àquela do fiel guardião.

2.1 Desfazendo as Certezas

Como pensaria eu diferentemente? Meu projeto inicial de doutorado, elaborado em 2004, pretendia examinar o personagem, que eu dava por tipicamente carioca, sua coreografia, trajes e adereços; e partia dessa função defensiva, que eu considerava então haver-se atenuado sob influência dos romances de folhetins. A experiência nas comissões de julgadores de

¹⁴ Segundo Lopes (2001, p.236), palavra de origem grega significando dispersão. Inicialmente utilizada quando se referiam ao movimento espontâneo dos judeus, e atualmente, à desagregação por força do tráfico de escravos, que conduziu negros africanos para todos os continentes.

Carnaval só fez consolidar esta minha apreciação. Observando o dançarino da cabine de julgamento, ao mesmo tempo em que avaliava sua exibição, eu me esforçava para compreender seu discurso silencioso: parecia uma pista bastante luminosa enxergá-lo como uma espécie de herdeiro bastardo do Arlequim italiano. Foi com esta perspectiva que cheguei ao Programa de Pós-Graduação em Artes, em 2013, imaginando que uma análise mais criteriosa me permitiria enfim confirmar minha tese.

À medida, porém, que o processo de investigação avançava, os questionamentos de minha orientadora me conduziam a duvidar de minhas certezas: quem era, de fato, este desconhecido que eu afirmava tão bem conhecer, e sobre o qual um discurso bastante corrente estava sempre pronto a se renovar, em nome de antigas tradições? Continuava me interessando contar a história desse personagem, registrar o que as pessoas dizem sobre ele, tanto quanto o que eu própria pude vivenciar. Mas percebi que, se queria realmente sair do lugar comum para descobrir outras possibilidades de análise, eu deveria me deslocar, aprender a duvidar e a fazer perguntas, ver o Mestre-Sala de um lugar novo, mas também muito especial – *o ponto de vista de uma Porta-Bandeira que resolve, enfim, olhar para o antigo parceiro como alguém que pergunta.*

E, se não descobri respostas, ao menos evoluí em uma pista cheia de possibilidades de melhor conhecer o dançarino. Em relação à construção do personagem, Cabral (2011, p.15) cita um figurante, já em fins do século XVIII, chamado de baliza nos cordões e nas bandas marciais paulistas. Em seguida, os baianos teriam copiado dos batalhões de caçadores do exército ou dos cordões paulistanos e recriaram em seus ranchos de reis (LOPES & SIMAS: 2015, p.185). destes, eles o copiaram para os ranchos carnavalescos cariocas (GRAMÁTICO, 2009, p.43; GONÇALVES: 2010, p.167)

Fala-se que a elaboração desse personagem foi iniciativa de um tal tenente Hilário Jovino Ferreira, negro pernambucano criado na Bahia que, chegando ao Rio de Janeiro, fundou um rancho carnavalesco e nele reeditou a figura do baliza dos ranchos de reis baianos, passando a denominá-lo Mestre-Sala (CABRAL, 1996, p.23-24; MOURA, 1983, p.61; FERNANDES:2001, p.56).

Alguns autores dizem, porém, que o personagem foi construído pelos negros escravizados que, numa atitude de zombaria, dançavam em suas festas imitando, com grosseria, os gestos das danças da corte. Logo, que a dança do Mestre-Sala seja proveniente de um deboche do negro em relação às coreografias dos salões (MOTTA, 2013, p.27 e seg; OLIVEIRA, 1996, p.71 e seg.).

A autora destaca a influência da polca, da mazurca e da rabanera na elaboração da coreografia do par (OLIVEIRA, 1996, p.75), enquanto Oliveira Filho vê a melodia dos

ranchos como a base para a construção do gestual sedutor do Mestre-Sala (2002, p.70). Outra fonte de inspiração para a dança do casal é identificada no minueto (REGO, 1996, p.60; OLIVEIRA FILHO, 2002, p.87, 100).

Mas há também quem situe o ponto de partida para o *pas-de-deux* do samba em um ritual africano, no qual jovens futuros maridos se apresentam através de cantos e danças, às moças em idade de se casar (MOTTA, 2013, p.26). Seria, contudo, difícil identificar a procedência exata desse ritual, posto que a cidade do Rio de Janeiro do século XIX era um porto de desembarque de pessoas escravizadas vindas de diversas partes do continente africano (ARQUIVO DA CIDADE, 2001, p.24-25).

Atribui-se, inclusive, aos povos ciganos que moravam no bairro do Campo de Santana, no centro do Rio de Janeiro, uma forte contribuição para a construção da coreografia do personagem, visto que suas danças eram apreciadas pelos negros que residiam num bairro próximo, a Praça Onze, também chamada de “a Pequena África” (OLIVEIRA, 1996 p.75).

Marcado, pois pela mestiçagem do ambiente cosmopolita que o viu crescer, o personagem do Mestre-Sala desloca-se, por fim, dos ranchos carnavalescos cariocas para aquela que passaria, a partir daí, a ser sua casa – a Escola de samba Estação Primeira de Mangueira, onde lhe é reservada a tarefa de defender o pavilhão da agremiação e proteger a sambista que o conduzia (GRAMÁTICO, 2009, p.42-43).

Como já destacado, seguindo o ritmo do samba, a nosso dançarino é vedado “dizer no pé”, como o fazem os outros figurantes: mas, se ele não pode sapatear, pode “escrever algumas letras” de um discurso que lhe é todo próprio, e que não seria talvez abusivo caracterizar como proveniente da soma de outros discursos apresentados pelos africanos trazidos sob ferros para o Brasil do continente africano, com seus comportamentos e atitudes, hábitos, formas de viver. Barros (2007, p.38) fala, com efeito, de síntese de ritos e cânticos transmitidos oralmente e guardados na memória. As populações africanas chegaram ao solo brasileiro trazendo na memória suas histórias e lendas; mas sua cultura e modo de ser estava também duravelmente inscritas nos movimentos, nos gestos, nos passos, nos comportamentos e andanças, nos seus cantos e danças (TRINDADE, 2007, p.141).

Este discurso que é marca do Mestre-Sala é celebrado, assim, em uma língua que tem uma longa história, mas que em terras brasileiras ganhou a força de um dialeto que ultrapassa a cultura da qual nasce. E isto, como dizia Petit (2015), se deve sem qualquer dúvida à

facilidade [de os] povos negros incorporarem o outro, a diversidade cultural do outro, para, em seguida, mastigá-la e retorná-la transformada, toda misturada. Essa antropofagia simbólica é a aceitação do outro naquilo que aumenta sua energia vital (p.93).

Falando de suas origens africanas e de toda a diversidade de seu berço, o discurso do Mestre-Sala se destina, porém, antes de qualquer outra coisa, ao diálogo com a Porta-Bandeira. Como todo diálogo, também este se constrói entre identidades diferentes; e se há, como é igualmente típico das práticas discursivas rituais, fórmulas predeterminadas, a serem obrigatoriamente escondidas, há também espaço para a invenção e a marca pessoal. Cada parceiro, assinala Oliveira (1996, p.74), inventa uma variedade de passos, se esmera na arte de improvisar, colhendo aqui e ali as influências que farão de sua coreografia uma assinatura pessoal. A autora se refere, em especial, à contribuição de povos europeus, mas, é oportuno ressaltar que os africanos, legaram aos negros brasileiros um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. A este conjunto, Ligiéro (2011, p.107) chama de práticas performativas, posto que se refere à combinação dos múltiplos elementos da dança, do canto, da música, do figurino, do deslocamento espacial...

Para o autor, as dinâmicas culturais se processam no corpo do *performer* como um todo, e nesse contexto, o corpo é seu texto. No *performer* se corporifica uma literatura viva, que se desenvolve a cada apresentação. E quando, atualmente, se fala “pensamento do corpo” ou do “corpo que fala”, está-se afirmando algo que era conhecido no Brasil há pelo menos cem anos pelos negros, que bem sabiam que um bom sambista é capaz de “dizer no pé” (p.111).

Resta, porém, entender no que consiste a peculiaridade do discurso do Mestre-Sala: o que torna sua dança tão especial, distinta do sapateado do samba? Como e a partir de que influências se constituiu o patrimônio que é reservado ao personagem? E que vínculos mantém ele com o processo de “identidade e memória coletiva” de que fala Petit (2015) e pelo qual uma cultura produz suas formas de resistência, ao mesmo tempo em que se deixa atravessar por uma diversidade de culturas em infinitas redes das relações humanas, nas quais podem ser observados “empréstimos das outras matrizes” e até mesmo “invasão dos valores impostos”?

Para compreender melhor os sentidos da dança do Mestre-Sala, busquei nas práticas culturais brasileiras os traços recorrentes na infiltração do cantar-dançar-batucar africano, no qual o corpo é conduzido pelo ritmo percussivo, em movimentos multiderecionados, descrevendo requebros, remelexos, gingas, negaceias, rebolados e umbigadas; mas procurei identificar igualmente o momento em que estas performances se entrecruzaram com outras práticas, em que esses corpos africanos adquiriram outros trejeitos, novos gestos e expressões vindos de outros povos, de outras experiências culturais.

Ligiero (2011) relembra que não era novidade para o negro trazido para o Brasil as trocas com outras culturas. Em África, através das migrações, das invasões e das rotas de comércio entre africanos com os árabes e os europeus, já se haviam estabelecido desde sempre compartilhamentos culturais. Na nova terra em que quase todos, à exceção dos indígenas, eram, por assim dizer, recém-chegados, as práticas performativas dos negros foram, no entanto, consideradas “uma vontade viva de absorver a novidade dentro de uma forma tipicamente africana” (p.170).

São muitas, lembra-nos Ligiero (2011, p.131-156), as práticas performativas em que os corpos em ação, ao som de cantos, palmas e tambores, apresentam uma característica comum ao executarem a coreografia – a formação em roda em torno de uma dupla de solistas – entre elas, o batuque, o lundu e o samba, que Sodré (1998) assim descreve:

Havia [...] nomes genéricos, capazes de designar (em períodos ou em regiões diferentes) a variedade das danças: o batuque, o lundu, o samba. As danças caracterizadamente de conjunto (samba, jongo, coco e outras) constavam de roda, coro e solo de dançarinos. A rigor, todas essas danças faziam derivar a sua organização formal (incorporando, evidentemente, os elementos específicos de cada região) do samba ou batuque africano, trazidos para o Brasil por escravos originários de Angola e do Congo, principalmente (p. 29).

Esta descrição das variações das danças negras também é apresentada por Lopes (2005) no campo da música. Em seu estudo sobre o partido-alto, o autor distingue a presença de solistas no canto, improvisando sobre um base coral, mas ressalta que este, não é um traço exclusivo das culturas africanas, posto que também estava presente na península ibérica:

[...] já no século XIX, como veremos a seguir, observadores portugueses chamavam a atenção para esse traço nas canções do batuque angolano. Estabelecendo a linhagem descendente do partido-alto, desde esses batuques dos povos bantos de Angola e do Congo, vamos encontrar, como já vimos em nosso livro *Sambeabá* (2003): primeiro o lundu bailado, dando origem ao lundu puramente canção dos salões imperiais, aos sambas rurais da Bahia e de São Paulo, a um lundu campestre ainda dançado, e outras manifestações; depois, todas essas expressões (com a chula do samba baiano ganhando status de manifestação autônoma) confluindo para o que chamaremos de samba da “Pequena África da Praça Onze”, onde o núcleo irradiador foram as festas da comunidade baiana [...] (p.18).

Lopes (2005, p. 19) destaca a relação entre dança e canto nas manifestações artísticas dos negros e sinaliza o surgimento, a partir do lundu bailado, do chamado lundu-canção. O relacionamento entre canto e dança também é considerado por Sodré (1998) que afirma que cantar-dançar é uma resposta de um indivíduo a um estímulo musical, mas também um meio de comunicação com o grupo, uma afirmação de identidade social, ou um ato de dramatização religiosa. Segundo o autor, existe na cultura negra uma interdependência entre música e dança, uma afetando as estruturas formais da outra e podendo tanto a música ser elaborada a partir dos movimentos da dança, quanto a dança ser implicada como dimensão visual da

forma musical. Em sua análise, ele afirma que no “samba negro, em que produção se distancia de consumo, [a] música não se separa de dança [...]” (p. 61).

Não seria precisamente este cantar-dançar-batucar, originário e miscigenado, presente nas formas das brincadeiras, dos divertimentos e das expressões religiosas do negro no Brasil, o solo de concepção e de criação do personagem Mestre-Sala? Entre as diversas formas de expressão cultural preservadas pelo negro no Brasil, escolhi investigar aquelas que se fizeram presentes na cidade do Rio de Janeiro, no período do surgimento do personagem. Por este motivo, entre os primeiros movimentos culturais dos povos negros no Brasil, me debrucei sobre o batuque, o lundu, o maxixe e o samba.

2.2 O Batuque

Sob nomes genéricos como *batuque*, *lundu* e *samba*, uma variedade de danças dos negros foram descritas, em diferentes períodos e regiões, por musicólogos e estudiosos dos folguedos populares brasileiros como Mário de Andrade, Renato de Almeida, Oneyda Alvarenga, Câmara Cascudo, entres outros. Incorporando os elementos específicos de cada região, todas essas danças faziam derivar a sua organização formal do samba ou batuque africano, trazidos para o Brasil por escravos originários de Angola ou do Congo.

O batuque africano era considerado pelos viajantes portugueses como uma forma teatralizada, na qual a narrativa contava a uma virgem sobre “os prazeres misteriosos” do casamento; esta forma nunca foi evidenciada no batuque ou samba brasileiros; no entanto, pode-se observar na performance dos dançarinos traços do que se poderia ser, segundo Sodré (1998, p.29-30) um mimodrama: gestos de mãos, paradas, aceleradas, caídas bruscas, sugestivos requebrados dos quadris.

Arthur Loureiro de Oliveira Filho, na *Série Depoimentos: Pioneiros do Samba* (2002 p. 37) afirma que os ritmos africanos foram genericamente designados como batuque quando introduzidos na segunda metade do século XV na península ibérica e no decorrer do século XVI no Brasil.

Cascudo (1965, p.137), por sua vez, informa que a palavra *batuque* é lusitana: ela seria “o nome dado pelos grandes viajantes portugueses n'África Oriental e Ocidental, Gamito, H. Capelo, R. Ivens, Serpa Pinto, aos tambores e aos bailes prêtos” e designa tanto a coreografia quanto o “instrumental percussor” que chegam ao Brasil vindos de Angola. O autor descreve a

maneira como ele se realiza: “percussão, um dançarino-solista escolhendo o sucessor pela umbigada, depois da exibição coreográfica” (p. 141).

Lopes (2004, p.109; 2005, p.33) também registra que, com os bantos de Angola, do Congo e de regiões próximas aos dois países, vieram para o Brasil os seus “batusques” – a palavra sendo utilizada pelos portugueses quando se referiam aos ritmos e danças dos africanos. E autor acrescenta que esses batusques dos povos bantos de Angola e do Congo se originaram os principais traços musicais dos negros na diáspora africana nas Américas.

Ligiéro (2011, p.132, 141, 143) descreve o batuque já aclimatado ao Novo Mundo, nos encontros informais dos negros, ressaltando a “poderosa tríade batuque-dança-canto” que sempre estava presente na roda que se fechava em torno dos dançarinos. Destaca que, reunidas no batuque, diversas etnias se identificavam pelo traço comum da *performance* africana, movidas pela percussão, pela dança e o canto, pelas palmas cadenciadas, movimentos corporais expressivos, principalmente dos quadris, e ao som de um estribilho que era repetido por todos.

No *Novo Dicionário* (1987, p.193) Aurélio Buarque de Holanda descreve a palavra batuque como “designação comum às danças negras acompanhadas por instrumentos de percussão” e exemplifica, citando Castro Soromenho “Entrou na roda de batuque e bailou e cantou toda a noite” (1943, p.92).

O *Dicionário da História Social do Samba* (LOPES & SIMAS, 2015, p.40-41) afirma ser batuque o que era “outrora, na África colonial portuguesa e no Brasil, termo aplicado tanto à percussão executada por tocadores de tambores quanto, genericamente, a qualquer dança praticada ao som dessa percussão”; descrever, além disso, a prática como “uma diversão dos antigos africanos procedentes de Angola, desenvolvida principalmente no Rio de Janeiro”. A batucada, segundo o dicionário, designaria um jogo atlético, também conhecido como “pernada”: realizado em roda, consistia em tentar desestabilizar um adversário e fazê-lo cair, enquanto a seu redor refrãos eram cantados em coro (p.39).

Alguns autores contestam, porém, a origem lusitana do termo. No *Dicionário da Escravidão*, Alaôr Eduardo Scisínio (1997, p.42) descreve, entretanto, o batuque como uma dança desenvolvida ao som de cantos nos quais aparece a expressão *kubat'uku* que, em dialeto falado na região entre Angola e Congo, significaria “nesta casa aqui”. Da expressão teria se derivado *batucu*, depois o verbo *batúku* (batucar) e o substantivo *batchuque* (batuque). A dança africana teria sido introduzida no Brasil no século XVII. O autor esclarece, porém, que o termo é reservado, Rio Grande do Sul, às seitas africanas. No *Dicionário Banto do Brasil*, Lopes (1999, p.45) também registra batuque como culto religioso afro-gaúcho, e confirma a expressão dos bantos *kubat'uku*, acrescentando ainda que no dialeto quimbundo existe uma

outra palavra, o verbo *tuka*, cuja significação é “saltar”: e *bu-atuka* localiza o ponto onde se salta ou se pinoteia.

Esta acepção para a palavra batuque é igualmente atestada pelo antropólogo Ari Pedro Oro, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na apresentação do livro *Cavalo de Santo, Religiões afro-gaúchas* de Miriam Fichtner (2010):

Batuque é o nome dado no Rio Grande do Sul à religião de matriz africana que cultua os orixás. É também conhecida como “nação”, em memória das nações africanas dos antepassados que aportaram a esse território (Oió, jeje, ijexá, Cabinda e Nagô), a tal ponto que é comum seus fiés dizerem: “eu sou de nação”. [...] A tradição oral existente nesse meio indica que a origem do batuque se situa na região de Porto Alegre e Pelotas, no sul do Estado, nas primeiras décadas do século XIX, daí se espalhando para o resto do Estado e para as cidades fronteiriças do Uruguai e da Argentina.

Scisínio ainda explica que esta palavra também significa o mesmo que *batucajé* que, de origem iorubana, é designação comum às danças religiosas e profanas dos negros, como as da Bahia, o Batuque do Jaré e do Piauí, a Dança Cambinda (1997, p.41-41).

Na Região da Mata mineira, na cidade de Juiz de Fora, a palavra batuque nomeia um grupo artístico que, através da música e da dança, mantém viva a herança de seus antepassados, edificando-se, em sua trajetória, como um movimento de resistência da cultura afro-mineira. Em *O Batuque Afro-brasileiro de Néelson Silva*, Osvaír Antonio de Oliveira (2003), herdeiro de uma das participantes e professor de História do *Centro Cultural Baobá de Estudos Afro-brasileiros*, relata a história desse grupo constituído e organizado em 1967, sob a liderança de Néelson Silva.

Sobre estas raízes mineiras, depõe ainda Cascudo (1965, p.134), que apresenta uma descrição feita em 1814 por George Wilhelm Freyreiss de uma dança praticada há mais de 150 anos, em Minas Gerais:

Os dançadores formam roda e ao compasso de uma guitarra [devia ser viola] move-se o dançador no centro, avança e bate com a barriga na barriga de outro da roda, de ordinário pessoa de outro sexo. No começo o compasso da música é lento, porém, pouco a pouco aumenta e o dançador do centro é substituído cada vez que dá uma umbigada; e assim passam noites inteiras. Não se pode imaginar uma dança mais lasciva do que esta, razão também por que tem muitos inimigos, especialmente entre os padres (p.134).

A menção a um instrumento não africano, “guitarra” ou “viola”, depõe sobre a adaptação dos hábitos africanos à convivência europeia¹⁵.

¹⁵ Ligiéro (2011, p.142) também fala sobre as descrições do batuque feitas por J. B. von Spix e C. F. P. von Martius em 1820, nas quais eles também notaram a presença da viola junto aos instrumentos de percussão.

Na *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*, Lopes (2004) afirma que do batuque dos povos bantos de Angola e Congo originaram-se os principais ritmos e danças da diáspora africana nas Américas como o jongo, o mambo, a rumba, o samba, e outros.

A partir do século XIX, o batuque, que era rural, chegou ao ambiente urbano, tornando-se bastante popular. Esta popularidade atraiu novos dançarinos, percussionistas e cantores e o batuque começou a se transformar (LIGIÉRO, 2011, p.143-144). Eis como surge, por exemplo, o lundu

Os batuques modificaram-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e as danças africanas transformaram-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social. Deste modo, desde a segunda metade do século XIX, começaram a aparecer no Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial, os traços de uma música urbana brasileira – a modinha, o maxixe, o lundu, o samba. Apesar de suas características mestiças (misto de influências africanas e europeias), essa música fermentava-se realmente no seio da população negra, especialmente depois da Abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil (SODRÉ, 1998, p.13).

Segundo este autor, o ritmo do lundu contribuiu, especialmente, através da síncope (contratempo) para a recriação ou reinvenção dos efeitos específicos dos instrumentos de percussão dos negros, num momento de crescimento da música popular no Rio de Janeiro.

2.3 O Lundu

No *Dicionário Banto do Brasil*, Nei Lopes (1999) descreve lundu tanto como uma dança brasileira de origem africana, quanto como a música que a acompanhava. Esta descrição é ampliada por aquela que Sandroni (2001) faz em seu livro *Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*:

A palavra “lundu” (grafada às vezes também “londu”, “lundum” etc) designa na música brasileira coisas diferentes, que são em geral consideradas como interligadas. Ela foi primeiro o nome de uma dança popular, depois o de um gênero de canção de salão e, finalmente, o de um tipo de canção folclórica (2001, p.39).

Nas considerações de Sandroni não fica explicitado que a música lundu era uma música para se dançar o lundu, como afirma Lopes (1999); e, na *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*, de 2004, o autor reapresenta o lundu como um “antigo gênero afro-brasileiro de música e dança”, descrevendo a coreografia de par solto que apresenta algumas características da danças ibéricas, como o alteamento de braços e estalar de dedos, ainda que acompanhadas

de umbigada, movimento típico dos bailados africanos, bantos angolanos (LOPES & SIMAS, 2014, p.177).

Lopes (1999, p.147) comenta ainda que o ritmo do lundu-chorado foi levado do Brasil para Portugal no século XVIII, e era cantado de forma lenta e dengosa, ao som de viola: seria esta a origem do fado-canção português.

Porém, também aqui há controvérsias: para Cascudo (1965, p.50, 138), a palavra lundu é um africanismo e uma referência a uma dança do Congo bastante popular entre o povo quimbundo. Segundo o autor, um capuchinho italiano, Frei Bernardo Maria de Cannecattim faz uma menção explícita ao lundu como uma dança de Angola, no *Dicionário da Língua Bunda*, de 1804. Nesta obra assinala-se que nas primeiras décadas do século XVI o lundu era dançado em Portugal, apesar da proibição do rei D. Manuel. Não sendo capaz de datar a introdução da prática no Brasil, o capuchinho destaca, porém, que no livro *O Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira, em sua primeira edição datada de 1728, tanto quanto no periódico pernambucano *O Carapuceiro*, de 1842, já se falava do lundu-dança no Brasil, e que este bailado teria conservado, em solo brasileiro, denominação do *quibumdo*¹⁶.

Cascudo afirma que tanto os negros como os brancos gostavam do lundu, como documentam dois desenhos de Rugendas; visitando as regiões do sul do Brasil entre 1821 e 1826, o artista fez a seguinte anotação: “Outra dança negra muito conhecida é o Lundu, também dançada pelos portugueses, ao som do violão, por um ou mais pares” (CANNECATTIN, 1804 apud CÂMARA CASCUDO, 1965, p.50).

Todavia, Sandroni (2001, p.39) citando o *Dicionário do Folclore Brasileiro*, esclarece o equívoco, já

[...] atribui[-se] origem remota à dança do lundu, afirmando que ela já era tradicional em Portugal no século XVI. Mozart de Araújo mostrou que se trata de um engano, cuja origem é a afirmação do folclorista português Teófilo Braga, segundo o qual a legislação de Dom Manuel, que reinou de 1495 a 1521, era “severíssima contra os bailes ou danças dos pretos como os batuques, charambas, lundus”. Se Braga estivesse certo, os primeiros registros do lundu estariam antecipados em mais de 200 anos; tal não é o caso, porém. A pesquisa de Araújo mostrou que a primeira proibição aos bailes dos negros ocorreu de fato em 1559, sob o reinado de Dom Sebastião, e que nela não havia nenhuma menção a lundus (nem a batuques ou charambas, aliás).

Assim, somente a partir de 1780 começam a surgir em documentos históricos alusões a dança do lundu em Portugal – como a carta datada de 10 de junho daquele ano do ex-governador de Pernambuco, o conde de Pavolide, ao defender certos bailes dos escravos de acusações feitas

¹⁶ Segundo Lopes (1999, p.217) língua de um grupo étnico de Angola.

ao Tribunal da Inquisição, que cita “os lundus de brancos e pardos daquele país”. Em 1784 e 1787, peças dramáticas populares portuguesas fazem, pela primeira vez, referência ao “baile” do lundu.

Para Sandroni (2001, p.40-43) os brasileiros que pesquisaram sobre o lundu-dança, o consideraram de origem “afro-negra, trazida pelos escravos bantos da região de Angola e do Congo”; mas, para afirmá-lo, estes pesquisadores tiveram de buscar estes dados em documentos portugueses, vez que no Brasil não foram encontradas fontes oficiais que confirmem que a palavra nomeia uma atividade originalmente negra. Nestes documentos, o lundu aparece como

[...] uma dança de “brancos e pardos”. [...] embora não se possa descartar a possibilidade de uma origem africana, o lundu foi no Brasil de fato uma dança “crioula”. [...] O próprio Tinhorão (que a inclui em uma parte intitulada “Músicas, danças e cantos negros” de um livro que se intitula *Os sons dos negros no Brasil*) admite que dança do lundu será “mais cultivada por brancos e mestiços que por negros”. Tal constatação, no entanto, não muda o fato de que o sentido atribuído desde fins do século XVIII ao lundu-dança e transmitido no século XIX ao lundu-canção, chegando até às definições dos pesquisadores modernos, é o de uma representação direta ou velada do universo afro-brasileiro (SANDRONI, 2001, p.40).

Quanto à sua descrição, Sodré (1998, p.30-31) nos diz que o lundu apresenta uma coreografia em roda, com solistas, balanço de quadris e umbigada, com acompanhamento de violas. Seria a primeira música negra aceita pelos brancos, sem abrir mão das suas características estruturais: a matriz rítmica com o acompanhamento dos atabaques, agogôs, marimbas, pandeiros, triângulos e, inserido no conjunto, um instrumento que não é africano – o violão, no qual o dedilhado seguia o mesmo processo de execução dos instrumentos de corda dos negros. E, na dança, o lundu-chorado é conhecido como o “selvagem”, em coreografia que mistura o meneio dos quadris, o jogo do corpo, o movimento sensual das mãos. Ligiéro (2011, p.144) apresenta o lundu como uma das performances resultantes das incorporações de novas práticas, tons e melodias, estabelecidas através das trocas entre os estilos euro-brasileiros e o ritmo africano das comunidades negras, no ambiente urbano.

E neste pensar, encontrei em Moura (1983, p.52) esta afirmação sobre esta modalidade de brinqueado do povo negro

o lundu oriundo diretamente do batuque assumiria uma forma de canção já descrita pelos cronistas do século XVIII. Músicos brancos “sincretizaram” com outros gêneros musicais, chegando o lundu a ter uma versão erudita que o desfiguraria a ponto de o confundir com a modinha de cunho camerístico. Sua dança extremamente expressiva e sensual, com umbigada, tornaria mais tarde o lundu um quadro obrigatório nas revistas teatrais, geralmente com letras satíricas, se referindo aos negros, estereotipantes e racistas. Como diz J. R. Tinhorão, “uma canção de branco para ser cantada em língua de negro”.

Apesar das condenações e do julgamento depreciativo que sempre pesou sobre a modalidade, tanto quanto da tentativa de aporuguesar-lhe as origens, parece certo, segundo os especialistas atuais, que o lundu se estabelece duravelmente na cultura brasileira e inspira, em seguida, vários cantos e danças urbanas (SODRÉ, 1998, p.30-31).

2.4 O Maxixe

“Dança executada em ritmo sincopado e que lembra a polca e a habanera”: assim Scisínio (1997, p.249) descreve o maxixe, complementando que é uma dança brasileira de parceria, com grande valor artístico e estético que obteve bastante sucesso. Ressalta o autor que, apesar de lhe serem atribuídas influências estrangeiras, destaca-se em sua execução o temperamento do africano que “empresta a esta dança um quê de sensualismo, motivo por que foi excluída do repertório das danças sociais de salão”.

Descrevendo o cenário onde o maxixe é dançado sem a formação em roda, Sandroni (2001, p. 64) nos fala que os músicos se colocam em local reservado, no entorno da dança e fora do espaço onde se veem vários “pares dançando ao mesmo tempo”, em uma nova cena coreográfica que é o “salão de baile”. Os dançarinos já não cantam: a música é instrumental. Sandroni observa que o maxixe era uma dança moderna e urbana, e destaca que “a diferença mais importante [em relação ao lundu] diz respeito à disposição do par: maxixe é uma dança de par enlaçado, o lundu de par separado” (p. 65). A dança de par enlaçado, a dança a dois, é uma característica das danças que apareceram no Brasil em 1840, como a polca e a valsa, e que eram dançadas pelas famílias mais ricas das cidades principais do litoral, e não pelo povo do interior.

O maxixe surgiu na Cidade Nova, bairro próximo ao Canal do Mangue, um local bastante populoso, considerado de má fama e ficou conhecido como uma nova maneira de se dançar o lundu – e, de acordo, ainda, com Sandroni (2001, p.66), em sua execução pode ser observado “o gesto coreográfico comum às duas danças [que] é o movimento das cadeiras conhecido como requebrar ou quebrar”.

E, de fato, Lopes (2004, p.429) data o surgimento o maxixe da segunda metade do século XIX, como uma derivação do lundu. No *Dicionário da História Social do Samba*, Lopes & Simas (2015, p.184) informam de que maxixe é a “denominação que compreende antiga dança urbana brasileira, de par unido, e a música dessa dança”, e que esta dança, atravessando décadas, eternizou-se em formato do samba de gafieira.

Sodré (1998, p.31), também citando a polca e a habanera, destaca que em 1845 estas duas modalidades de dança fizeram um grande sucesso no Rio de Janeiro, ao lado do lundu; e que este, por meio de seu ritmo sincopado, contribuiu para a criação do maxixe, que se tornou uma das danças mais executadas nos anos 20 nas gafieiras e nos bailes populares do Rio de Janeiro. De acordo com o autor, o maxixe tinha duas maneiras de ser dançado: a forma “polida” e a forma “selvagem” tida por libidinal e escandalosa. Lopes (2004, 429) confirma que a sensualidade do maxixe era condenada, só podendo ser dançada nos bailes de carnaval.

Alencar (1965, p.58) relata que em um baile de carnaval realizado na Sociedade Estudantes de Heidelberg, um dançarino, motivado pelo espírito carnavalesco, se exibiu exageradamente numa polca ou lundu. Sua audácia foi tão grande que ficou falado e famoso, conseguindo transformar o maxixe na dança preferida pelos frequentadores dos salões mais liberais. Sandroni (2001, p. 64) também apresenta uma história semelhante, acrescentando que o dançarino em questão havia aprendido esta maneira nova de dançar nos bailes da Cidade Nova.

Destacando a corporeidade dos dançarinos na execução do maxixe, Moura (1983, p.54) comenta:

Mais do que o lundu, é o maxixe que se celebra nesse Rio de Janeiro em transformação. Vindo dos bailes negros e das gafieiras da Cidade Nova, essa nova dança, marcada pelas tradições corporais do negro e por sua sensualidade, passa a ocupar as fantasias dos homens das classes médias, e conseqüentemente a atrair a atenção da censura de costumes, fazendo parte de um tipo de divertimento urbano moderno que transcorreria fora do âmbito da família. Como os cafés-concerto das francesas, entre as elites o maxixe é consumido apenas pelos homens, preservadas as suas mulheres para situações de um lazer menos 'escandaloso', e mobilizadas para seu divertimento libidinoso as fêmeas das classes inferiores. O maxixe, que começa a ser dançado com a música dos tangos brasileiros, outro importado e parcialmente nacionalizado como a polca, é inicialmente mais um jeito de dançar do que um gênero musical específico.

Em seu livro *Carnavais de Guerra* (1985, p.7), a jornalista Dulce Tupy, paulista criada no Rio de Janeiro fala que ouviu os primeiros batuques quando morava no bairro da Tijuca. Pode-se imaginar que esses sons eram provenientes dos atabaques tocados quando se praticavam as religiões afro-brasileiras, como o candomblé ou umbanda. A jornalista narra que tempos depois, por causa de uma atividade profissional, teve a oportunidade conhecer o sambista Ismael Silva, e que a partir deste encontro veio seu interesse pelo mundo do samba, que resolveu retratar em uma versão jornalística.

Num trecho do livro que escreveu a partir de seus estudos, a autora retrata o Rio de Janeiro do início do século XX e fala sobre o aparecimento de novos jornais, revistas, confeitarias, café-cantantes, teatros e salas de cinema.

No final do século XIX, as primeiras salas de cinema são novidades elegantes da Rua do Ouvidor. Empresário e produtor de cinema, Paschoal Segreto realiza sessão especial para a imprensa. Entre as vistas estrangeiras, a fita *O Maxixe do Outro Mundo* registra pioneiramente a dança amaldiçoada pela elite, polícia e Igreja, mas praticada pelo povo nas gafieiras (bailes populares). [...] Nos salões afrancesados do Rio, as principais danças ainda são a quadrilha, a polca, a valsa, o rocambolé, a mazurca, a varsoviana, a escocesa (“schottisch” ou “xote”) etc. (TUPY, 1985, p.19).

A autora estabelece um paralelo entre as danças dos salões afrancesados e o maxixe das agremiações populares. Nos salões a presença do internacional, do estrangeiro e nas agremiações, a dança que foi considerada um primeiro passo para que a música popular se tornasse nacional. E, mais, uma dança das camadas desfavorecidas socialmente, dando as diretrizes para a música:

Aclamado nas agremiações populares e considerado pelos especialistas como o primeiro passo para a nacionalização da música popular, o maxixe era uma dança plebéia. Segundo Jota Efegê, maxixe era o modo do povo dançar gêneros musicais estrangeiros; assim como o choro nasceu da interpretação brasileira sobre temas e partituras européias. Na época, a música popular é lundu, modinha, cançoneta, polca, tango, xote e maxixe. (TUPY, 1985, p.19)

Dulce Yupy cita os compositores e instrumentistas (chorões) famosos da época, como Patápio Silva, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Paulinho Sacramento, Sátiro Bilhar, Irineu de Almeida, assim como alguns de seu mais destacados intérpretes: Baiano, Mário Pinheiro, Cadete, Eduardo das Neves, Nozinho (p.19).

Os fotógrafos começavam a retratar as transformações da cidade, a vida íntima das famílias: e nessas fotografias domésticas pode-se identificar a introdução de uma grande novidade: o piano que permitia que as salas fossem cenários para se tocar, cantar e dançar. Eis como o maxixe, que era exibido nos teatros cariocas para as camadas populares, assegurando boa bilheteria desde 1886, começou a ser executado nas casas das famílias mais favorecidas, dando origem ao maxixe de salão – uma versão mais contida que a das gafieiras (p.20).

Alencar (1965, p.58) também afirma que o maxixe tinha um bom prestígio nos palcos, pois era sempre um sucesso, e que a Revista Teatral fazia dele o seu ponto forte. O teatro foi, portanto, o grande divulgador do maxixe por todo o Brasil. Apesar de, em 1905, ainda ser fortemente repellido pela burguesia, a dança chega ao apogeu nas sociedades carnavalescas e nos bailes populares. Prova dessa nova aceitação tinha sido a criação, no ano de 1901, do jornal chamado *O Maxixe*; e, um ano depois, em 1906, o Teatro Carlos Gomes estreia a Revista *O Maxixe* (TUPY, 1985, p.25).

Os clubes carnavalescos foram os primeiros a introduzir na sociedade burguesa as maneiras de dançar consideradas vulgares, como a dança do maxixe. Em seu conto *Cló* escrito

em 1920, Lima Barreto (1999, p.50) retrata uma família de classe média carioca se divertindo durante o carnaval do final do século XIX e descreve o diálogo do filho que, ensinando a irmã a dançar, afirma entusiasmado que “é assim que se dança nos Democráticos”. O Clube dos Democráticos ao qual o romancista se refere era uma das principais agremiações carnavalescas da época (SANDRONI, 2001, p. 63).

Da mesma forma, Di Cavalcante, que gravou belíssimas cenas da cidade e sua gente, era apreciador do maxixe, e cita os lugares onde ia praticar a dança: “Os requebros do maxixe que eu me acostumei mais tarde a dançar nos Democráticos, no Feniano e Tenentes, depois no Bola Preta com as minhas amadas de passagem, lindas musas que não me desprezavam nunca.” (DI CAVALCANTI, 1955 apud TUPY, 1985, p.79).

Na segunda década do século, o maxixe estava em seu ápice, conquistando a capital e sendo apontado como “manifestação cultural nacional”. O maxixe chegou a Paris com o dançarino Antonio de Amorim Diniz, o Duque, que sofisticou lhe os passos, tornando-os mais elaborados e sensuais. Nos cabarés parisienses, a dança era uma grande atração (ALENCAR, 1965, p.60).

Dança urbana e moderna, o maxixe, que “nasceu das misturas sucessivas de gosto, ritmo, coreografia e sensualidade da baixa classe média que ocupava a Cidade Nova e a praça Onze”, acabou pois por ser encenado em seus inúmeros clubes dançantes musicais, tornando-se, finalmente, internacional (SANDRONI, 2001, p.64). E, depois do maxixe, veio o samba.

2.5 O Samba

Arthur Loureiro de Oliveira Filho, na Série *Depoimentos: Pioneiros do Samba* (2002), assim o descreve o emprego do nome:

Samba, palavra tomada de empréstimo a línguas bantos do Congo e de Angola, viveu uma vida movimentada no português do Brasil. Documentada pela primeira vez aqui em meados do século XIX, tinha então o significado de dança. Duas ou três dezenas de anos depois tomou o sentido especializado de um tipo de dança também chamado tango ou maxixe. Este segundo avatar teve um instante de celebridade espalhafatosa em 1917, quando Donga registrou com o nome de samba o seu maxixe *Pelo Telefone* (p. 9).

Segundo Oliveira Filho (2002, p.38), os ritmos e danças que os brancos nomeavam genericamente como batuque, os negros no Brasil chamavam de samba – palavra oriunda da língua bunda ou angolense e da língua conguesa que pertencia a povos ágrafos da África

Ocidental. O termo passou à linguagem escrita pela primeira vez ao que parece por iniciativa do padre Giacinto Brusciotto de Vetralla, por volta do ano de 1659, nas *Regulae quaedam pro difficillimi Congensium idiomatis faciliori captu ad grammaticae normam redactae*.

Na obra, Oliveira Filho (2002, p.38) faz referência ao frei capuchinho Bernardo Maria de Cannecattim, que, em suas *Observações Gramaticais Sobre a Língua Bunda ou Angolense* (tornadas públicas em 1802 na cidade de Lisboa), apresenta alguns significados para o termo em questão: reza, rezar, oração, orar, perdão, perdoar, adoração, adorar, lamento, lamentar, invocação, invocar, implorar, queixar-se. No Brasil, a palavra teria aparecido pela primeira vez no jornal pernambucano *O Carapuceiro* do padre Lopes Gama, em 3 de fevereiro de 1838: “A admitir-se que o gosto está inteiramente sujeito ao bel-prazer de cada um [...] ; que tão agradável é um *samba* de almoceve como a Semíramis, a Gaza-ladra, o Tancredi etc., de Rossini como huma cabrocha de Alhambra, [...]”.

Pouco mais tarde, em 12 de novembro de 1842, o mesmo padre Lopes da Gama retoma a indicação em uma quadrinha publicada em seu jornal:

Aqui pelo nosso mato,
Que estava então mui tatamba
Não se sabe outra coisa
Senão a dança do *samba*

Observa-se que nas duas ocorrências inscritas no jornal *O Carapuceiro* a palavra *samba* tem o significado de farra, de brincadeira de dança, de pura diversão. Contudo, segundo Cabral, as pesquisas do folclorista Édison Carneiro (CARNEIRO apud CABRAL, 1996, p. 20), que levam à localização dessas primeiras incidências, comprovam também os sentidos associados ao termo são muito mais amplos:

A palavra *samba*, na época do *Carapuceiro*, definia, como se fossem uma coisa só, vários tipos de música e de danças introduzidas pelos negros escravos no Brasil e que levaram o mesmo Édison Carneiro a considerar “área nacional do *samba*” a região que vai do Maranhão a São Paulo. Assim, o extraordinário estudioso da cultura do nosso povo estabeleceu como integrantes de uma espécie de família, de sobrenome *Samba*, manifestações como o tambor de mina e de crioula do Maranhão, o milindô do Piauí, o bambelô do Rio Grande do Norte, as variedades de coco de todo o Nordeste, principalmente de Alagoas, o *samba-de-roda* e o *bate-baú* da Bahia, o *jongo* do Espírito Santo, do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, o *partido alto* e o *lundu* da cidade do Rio de Janeiro e o *samba rural* e *samba de lenço* de São Paulo, para dar apenas alguns exemplos.

E, de fato, a palavra levou “uma vida movimentada no português do Brasil”, como expressa lindamente Oliveira Filho (2002, p.9), dando lugar a variantes como “*semba*” – que, no *Dicionário Etimológico Bundo-Português* do Padre Albino Alves, publicado em Lisboa (1951) define a dança – e “*masemba*” – que, no *Dicionário Kibumbo-Português*, de A. Assis

Júnior publicado (Luanda, Argente, Santos e C^o), carrega o significado de umbigada na dança (Câmara Cascudo, 1965, p 139).

Sandroni (2001, p.84-85) associa a variante “semba” ao vocabulário quimbundo, traduzindo-a como umbigada. Para o autor, o importante nas duas palavras é que elas nomeam a dança na qual o movimento realizado é um gesto coreográfico que consiste no choque dos ventres ou umbigos: esta é, segundo ele, uma característica própria de certas danças africanas trazidas para o país, nas danças dos negros brasileiros.

Cascudo (1965, p.139-140) registra que ademais o termo poderia até mesmo se constituir em nome próprio de pessoa ou de lugares e em um verbo de ação, recolhendo, assim, significados bastante diversos. Como verbo, “samba” designaria a ação de rezar, orar, suplicar a Deus, definindo uma forma de dança ritual, como indica a pesquisa de Antonio de Macedo Soares (1880, apud Cascudo, id., p.140). No entanto, o folclorista observa que essa incidência é duvidosa, já que não foi possível localizar qualquer dança religiosa angolana atendendo pelo nome de samba, nem tampouco sinal desta prática no patrimônio folclórico brasileiro (CASCUDO, 1965, p.141).

Oliveira Filho (2002, p. 41-42) apoia-se, no entanto, nos estudos das línguas africanas produzidos por Macedo Soares para definir o samba – que, no angolense ou no bundo, carregaria de fato o sentido de rezar, a dança, sendo designada pela palavra *cuquina*, na língua bunda e por *quinina* no Congo. Mas Macedo Soares aproxima os dois sentidos: oração, o samba também é uma cerimônia do culto na qual se dança em honra e louvor da divindade. Em resumo, a palavra samba significaria uma dança sagrada, em feitiço de oração, tal como a de David frente ao tabernáculo, e como a prática dos sacerdotes das religiões primitivas (SOARES apud OLIVEIRA FILHO, 2002, p.42-43).

Oliveira Filho (2002) afirma que, no decorrer do século XIX, a palavra samba tornou-se sinônimo de “espécie de baile popular”, tal como aparece no *Dicionário de Vocábulos Brasileiros* de Beaurepaire Rohan; contudo, na língua cotidiana da comunidade negra, a palavra samba continuou sendo usada no sentido africano de reza e oração. Para ilustrar, ele destaca o caráter semi-religioso do jongo e sinaliza a existência de um culto afro-brasileiro conhecido como “samba de cabloco”, que integra o religioso e o divertimento. (RAMOS, 1953, p.147 apud OLIVEIRA FILHO, 2002, p.40). Para a professora Sandra Haydée Petit (2015), da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, a religiosidade de matriz africana é um fio que percorre e une a maioria das práticas e ações culturais dos negros na diáspora. Em seu texto, ela afirma que,

O movimento, particularmente a dança, aproxima o corpo a Deus. Sendo nosso corpo um altar sagrado da criação, é preciso dançar para receber a divindade na

forma de energia da natureza, é essa energia que estabelece a necessária comunicação. A dança ritualiza o natural e realiza, junto com a musicalidade dos instrumentos e da voz, o encantamento da vida. Dança-se o cotidiano, como também o extraordinário, o belo, aquilo que somos gratos/as: as doações de vida – nascimento, batismo (cerimônia do nome), aniversários diversos, saúde, alimento – as passagens que nos fazem crescer em espiritualidade, experiência e sabedoria – o tornar-se mulher/homem, iniciada/o, mais próxima/o dos segredos existenciais. A dança é também o que nos faz transcender a dor, a angústia, a injustiça, a humilhação, a tentativa de redução e de aniquilamento, lembrando-nos de quem somos, gerando a força espiritual que engrandece, potencializa e sacraliza. (p. 73-74)

Parece que desta forma a dança, os brinquedos e brincadeiras coletivas podem contar a história de um povo; que, conforme afirma Trindade (2007), no caso do brasileiro, descrevem o modo de ser de uma gente que caminha gingando, dançando, sambando, nesse “movimento [que] fala de nossa brasilidade, de algo que nos constitui.” (p.141).

Ligiéro (2011) examina as formas e as funções do samba, definindo-as em função das práticas que observou nas primeiras décadas do século XX.

As festas religiosas e profanas das comunidades de sambistas aconteciam quase sempre no mesmo dia, como partes de uma contínua celebração. Embora no elemento rítmico pudéssemos encontrar similaridades entre a duas ou mais categorias, os relatos existentes sobre os tipos de samba praticados nas festas revelam letras e funções bastante distintas. (p. 157)

O autor apresenta quatro definições de samba: *samba-brincadeira*, o jogo puro e simples, tais como o samba de roda, o samba duro e o partido alto; o *samba-drama*, que surgiu com a difusão e o sucesso do teatro de revista no século XX, na cidade do Rio de Janeiro, abrindo novas possibilidades para o sambista se apresentar fora de suas comunidades; o *samba-épico*, cujo gênero samba-enredo ou samba de enredo, conta uma história a partir de um tema proposto; e o *samba-ritual* gerado dentro de um contexto religioso, com funções litúrgicas e de caráter invocatório, e que permanece o mais próximo de sua forma ancestral. Ligiéro interpreta a disposição em roda que caracteriza o samba das áreas rurais e que aparece também nos rituais religiosos dos negros como a marca da continuidade do divertimento no ato religioso.

A origem do samba é geralmente atribuída ao batuque. O mais antigo documento que apresenta a palavra samba designando música e dança data de 1838. Embora nenhum historiador possa dizer quando o batuque se tornou samba, José Ramos Tinhorão (1988) considera que, em torno da metade do século XIX, nas zonas rurais, o samba passou a ser organizado em roda e ganhou uma certa ordem coreográfica. As formas mais antigas do samba estão presentes nos rituais, sejam eles da macumba, da umbanda ou dos antigos candomblés de cablocos. (p.159-160)

Sodré (1998, p. 35) parece seguro de que o samba se desenvolveu no Rio de Janeiro, a partir do redutos dos negros com suas festas familiares; suas variações, samba de terreiro, samba duro, partido alto, samba cantado, samba de salão, entre outras, são próprias da cultura negra. O autor reporta-se à prática dos baianos que, nos bairros da Saúde e da Praça Onze, dançavam e tocavam o samba em seus diferentes estilos, simplesmente por divertimento.

Dissertando sobre o samba carioca, Cabral (1996, p.32) afirma que,

As primeiras formas do samba carioca foram geradas pela comunidade negra do Centro da cidade, responsável também pelas novidades carnavalescas apresentadas pelos ranchos, como as alegorias, as orquestras, o abre-alas e os “tenores” – cantores de vozes potentes e que eram responsáveis pelos solos das músicas cantadas.

Como se pode observar, os baianos do Centro da Cidade do Rio de Janeiro se divertiam com o samba, mas, a partir daquela diversão, construía novidades para o carnaval carioca (SODRÉ, 1998, p.35 a 37; CABRAL, 1996, 32-33). O samba era o centro, o motivo para caminhar, “e caminhando sempre pra frente”, resistindo até se tornar “a maior marca da identidade brasileira” (LOPES, 2009, p. 12-17).

O samba desenvolveu-se no Rio a partir de redutos negros (os baianos do bairro da Saúde e da Praça Onze) [...] E através dos ranchos – que se constituíam e se ensaiavam naquelas casas – o samba experimentava seu contato com a sociedade global (branca). Não é exagero falar-se de experiências, de táticas, com recuos e avanços, quando se considera que, desde o final do século XIX, o samba já se infiltrava na sociedade branca sob os nomes de tango, polca, marcha, etc. (SODRÉ, 1998, p.35-36).

Samba carioca é música, canto e coreografia, do tipo daquele que se “faz, toca e dança nas casas da Tia Ciata e outras ‘tias’ baianas”, tanto quanto aquele que surgiu no Estácio de Sá e se espalhou pelas vizinhanças, um samba moderno (SANDRONI, 2001, p.131). Mas, ele definitivamente já existia em nas cantigas improvisadas na primeira década do século XX (ALENCAR, 1965, p.99).

2.6 O Carnaval

Apresentando uma contribuição à conceituação de carnaval, a professora Maria Isaura Pereira de Queiroz, pesquisadora do Centro de Estudos Rurais e Urbanos da USP, examina uma variedade de manifestações que, denominadas de “carnaval”, ostentam diferentes significados, produzem-se em diferentes em diversos locais e datas e diferem ainda pela

maneira como são realizadas. Em suma, o carnaval não poderia ser considerado uma festa única e igual em todos os lugares e para todas as pessoas

De certa forma, é isto que explica Cavalcanti (2002), quando fala do carnaval, no artigo *O rito e o tempo: a evolução do carnaval carioca*:

O carnaval é parte de uma civilização e seu tempo tem uma dimensão estrutural pois com ele experiências e atos socialmente definidos retornam a cada ano. Celebra-se a carne, o corpo, a finitude, com mascaradas, fantasias e inversões, com a crítica e a sátira festivas à ordem social cotidiana que, temporariamente suspensa, retornará logo a seguir. A dimensão estrutural do tempo carnavalesco convive entretanto com outras dimensões temporais. Entre elas, são também cruciais a diacronia e o tempo histórico, pois o carnaval possui sua própria história, existe em contextos sociológicos distintos e abrange diferentes formas festivas, todas com sua história particular (p. 77-78).

A festa que os portugueses trouxeram para o Brasil, em meados do século XVII, era eminentemente popular e realizava-se nas ruas (MORAES, 1987, p.18): “Pelas ruas generalizava-se uma verdadeira luta em que as armas eram ovos de gema, ou suas cascas contendo farinha ou gesso, cartuchos de pós de goma, cabaças de cera com água de cheiro, tremoços, tubos de vidro, [...]”.

O Carnaval chegou ao Brasil no feitiço do “santo entrudo lisboeta”, conforme o nomeou Julio Dantas, em um artigo publicado em 21 de fevereiro 1909, na *Gazeta de Notícias*¹⁷ Em relação a este carnaval cheio de excessos e perigoso, Alencar (1965) afirma que,

Em Portugal o carnaval se apresentou por muito tempo na forma grosseiríssima do entrudo, que nos séculos XV e XVI foi avassalador. E porco, como o qualifica com autoridade, precisando minúcias, o escritor Júlio Dantas. Êsse o carnaval que nos chegaria com os colonizadores, e que também entre nós dominaria. Tais seus excessos que no começo do século XVII a reação policial se fazia sentir. Mas a bambolacha perigosa e suja estava entranhada de tal modo que a tudo resistia, provocando incidentes e crimes. Editais e advertências das autoridades policiais resultavam inócuos, e o certo é que o entrudo embora mais, ou menos brutal, ainda consegue penetrar no nosso século, e no Rio, já então, o quartel-general do carnaval brasileiro, chega até à administração de Pereira Passos. Saliente-se que os dois imperadores Pedros foram praticantes entusiastas do entrudo. Daí talvez a inconsistência das repressões e advertências... (p. 44).

Na primeira metade do século XIX, inventa-se a festa do carnaval nos salões, e passaram a ser realizados os bailes de máscaras. O gosto pelas máscaras nos dias de carnaval foi-se acentuando:

A máscara carnavalesca chega ao Rio em 1835. A primeira casa que expõe à venda pertencia a uma firma francesa e se localizava na rua do Ouvidor, 128, esquina da rua dos Ourives (hoje Miguel Couto). Um seu anúncio inserto no *Jornal do Comércio* de 1835 informava haver recebido pelo Ursin, da França, máscaras com expressões jocosas e sérias, narizes de papagaio, ditos fingindo peixe; de senhoras

¹⁷ *Gazeta de Notícias*, 1909.

para homens que queiram vestir-se de mulher, caras de porco, de cachorro, de gato, cabeças mecânicas, com barbas, bigodes e queixo movendo, invenção de Bonstifanini, de Veneza¹⁸.

Alencar afirma que “nas últimas décadas da primeira metade do século XIX, o carnaval do Rio ganhava aos poucos aspectos coloridos, bem mais expressivos e menos rudes que as esfregas do entrudo”. Os bailes de máscara multiplicaram-se e no carnaval de rua surgem as primeiras fantasias¹⁹.

Maria Isaura Pereira de Queiroz descreve a trajetória que o carnaval, esta “antiga festa europeia” traça até chegar aos trópicos, via península ibérica. Para a decana da Sociologia paulista, o Rio de Janeiro teve o papel decisivo como núcleo disseminador dos folguedos no país, ao longo dos séculos XIX e XX. Das ruas do Rio de Janeiro, sob a forma do entrudo, a festa ganha os salões, originando o “grande carnaval” dos bailes fechados e grandes sociedades (CAVALCANTI, 2002, p.78-79). Alencar (1965, p.45) sinaliza que “os bailes à fantasia se incorporaram definitivamente ao carnaval carioca” e que no desfile das grandes sociedades, no ano de 1855, aconteceu o primeiro préstito carnavalesco, no qual “A sociedade Congresso das Sumidades Carnavalescas, promotora dessa primeira passeata, congregava gente do mais alto coturno, como José de Alencar, Manoel Antonio de Moraes, Henrique César Muzzio, Augusto de Castro, etc.” Segundo o autor, a partir desta data, outras associações começaram a surgir: em 1856 os Zuarvos; seis anos depois, em 1862, o Congresso das Damas e o Boêmia; no ano seguinte, a Sociedade Euterpe Comercial, que em seguida tornou-se a Sociedade Euterpe Comercial, os Tenentes do Diabo, os Estudantes de Heidelberg e o Clube X; Em 1864, os Títeres do Diabo e Nova Cromática; Em 1867, o famosos Democráticos e, em 1869, os Imitáveis e os Fenicianos. Este era o carnaval da sociedade.

No entanto, havia também, nas últimas décadas do século XIX e no início do século XX, o que Queiroz denominou o “pequeno carnaval”, composto pelos ranchos e blocos que tomavam as ruas. O carnaval tal como o conhecemos só se tornou dominante em meados do século XX, após o surgimento das Escolas de Samba. (CAVALCANTI, 2002, p.79).

O Zé Pereira também reinou no carnaval do século XIX. Porém, as datas do aparecimento deste tipo de divertimento carnavalesco no Rio de Janeiro são divergentes, pois para Eneida de Moraes, o ano seria 1846, mas parece que 1852 é a data correta (ALENCAR, 1965, p.53). O Zé Pereira, assim como o entrudo, foi uma forma de se brincar o carnaval, trazida pelos portugueses no período colonial, era uma “passeata carnavalesca com

¹⁸ Id, ibid.

¹⁹ Id, ibid.

barulhentos adufos, triângulos, panelas, pratos e todo tipo de percussão”, e esta forma de brincar o carnaval no Rio de Janeiro foi criticada pela revista semanal *Rua do Ouvidor*. A brincadeira do Zé Pereira começou a desaparecer da festa carnavalesca no século XX (TUPY, 1985, p.20).

Brincava-se o carnaval, no século XIX, também como o zé-pereira, nome adotado para os foliões que percorriam as ruas da cidade dando pancadas em enormes tambores e produzindo decibéis em níveis extremamente elevados para os padrões da época. O zé-pereira poderia ser representado por um folião solitário e também por grupos carnavalescos, todos com seus tambores, desfilando pelas ruas e visitando as redações dos jornais, como era o hábito dos foliões que se julgavam merecedores de aparecer na imprensa. (CABRAL, 1996, p. 20).

Se, como afirma Cunha (2001, p.371-417), o Zé Pereira é uma das múltiplas maneiras de se praticarem as brincadeiras carnavalescas, em várias regiões do país, logo estabelece-se o confronto entre as formas populares e o discurso da elites, que queriam que estes festejos se realizassem de maneira educada, refinada e elegante. Espelho da realidade social, o carnaval cinde-se em dois. As elites produziam um carnaval idealizado, o povo fazia o carnaval.

O ano de 1855 é um marco na história do Carnaval carioca, pelo aparecimento da primeira iniciativa concreta de sua modernização, com o desfile inaugural das sumidades carnavalescas, precursoras dos grupos de desfiles chamados grandes sociedades. Elas significavam a afirmação de posições ilustradas e reformadoras que se opunham às formas antigas de celebração do Carnaval, a exemplo daquelas apresentadas por *O Jornal* que, em 1840, se autoproclamava “paladino do carnaval chic”, chamava o entrudo de “jogo selvagem” e abria “contra ele cerrado ataque” (ENEIDA, 1958. p. 22)..

Em 1907, a elite carioca introduz o curso, numa ação de reforço e continuidade aos propósitos das grandes Sociedades, que seguiam na organização de um carnaval civilizado Fernandes (2001, p.23). Outras três manifestações haviam se organizado na década anterior, de 1890, “que descendiam de festas religiosas do mundo colonial escravagista” e nas quais era forte a presença da comunidade negra: os cordões, os ranchos e os blocos.

Muito embora se trate de uma festa profana ligada ao calendário católico, Lopes (2004, p.170) relembra sua proximidade com diversas práticas similares nas culturas: como o grande festival anual dos diferentes grupos étnicos que compunham a cultura *acã*, nas regiões onde hoje se localizam as Repúblicas de Gana, Togo, Costa do Marfim e Guiné-Conacri. Unidos pela língua e pela cultura, estes povos cultivavam as mesmas divindades e, após este festival anual, entravam em um longo período de recolhimento e abstinência, tal qual a quaresma dos cristãos. Entretanto, é inegável que o carnaval carioca constitui-se, mais do que esta memória das licenciosidades do calendário religioso, em um espaço de luta e reação, para a comunidade negra submetida à escravidão:

Pelo menos desde o início do século XIX, a participação do povo negro nos folguedos carnavalescos sempre foi marcada por uma atitude de resistência, passiva ou ativa, à opressão das classes dominantes. Proibidos por lei de revidar aos ataques dos brancos, africanos e crioulos procuravam outras maneiras de brincar no entrudo. Tanto assim que Debret, entre 1816 e 1831, período em que viveu no Brasil, flagrou cenas interessantes de carnaval, como por exemplo, um grupo de negros que, fantasiados de velhos europeus e caricaturando-lhes os gestos, zombavam dos opressores, criando, sem saber, os cordões de velhos, de imenso sucesso no início do século XX. (p.171).

A festa do carnaval mostrava-se a oportunidade perfeita para que, através das brincadeiras, se impusesse uma reação silenciosa contra os preconceitos sociais e raciais impostos pela sociedade. E até hoje o Carnaval se imporia, no calendário carioca, como a marca real para o início do ano – o período que o antecede, entre as festas natalina e o réveillon, época do verão, com temperaturas bastante elevadas, sendo uma espécie de ensaio preparatório para os folguedos (CAVALCANTI, 1994, p.15 e 21; 2002, p.77-78).

Ao longo do tempo, de fato, produziu-se uma visão bastante romântica da festa popular, que ressalta sua excepcionalidade, a inversão que propõe para as hierarquias sociais.

Nela, o tempo como que interrompe seu fluxo rotineiro por alguns dias – nos quais todo mundo brinca, se fantasia, pula na rua ou nos bailes, compete e se exhibe num desfile, simplesmente descansa ou trabalha para o carnaval – e retorna renovado. Só então parecemos estar efetivamente prontos para um novo ano cujo término trará consigo um outro carnaval (CAVALCANTI, 1994, p.21).

Ainda que, para os estritos limites dessa pesquisa, interessem as práticas populares em sua história, formato e significação simbólica, cabe uma pequena digressão, com o intuito de demarcar a necessária crítica a uma certa tradição de análises da antropologia brasileira. Desde os tempos em que Gilberto Freyre ressaltava a importância das diversões dos escravos para “quebrar a tristeza vil e apagada” de seus mestres, para espantar a melancolia que habitava os longos dias ociosos dos senhores de engenho, os rituais e festas dos negros são estudados como “momentos de ruptura”, de resistência cultural e de reequilíbrio. Em sua obra mais famosa, o eminente antropólogo exalta suas virtudes em preencher a vida enfadonha da Casa Grande com “sua exuberante alegria” (FREYRE, 1975, p. 48):

Numa sociedade como a patriarcal brasileira, cheia de repressões, abafos, opressões, o carnaval agiu, como, em plano superior, agiu a confissão: como meio de se livrarem homens, mulheres, meninos, escravos, negros, indígenas, de opressões que, de outro modo, a muitos teria sobrecarregado de recalques, de ressentimentos e fobias. Os bailes de máscaras juntaram-se ao entrudo como meios de desobstrução psíquica e, ao mesmo tempo, social de uma população obrigada, nos dias comuns, a normas de comportamento que, em muitos, sufocavam tendências instintivas para alegrias ruidosas e tradições extraeuropeias de danças sensuais que acentuavam um europeísmo artificial ou postiço (FREYRE, 2003, p. 142).

Um pouco mais recentemente, coube a Da Matta (1981) a fixação dessa perspectiva altamente idealizada, que fazia do Carnaval um tempo extraordinário e de “total liberdade” (p.39), de rompimento com a moral cotidiana, com os compromissos que ligam os indivíduos aos grupos primários, às suas raízes, à sua condição social.

Para [Da Matta], o Carnaval, domínio do extraordinário, é o lugar de ruptura com as instituições de base da sociedade, que mantêm, no dia-a-dia, o sujeito escravo das hierarquias e códigos morais e éticos. Assim entendida, a festa popular torna-se a “não-instituição” face à instituição opressiva, a “desordem” face à ordem da existência diária, a “igualdade” face às desigualdades dominantes, a espontaneidade face a um conjunto de normas e regras. Um momento de ruptura e, porque não? finalmente uma espécie de instituição social que, ainda que situada em três dias precisos do ano, parece desafiar sua lógica, oferecer alternativas, caracterizar a vida social até se tornar a contrapartida da vida cotidiana (DO VALLE, 1982, p.25).

A autora alerta para o caráter de mistificação que encobre as análises que tendem a trabalhar com base em dicotomias, operando a recuperação ideológica das dominações sociais e perdendo de vista não apenas o enraizamento concreto das manifestações e rituais no cotidiano dos sujeitos, mas também as profundas transformações pelas quais as práticas efetivas passam, acompanhando a existência de homens efetivos (p. 248).

Mais presente no cotidiano social do que muitos estudos deixam perceber, o Carnaval do Rio de Janeiro é, contudo, arena de confronto de diferentes forças políticas e culturais (CAVALCANTI, 1994, p.11). Sua principal referência, seu centro e seu clímax é decerto o tempo festivo de exceção; mas, na festa, longe de se romperem, reavivam-se e celebram-se os laços constitutivos do presente, a lembrança de uma caminhada cultural, as marcas de uma história de perdas e de encontros.

Assim, o grande desfile do Carnaval se alia à memória dos desfiles provenientes das comunidades afro-brasileiras: como, antes dele, o dos ranchos que nasceram na Pequena África e nos subúrbios da Central do Brasil, e só depois foi parar nos bairros nobres, incorporado pela pequena burguesia urbana. Dos tempos imemoriais, as Escolas de Samba guardam a incrível capacidade de articular-se em redes de reciprocidade, a grande habilidade de absorver elementos e inovação

2.6.1 O Rancho

Em 1890, segundo Fernandes (2001, p. 23), surgiram os cordões, os blocos e os ranchos, novas maneiras de se brincar o carnaval no Rio de Janeiro. Estas manifestações

carnavalescas descendiam das festas religiosas da comunidade negra. Para este autor, os ranchos são derivados dos pastoris e passaram por processos de reinvenção, apresentando inovações que lhes garantiram um bom espaço no carnaval carioca, ao lado das grandes sociedades na década de 1930. Sugere o autor que a história dos ranchos deve ser contada a partir desse espaço geográfico que, no centro histórico da cidade do Rio de Janeiro, recebeu a denominação de “Pequena África”, tendo em vista o volume de trabalhadores e imigrantes, que ali residiam e, em destaque, os baianos.

Segundo Soares (1985, p. 97) “Os ranchos eram constituídos por carnavalescos bem-comportados que queriam se divertir ao mesmo tempo em que faziam um Carnaval bonito e disciplinado, divertindo o público.”

Trazidos pelos imigrantes nordestinos e inspirados nos autos e pastoris de Natal, os ranchos carnavalescos surgem no final do século XIX com suas orquestras de sopro e cordas e melodias de ritmo lento. As fantasias e os temas (ou enredos) são geralmente extraídos da mitologia greco-romana ou de lendas. Mais familiares que os cordões e menos luxuosos que as grandes sociedades, os ranchos sistematizam a participação das mulheres ou pastoras nos desfiles (TUPY, 1985, p.21).

Destaca a jornalista que os ranchos foram os espaços carnavalescos que se abriram para a participação da mulher. Exemplo da presença feminina na organização destas agremiações é a baiana tia Ciata que, ao assumir a liderança do rancho *Botão de Rosa*, convocou as baianas do Rio de Janeiro para com ela trabalharem; idealizaram, assim, uma formação coreográfica e escolheram as alegorias, seguindo os modelos utilizados pelos pastoris e reisados baianos. Não por acaso José Ramos Tinhorão destacou, na organização dos ranchos, formados e comandados por “gente de camada mais modesta da classe média”, a valorização da participação de moças (LIGIÉRO, 2011, p.187).

Reforçando a participação feminina nos ranchos, a primeira canção carnavalesca foi criada em 1899 pela Maestrina Chiquinha Gonzaga, atendendo à solicitação da diretoria do *Rancho Rosa de Ouro*. A música foi a primeira marcha-rancho de conteúdo profético, caracterizada pelo andamento lento e compasso harmonioso, por uma melodia ritmada e serena, bastante repousante. A marcha-rancho foi considerada “a mais expressiva e bela composição carnavalesca”, constituindo-se “uma das seduções dos ranchos carnavalescos” (ALENCAR, 1965, p.13, 30-31, 70).

Em entrevista concedida ao jornalista José Carlos Rego (1996), Élon Ananias, o Mestre-Sala Élon PV, se reporta ao rancho como local onde surgiu o casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira, assim dizendo:

Sem a ternura que domina o ser humano tomado da inspiração e do desejo em conquistar a sua amada, não pode haver o ritual do Mestre-Sala. A essência da dança

é a sedução. [...] Jamais irão me ver realizando ações acrobáticas, pois sou fiel à tradição dos ranchos, de onde o samba extraiu as figuras do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira. E com o Mestre-Sala do ranchos a dança é mais suave, delicada, com as marcas da sedução (p.60).

Percebe-se na declaração do Mestre-Sala que, embalado pela marcha, uma das “seduções do rancho”, ele construía sua dança como uma outra maneira de seduzir.

Outro dançarino a se reportar ao rancho para apontar o fio condutor para a coreografia do Mestre-Sala é Acelino dos Santos, o Mestre-Sala Bicho Novo, nascido em 1909, filho do Mestre-Sala Lisário Soares e Porta-Bandeira Anália Ana dos Santos, do bloco *O Macaco é Outro*, e que provavelmente tira seu nome do fato de que começou a dançar aos 17 anos. No livro *Série Depoimentos: Pioneiros do Samba*, do Museu da Imagem e do Som (2002, p.70), quando questionado sobre a diferença de um Mestre-Sala de rancho para o da Escola de Samba, Mestre Bicho Novo responde que “o Mestre-Sala de Escola é mais desenvolvido. No rancho é mais compassado, por causa da marcha. O Mestre-Sala da Escola pula, faz pantominas.”

Entre as coreografias dos ranchos que foram levadas para as agremiações de samba, evidencia-se o bailado do baliza. De acordo com Gramático (2009, p.42-43), a presença do dançarino nas Escolas de Samba foi uma ação de Marcelino José Claudino, o Mestre Marcelino que, na década de 1920, apreciava aquela forma de dançar e por isto introduziu o personagem na Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. No livro *Maçu da Mangueira, o 1º Mestre-Sala do Samba*, Gramático descreve o interesse de Marcelino pela coreografia apresentada pelos balizas:

Ele descia até a Praça Onze para assistir aos desfiles dos ranchos, acompanhava as famosas agremiações, Ameno Resedá, Caprichosos da Estopa, Flor do Abacate e outras mais, pois tinha fascínio pelo bailado dos balizas. [...] Maçu já descia até a Praça Onze para admirar os renomados balizas. Bailarinos como Hilário Jovino, Maria Adamastor, Camarão e Getúlio Marinho (p.36).

Geralmente eram os homens que dançavam como balizas nos ranchos; mas, entre citados por Gramático (2009, p.35-36) registra-se um nome feminino: Maria Adamastor, Porta-Estandarte, também dançava como Mestre-Sala.

A antropóloga e professora Renata de Sá Gonçalves (2003, p. 89) considera que os ranchos carnavalescos são uma das principais formas de organização carnavalesca associadas às camadas populares na cidade do Rio de Janeiro, entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Mas

As formas de expressão dos ranchos tinham “autoria”, desde a indicação de quem foi seu “inventor” até a divulgação dos compositores das músicas, letras, coreografias, tendo ênfase os artistas que criavam os estandartes e aqueles que os empunhavam desempenhando funções de destaque – como a porta-estandarte e o Mestre-Sala. Assim, um dos valores apregoados nessa nova linguagem era o da inventividade individual (p. 94).

Gonçalves sinaliza que havia nos ranchos uma excelente organização, e considera que o casal de Porta-Estandarte e Mestre-Sala pertence à categoria dos artistas do grupo, um de seus destaques.

Segundo Moura (1983), a comunidade negra ao espalhar sua cultura pela cidade, a comunidade colaborou para a reelaboração da festa carnavalesca carioca, pois,

O Carnaval perdia a sua feição bruta da primeira metade do século XIX ao africanizar-se para uma feição moderna, o ciclo dos grupos festeiros chegando até a criação das escolas de samba, gênero complexo e que se mostraria duradouro, valendo-se da estrutura dramática do enredo, personagens e alas já definidos pelos ranchos, com as novidades rítmicas do samba e de sua coreografia (p.61).

Cabral (1996, p.24) afirma que este carnaval feito pela comunidade negra na cidade do Rio de Janeiro, pejorativamente denominado de “pequeno carnaval”, “era constituído pelos agrupamentos formados pelas camadas mais baixas da população – os cordões, os ranchos, os blocos e, mais tarde, as escolas de samba. [...] Os ranchos se espalhavam pela cidade e, em pouco tempo, assumiam a liderança absoluta do carnaval.” E destacando em sua fala os ranchos carnavalescos, o autor solicita que estes seja examinado em sua condição de organização negra

Já existia na Pedra do Sal (atual morro da Conceição), como instituição recreativa de negros de origem baiana, desde antes do “reinado” das tias da Cidade Nova [...] Os ranchos aproveitaram a festa européia do carnaval para retomar, dos cordões, a tática de penetração coletiva (espacial, temporária) no território urbano e afirmar, através da música e da dança, um aspecto da identidade cultural negra (SODRÉ, 1998, p.36).

Esta afirmação da identidade cultural apresentada pelos ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro se definia, conforme nos diz Sodré (1998, p.36), por representações: gestos, sinais, emblemas, cantos, em uma espécie de “teatro lírico ambulante proveniente dos costumes dos negros baianos que, durante o ciclo natalino, desfilavam na Bahia com seus Ranchos de Reis.

No entanto, Oliveira Filho (2002, p.46-47) sinaliza a importância dos negros oriundos do Vale do Paraíba, que chegaram ao Rio de Janeiro pela Central do Brasil, povoando o subúrbio de Madureira, Cascadura, Oswaldo Cruz, Vaz Lobo, Bento Ribeiro. Eles edificaram a música religiosa da macumba, tocada com instrumentos como atabaques, cuícas, agogôs, e

um reco-reco gigante, denominado “macumba”. Os mesmos instrumentos eram utilizados para tocar os sambas que foram levados para o Morro da Mangueira em 1915, pelo estivador Elói Antero Dias, o Mano Elói, conhecido pai-de-santo.

Assim, à Pequena África dos negros iorubas, que chegaram ao Rio de Janeiro vindos da Bahia pelo mar e povoaram a região do cais do porto, somou-se uma “grande África” constituída pelos bantos procedentes do Vale da Paraíba que fixaram residência ao longo de numa faixa extensa, que acompanha a linha de trem e desce pelos subúrbios da cidade.

Soares (1985, p.90) descreve os ranchos como um dos grupos carnavalescos organizados que agradavam às autoridades, conservavam as tradições folclóricas e desfilavam ao som de “música dolente e arrastada”, lembrando as procissões religiosas. Esta relação entre divertimento e religiosidade é analisada por Silva & Santos (1980). Investigando a trajetória do sambista Paulo da Portela, as autoras identificaram que, no bairro de Oswaldo Cruz onde ele viveu, por falta de diversões públicas para o povo, composto em sua maioria de operários e artesãos, as pessoas se reuniam em algumas residências, as casas dos “festeiros” por qualquer motivação artística ou religiosa, favorecendo e permitindo que os grupos, geralmente em famílias, estabelecessem

[...] a associação constante entre manifestação religiosa e profana. Parece que os descendentes de africanos jamais conseguiram dissociar as exteriorizações de crença das manifestações de alegria. As formas amalgamadas às equivalentes religiosas que, muitas vezes, é impossível separá-las. Os festeiros de Oswaldo Cruz eram, sem exceção, líderes religiosos, quase sempre de cultos afro-brasileiros (p.39)²⁰.

Porém, antes deste período e destes fatos narrados por Silva & Santos, em 1872 migrou para o Rio de Janeiro, o tenente da Guarda Nacional Hilário Jovino Ferreira, negro pernambucano, criado na Bahia, que segundo Cabral (1996, p.23),

orgulhava-se de ter exibido o Rei de Ouros, em 1894, ao presidente da República, marechal Floriano Peixoto, em pleno Palácio do Itamarati, antecipando-se ao Ameno Resedá, o mais famoso rancho de todos os tempos, que também se apresentaria diante do presidente Hermes da Fonseca, no Palácio Guanabara (p.24).

Cabral (1996, p.23) explica que Hilário Jovino foi, “durante mais de 30 anos, um dos maiores animadores do carnaval popular do Rio de Janeiro”, que fundou em 6 de janeiro de 1893 o

²⁰ Esta descrição me fez recordar os tempos em eu participava das atividades religiosas, em comemoração ao Tranca Rua das Almas, entidade cultuada nos candomblés de Angola e na Umbanda, no Bairro de Rocha Miranda, no subúrbio do Rio de Janeiro. Era desta forma que acontecia: as celebrações começavam por volta das 22 horas do sábado, após os atos sagrados ao ancestral, que também eram marcados com cantos e danças, se oferecia aos presentes uma refeição e formava-se um samba de roda, no qual a Mãe de Santo entoava cantigas do samba de roda do Recôncavo Baiano e convidava a todos a participar. E o samba, muitas vezes, terminava às dez horas da manhã do domingo.

Rancho Rei de Ouros. Este rancho foi o primeiro a assumir a função carioca de “sair no carnaval”, diferenciando-se dos demais existentes na cidade, que cumpriam as mesmas funções dos ranchos de Reis da Bahia.

Discorrendo sobre este deslocamento da apresentação de alguns ranchos para a festa do carnaval, Nélson da Nóbrega Fernandes (2001) afirma que este acontecimento era uma

Inovação que já vinha em curso e à qual Hilário se submeteu e que segundo ele mesmo, conforme artigo do Jornal de Brasil de 28 de fevereiro de 1911, era necessário, porque, ao contrário da Bahia, no Rio de Janeiro era proibido usar fantasia nos ranchos que saíam no Dia de Reis (cf. Efege, op. cit, p. 82-83). O deslocamento e a realocação de antigas festas e manifestações no calendário é uma recorrência na história das festas. O calendário cristão adequou, aderiu, recobriu calendários pagãos e, do mesmo modo, os africanos se apropriaram do calendário cristão para continuarem a praticar os rituais de seus deuses no Brasil (p.29).

Todavia, afirma Fernandes (2001, p.30) que apesar de saírem no período do Carnaval do Rio de Janeiro, os ranchos carnavalescos mantiveram a estrutura de organização dos Ranchos de Reis baianos, preservando figuras como os mestres de harmonia, de canto e de coreografia.

Lopes & Simas (2015, p.185-187) examinam a presença do casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira nas agremiações de samba, reportando-se aos ranchos de reis da Bahia, para explicarem sobre a figura do personagem baliza, que veio a se tornar o par da porta-estandarte:

Manoel Querino, escritor que viveu na Bahia entre 1851 e 1923, discorrendo sobre as transformações nos ranchos de reis na cidade de Salvador, informa: “Criaram um baliza, à imitação dos antigos batalhões de caçadores do exército; depois substituíram-no por um Mestre-Sala, espécie de arauto, bem trajado, que é o dançarino do grupo, ora sozinho, ora com a porta-estandarte, e bem assim com as demais pastoras”. Vemos então que, nos primeiros tempos, o par masculino era mencionado como “baliza”, denominação que, nos antigos cordões paulistanos, designava efetivamente o figurante que ia à frente do desfile fazendo malabarismos com um bastão, como nos desfiles atléticos e militares. A designação “Mestre-Sala” parece vir dos salões, pois tem a mesma significação de mestre-de-cerimônia (p.185).

Pode-se observar que, segundo Manoel Querino, o baliza dos Ranchos de Reis era uma cópia do figurante que existia nos batalhões de cavalaria ou de infantaria ligeira do Exército português e do Exército brasileiro, e que se desloca à frente da corporação durante a movimentação da mesma, utilizando o bastão, seu principal adereço, sem perder a característica marcial. Os baianos, no Rio de Janeiro, adaptaram a figura para as agremiações carnavalescas cariocas, nas quais foi nomeado Mestre-Sala, um dançarino que executava uma coreografia, sozinho ou, às vezes, ao lado da porta-estandarte.

Cabral (1996, p. 24) apresenta um trecho da entrevista que Hilário Jovino concedeu ao jornalista Francisco Guimarães, (cronista carnavalesco do *Diário Carioca*, conhecido como Vagalume), em fevereiro de 1931. Nela, o tenente descreve o rancho que fundara em 1893: “O Rei de Ouros, meu caro Vagalume, quando se apresentou, com perfeita organização de rancho, foi um sucesso. Nunca se tinha visto aquilo no Rio de Janeiro: porta-estandarte, porta-machado, batedores etc [...]”. Observa-se que o tenente fundador do rancho cita o “porta-machado” e não o baliza, ou Mestre-Sala.

Todavia, em uma nota de rodapé (p. 24), Cabral explica que “porta machado”²¹ era o nome dado aos meninos que desfilavam ao lado do Mestre-Sala e da Porta-Estandarte dos ranchos. Note-se também que o autor, ao citar o dançarino, não lhe atribui nenhuma função: ele é apenas um desfilante do rancho.

Para Moura (1983, p.61), Hilário Jovino, “um dos grandes do samba”, que fazia parte do grupo de festeiros antes das Escolas de Samba existirem, foi, junto com o Getúlio Marinho, o Amor, um dos criadores da coreografia e da empostação do Mestre-Sala, “numa recriação negra dos códigos corporais de elegância e cortesia das elites” (p.61-62).

Em entrevista a Jota Efegê, Hilário Jovino fala sobre o personagem, não somente nos ranchos, mas nas agremiações carnavalescas do Rio de Janeiro, e já anuncia a parceria com a porta-estandarte, ou Porta-Bandeira:

Mestre-Sala, ou vulgarmente baliza como quase todos os chamamos, há muitos. Os ranchos, as escolas de samba, e até mesmo os blocos, os têm. Ao lado da porta-estandarte, da Porta-Bandeira, ele e ela ficam em realce, tornam-se em atração principal do conjunto, encarnam as personagens de maior evidência no enredo ou na figuração do tema explorado. Alguns são discretos, compreendem que devem ser galãs, de certa fidalguia, e, mesmo não executando o "fino" da coreografia necessária à sua exibição, dão conta do recado. Outros, preferindo ser espalhafatosos, desmandam-se em acrobacias estaparfúdias e truncam totalmente a características do Mestre-Sala. Ganham aplausos das arquibancadas, mas não são mestres-salas. (MOURA, 1983, p.62 apud JOTA EFEGÊ, 1982)

Na explanação, Hilário Jovino se reporta aos dançarinos como um casal. Afirma que o Mestre-Sala fica ao lado da porta-estandarte ou da Porta-Bandeira, e que os dois são destacados, tornando-se uma atração no grupo. Previne, porém, que pesa sobre o Mestre-Sala uma grande responsabilidade: ele “tem de dar um recado” (MOURA, 1983, p.62 apud JOTA EFEGÊ, 1982). Ilustrando esta fala de Jovino, Becca Lopes, o roteirista do DVD *Lalu de*

²¹ Considerei muito interessante a presença destes figurantes assim denominados e encontrei no Novo Aurélio Dicionário (1987, p.1118) que, “porta-machado é um soldado munido de machado para trabalhos de sapa”. Sua função na tropa era realizar abertura de caminhos subterrâneos, fossos e trincheiras, um serviço especializado em engenharia militar, cuja responsabilidade cabia a um pioneiro militar da infantaria, até o final do século XIX. <http://dicionariportugues.org/pt/porta-machado>. Acesso em: 22/08/2016.

Ouro, o primeiro mestre-sala, narra a evolução das entidades carnavalescas do Rio antigo e apresenta “o surgimento” do primeiro mestre-sala carioca: Lalu, o tenente Jovino.

Para Lopes & Simas (2015, p. 236-237), a palavra rancho significa um “grupo de pessoas reunidas para determinado fim, especialmente em marcha ou jornada”. Em relação à expressão rancho carnavalesco, os autores dizem que é “uma espécie de sociedade carnavalesca carioca antecessora da Escola de Samba”, mas que, tendo em vista as grandes sociedades carnavalescas do Rio de Janeiro da época, eles eram considerados pequenas associações. É interessante ressaltar que os ranchos não se transformaram ou deram diretamente origem às Escolas de Samba; no entanto, de sua organização saíram elementos que são encontrados nestas agremiações, como por exemplo, o personagem Mestre-Sala.

Ligiéro (2011, p. 188) destaca, entre as figuras típicas do rancho, as baianas, a Porta-Bandeira e o Mestre-Sala e, que esta agremiação carnavalesca que foi criada pela comunidade de negros e mestiços tornou-se um fenômeno na cidade do Rio de Janeiro, e que o Rancho Ameno Resedá tinha sua sede no aristocrático bairro do Catete.

Zelaya (2015), que estudou sobre o samba do bairro de Botafogo, afirma que:

No início do século XX, a maioria dos grandes ranchos tinha sede no Centro e na Zona Sul (Botafogo, Catete, Laranjeiras e Gávea). Botafogo se destacava como sendo um bairro que sediava muitas fábricas e, naquela época, os ranchos se formavam do agrupamento de seus operários ou funcionários. O famoso rancho do Catete, Ameno Resedá, por exemplo, foi criado após um piquenique de funcionários públicos na Ilha de Paquetá (p.51).

De acordo com a autora, o *Jornal do Brasil* organizou em 1911, na Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), o primeiro desfile competitivo oficial de ranchos, ocasião em que desfilaram junto com o Ameno Resedá os ranchos Mimosas Cravinas e Caprichosos da Estopa, do bairro de Botafogo (ZELAVA, 2015, p.51).

Cavalcanti (1994, p. 23) sinaliza que a agremiação do “pequeno carnaval”, construída pelos baianos da periferia carioca, já havia se espalhado pela cidade: “Os ranchos, surgidos em fins do século XIX, também desfilavam com enredo, fantasias e carros alegóricos ao som de sua marcha característica e eram organizados pela pequena burguesia”. Não somente os negros e os pobres dos bairros da periferia se divertiam no carnaval nos ranchos. A cidade passou a ter seus ranchos, e aquele tipo de agremiação carnavalesca, agora, não mais dizia respeito somente às comunidades negras, e estas, continuavam a produzir sua cultura múltipla na zona portuária do Rio de Janeiro, no Estácio, em Madureira, em Mangueira” e naquelas comunidades, daqueles espaços, seus moradores já começavam a elaborar outra associação recreativa para mostrar sua percussão, dança e canto: a Escola de Samba (LIGIÉRO, 2011, p.188).

2.6.2 A Escola de Samba

O surgimento da Escola de Samba, no final da década de 20, é o resultado de um contínuo fermentar da cultura múltipla das comunidades da zona portuária do Rio de Janeiro, do Estácio e de Mangueira, que começaram a organizar outro tipo de associação, em que a tríade batucar-cantar-dançar possibilitava uma nova forma de diversão para os moradores destes lugares (LIGIÉRO, 2011, p.188).

E desta forma de diversão surgiu uma forma diferente de esta comunidade se expressar. Segundo Alencar (1965, p.14), em 1928 aparecem os primeiros grupos carnavalescos dos quais se originaram as escolas de samba.

Esta nova forma de expressão da comunidade negra para o carnaval carioca é descrita por Araújo e Jório (1969, p.19): “Escola de Samba é uma manifestação de folclore urbano, onde um agrupamento de pessoas expressam canto e dança, descrevendo um enredo [...]”. Os autores a consideram como “uma categoria da arte, de consumo popular”, e passam a enumerar os procedimentos que uma agremiação carnavalesca, em 1969, deveria apresentar, para ser considerada uma Escola de Samba:

Uma entidade carnavalesca pode se considerar uma Escola de Samba, quando preenche os seguintes requisitos: a) filiação a uma das entidades representativas das Escolas de Samba – Associação das Escolas de Samba do Estado da Guanabara e Confederação Brasileira das Escolas de Samba. Essas entidades exigem da pretendente: I) Estatutos Sociais Registrados. II) Local da sede – enderêço. III) Após relatarem os aspectos administrativos que uma agremiação Diretoria constituída – relação nominal. Uma vez cumpridas estas exigências, procede-se a uma averiguação. Forma-se uma comissão de sindicância, retirada do plenário da AESEG ou CBES, que aprova ou não a Escola candidata, colocando-a, na oportunidade, entre as desfilantes do Grupo III. Qualquer Escola de Samba começa sua vida legal no Grupo III, onde existe um máximo de 24 (vinte e quatro) vagas. b) Inscrição no Departamento de Certames e Instalações da Secretaria de Turismo, até 20 dias antes do Carnaval. Neste momento, a agremiação tem vida legal e é considerada Escola de Samba. No primeiro ano de apresentação ela desfila, mas não concorre, nem recebe subvenção; faz uma espécie de teste. (p.19-20)

de samba deve percorrer para se tornar uma escola de samba, no decorrer do texto, estes autores demonstram sua preocupação em relação ao futuro das mesmas, posto que, consideravam que as suas formas na década de 60, já eram totalmente diversas das escolas surgidas dos anos 1920. Eles também, sinalizam que é inevitável que as escolas de samba sejam perpassadas por influências diversas, que as transformam em “um mosaico, rico em nuances, belo nos contornos, estranhamente colorido nas estruturas, porém de difícil definição” (p.12).

Todavia, Carlos Lessa no prefácio do livro de Fernandes (2001), nos lembra que,

Nos anos 1930, o samba colonizou o Carnaval. A comunidade organizada para a festa funda um território “para si” como coletivo. A história do cordão-rancho-escola é, inicialmente, a prosaica utilização do lugar onde residem para o lazer coletivo. O êxito desta criação no subúrbio e na favela dá visibilidade ao lugar esquecido e, na perspectiva popular, significa a exaltação e o orgulho com sua pertinência ao lugar (Prefácio).

Para Fernandes (2011), a escola de samba é como uma possibilidade de modificar e melhorar o espaço onde se vive, posto que sendo “um dos maiores espetáculos festivos da modernidade”, “uma instituição cultural popular inventada e organizada por grupos sociais das favelas, subúrbios e bairros populares do Rio de Janeiro no final da década de 20.” (Introdução).

Lopes (2004) apresenta a Escola de Samba como uma “espécie de sociedade musical e recreativa que participa dos desfiles do carnaval brasileiro cantando e dançando o samba.” (p. 257). O autor fala que as primeiras escolas eram, em sua maioria, integradas por negros dos subúrbios e dos morros próximos ao centro do Rio de Janeiro e vinham brincar o carnaval na Praça Onze. Ele enfatiza a agremiação como um espaço para divertimento e de recreação.

A metáfora que dá origem a seu nome parece ter sido tomada de empréstimo à denominação “rancho-escola”, que definia o Ameno Reseda (1907-1943). Todavia, o radialista, pesquisador e cantor Almirante apresenta uma versão segundo a qual o nome teria sido motivado pelo brado de comando “Escola, sentido!” proferido nos exercícios públicos do serviço militar, em sua modalidade “tiro de guerra”, realizado nas ruas da cidade em 1916 (LOPES e SIMAS, 2015, p.116 apud RIOTUR, 1991, p.183). A informação é também encontrada em Soares (1985, p.98).

No entanto, a versão de Ismael Silva, que assim denominou sua agremiação de samba, era uma alusão à Escola de Formação de Normalistas, que existia no bairro do Estácio, onde foi fundada a Deixa Falar.

Considerando que as Escolas de Samba foram criadas e desenvolvidas no Rio de Janeiro entre as décadas de 1920 e 1930 para serem espaços de diversão, recreação e sociabilidade das comunidades negras (LOPES & SIMAS, 2015, p.117), a comparação feita pelo sambista do bairro do Estácio parece interessante. Locais de entretenimento, mas de disciplina, a maior parte das agremiações de samba são apresentadas como GRES, abreviação de Grêmio Recreativo e Escola de Samba, de que procede a seu nome. Um espaço, quase um clube, no qual a comunidade se encontrava para realizar torneios de carteados, assistir e jogar futebol, realizar almoços e bailes, assim como, fazer samba.

Mas Lopes & Simas (2015) falam também que estas agremiações carnavalescas tiveram referências e receberam influências de antigas instituições para sua formação, e que foram igualmente marcadas por questões sociais e políticas, do início do século XX.

As escolas de samba se formam a partir de um universo que engloba diversas referências: dos ranchos carnavalescos (antes, pastoris e natalinos); dos batuques, tanto os profanos quanto os religiosos; da música popular da época. São frutos, portanto, da articulação dessas diversas influências e de uma série de interesses políticos e sociais que marcam a primeira metade do século XX no Distrito Federal. Nessas origens, apresentam três aspectos intermediários entre eles a disciplina dos ranchos e a desordem dos blocos de sujeitos (aqueles caracterizados pelo improvisado nas fantasias, nos instrumentos utilizados e no repertório musical); a dança espontânea, que substituiu a rígida coreografia dos ranchos; o canto das baianas, a exemplo do coro das pastoras; e a cadência do recém-nascido samba "batucado" carioca (p.116-117).

Maria Isaura Pereira de Queiroz considera que as escolas de samba podem ser vistas como um fenômeno resultante da conjugação de três fatores: o social, o político e o econômico. Segundo a autora, as agremiações foram afetadas por fatos que ocorreram entre 1930 e 1950, quando ocorreram muitas mudanças, especialmente políticas, que influenciaram na estrutura das Escolas de Samba. Para ela, os políticos observaram que as favelas e os subúrbios do Rio de Janeiro estavam crescendo rapidamente e, apesar das autoridades encaravam estes lugares como um espaço de vagabundos e criminosos, ali também se encontrava muita gente que sabia ler, escrever, e podia votar. Uma boa parcela das pessoas que ali residiam frequentavam as agremiações de samba, alguns como dirigentes e diversos como componentes, logo, os políticos começaram a considerar as agremiações de samba como ambientes favoráveis para a divulgação das campanhas político-partidárias (SOARES, 1985, p.106-108 apud QUEIROZ, 1984, p. 35-36).

Comenta-se que havia uma parceria entre a entidade representativa das escolas de samba e o Partido Comunista Brasileiro; no entanto, as Escolas nunca haviam conseguido eleger um político, seja em nível municipal, estadual ou federal. Um exemplo disto é que Hermes Rodrigues, dirigente da Estação Primeira de Mangueira, foi duas vezes derrotado quando candidato a vereador, apesar de utilizar o espaço da agremiação para fazer sua campanha eleitoral. Sua atitude provocou o afastamento de Cartola, que não aprovava a utilização da agremiação para esta finalidade (CABRAL, 1996, p. 161).

Em 1934 foi criada uma entidade representativa de 28 escolas de samba, com a finalidade de se conseguir a oficialização do desfile e, em consequência, uma subvenção oficial. De fato, isto aconteceu em 1935, o que foi festejado como uma grande conquista dos sambistas.

Outro fato que colaborou para projetar socialmente as escolas de samba, foi a filmagem de *Favela dos Meus Amores*, uma produção de Carmem Santos e direção de Humberto Mauro, cuja história se passava no Morro da Favela. Como elenco, foram convidados a participar os sambistas das escolas de samba locais e outras de fora da comunidade. A divulgação do filme aumentou o prestígio das escolas de samba, gerando um fato econômico: as lojas especializadas em venda de instrumentos musicais começaram a comercializar aqueles que eram utilizados pelas baterias de Escolas de Samba.

A oficialização da entidade representativa das escolas de samba e sua nova aceitação na sociedade não impediam, entretanto, a histórica perseguição de que foram alvo. Sérgio Cabral menciona, a este respeito, um episódio em que o delegado de polícia Dulcídio Gonçalves impôs, sob ameaça de não renovar a licença de funcionamento, a troca do nome da Escola de Samba Vai Como Pode – que, a partir daí, passou a levar o nome de seu fundador, Paulo da Portela (CABRAL, 1996, p. 95).

Para Oliveira (1996), uma Escola de Samba é uma instituição complexa, na qual pode ser observada uma nova forma de arte. A autora chama as atividades e os fazeres artísticos da Escola de Samba de arte-folia.

A Escola de Samba é uma nova forma de se fazer arte. Ela surge desafiando os teóricos e acadêmicos do século vinte. Ela canta e dança estórias de sua história, dos sonhos de seu povo, de fantasias e ilusões de terras imaginárias ao ritmo de símbolos e no embalo da percussão de metáforas. Usando os pés com eloquência, desenha formas abstratas e arabescos que se dissolvem como bolas de sabão. O suporte desta arte é o próprio corpo humano (p.16).

Falando sobre o corpo humano no processo da arte-folia da Escola de Samba, a autora se reporta às “esculturas vivas em movimento” no conjunto de seus atores, destacando especialmente “a graça e o charme do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira”. Para Ligiéro (2011) a Escola de Samba é um local de construção de “uma utopia de encontros impossíveis”, no qual o *performer*, qualquer que seja sua origem e por via da ação cantar-dançar-batucar reveste-se simbolicamente de uma nova identidade e se torna um membro de uma grande comunidade:

A complexa estrutura da Escola de Samba, entretanto, exige certamente um exame específico. Sendo “extremamente coreografada com todos os elementos firmemente entrelaçados no tema da procissão” (Mcnamara, Kirshenblatt-Gimblett, 1985, p.3) e organizada dentro de uma ordem particular e uma rota definida, ela mobiliza a galera, locomovendo-se interativamente na avenida ou no Sambódromo, entre dançarinos e espectadores que brincam todos em atitude indistinta, como se fossem parte de um todo. A estrutura da performance procissional criada pelos mestres fundadores das escolas permanece viva no megacarnaval do começo do novo milênio. O batuque-dança-canto, essa tríade poderosa, irradia e contagia a todos. Na

presença dessa magia, turistas japoneses se transvestem de Carmem Miranda, alemães sambam como “pigmeus do boulevard”, enquanto representantes das comunidades negras desenvolvem suas performances na bateria, na ala das baianas e nas passistas, como Porta-Bandeiras e mestres-salas, garantindo a essência afro-brasileira da performance do samba (p.191).

No conjunto dos desfilantes, turistas são os figurantes que se transformam em personagens de outras culturas; mas ritmistas, baianas, passistas, Mestres-Salas e Porta-Bandeiras apresentam suas habilidades e destrezas, para cumprir exigências específicas do tocar, cantar e dançar o samba.

Estudando a história das disputas entre as Escolas de Samba, LOPES & SIMAS (2015, p.117), apontam o sambista e pai de santo Zé Espinguela como o idealizador do primeiro embate para a escolha de um samba. Este evento foi realizado em 20 de janeiro de 1929, fora do Carnaval, e contou com apoio do jornal *A Vanguarda*. Somente os conjuntos carnavalescos de Osvaldo Cruz, da Mangueira e do Estácio participaram, e não houve desfile; todavia, este acontecimento pode ser considerado como um esboço da disputa entre as agremiações que viria a se efetivar no Carnaval de 1932, na Praça Onze, sob organização do jornalista Mário Filho e patrocinada pelo jornal *Mundo Sportivo*. Apresentaram-se, então, dezenove agremiações.

Entre 1940 e 1950, com as novas configurações da cidade e a abertura da Avenida Brasil, surgiram outros redutos de samba na Baixada Fluminense. Com a “expansão do modelo, a experiência carioca chega a Minas Gerais, São Paulo e Espírito Santo; desde aí, o “fenômeno Escola de Samba” se espalha pelo Brasil (LOPES & SIMAS, 2015, p.121).

Na metade da década de 1980 a estrutura das agremiações de samba carioca passou por uma grande transformação, com a reunião de dez escolas de samba em torno da LIESA, que passa a utilizar um estilo decididamente empresarial. Logo em seguida ergueu-se o Sambódromo e o desfile passa a ser televisionado. Com estes acontecimentos, a arrecadação da Riotur elevou-se a um grande lucro. Estes pontos são considerados importantes para a transformação, tanto das escolas, quanto do desfile, visto agora como um espetáculo profissional.

E, muito embora somente as dez maiores escolas fossem diretamente envolvidas nas modificações, rapidamente o novo modelo adotado veio influenciar a organização e o modo de se apresentar das demais agremiações, e as escolas de médio e pequeno porte econômico começam a se modernizar. Todas estas mudanças são muito visíveis nos desfiles de carnaval. Isto se deve, sem dúvida, ao “alto poder de mutação” das Escola de Samba, como observa Oliveira (1996):

Cada ano ela se renova para apresentar-se diferente, expondo-se somente uma vez ao público e em apenas noventa minutos de desfile. Esta metamorfose a faz ser um objeto único e peculiar sem parâmetros nem antecedentes que possam servir de orientação para seu julgamento e classificação nesta competição de beleza (p.18).

Como Sérgio Cabral comenta, em setenta anos de existência, a Escola de Samba sofreu várias modificações, algumas inclusive por ele consideradas radicais, como o fato de o sambanredo ter deixado de ser uma das atrações do desfile no Sambódromo (OLIVEIRA, 1996, prefácio). No livro *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, Cabral provoca: na década de setenta, haveria desaparecido um personagem fundamental: o sambista (CABRAL, 1996, p.233, 235)

O tempo passou. Agora, “os velhos sambistas sabem apenas que sua criação se espalhou pelo país e pelo mundo”²² e que, apesar de tudo, o samba permanece vivo (CABRAL, op. cit., p. 233), como que confirmando o cantar-dançar-batucar contidos nas primeiras performances de origem africana (LIGIÉRO, 2011, p.107-156).

²² Um exemplo é o bairro de Asakusa na capital japonesa, onde se realizam desfiles de escolas de samba desde o final dos anos 70. Os dirigentes das principais escolas de samba de Tóquio, fundaram a Associação das Escolas de Samba de Asakusa (AESA). "O dia lindo e a batucada ao fundo fizeram parecer que estávamos todos nas ruas do Rio de Janeiro. No bairro mais tradicional de Tóquio, a alegria do carnaval brasileiro nunca parece deslocada, apesar do comedimento dos japoneses que assistem a tudo bem quietinhos, em contraste com a empolgação quase interativa da audiência do Sambódromo carioca. Na avenida, estão lá, mesmo que em pequena escala, o colorido das fantasias, os rodopios do mestre-sala e da porta-estandarte, as baianas, passistas [...]" <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-maior-carnaval-fora-do-brasil-asakusa>, acesso em 20.08. 2015.

3. RIO DE JANEIRO: FOI ASSIM QUE COMEÇOU

Na época em que o personagem Mestre-Sala foi transplantado dos ranchos de reis baianos para os ranchos carnavalescos cariocas, a cidade do Rio de Janeiro, é uma metrópole atravessada por conflitos sociais e ideológicos. A vida urbana está em grande efervescência, de que surgiriam inovações e a emergência de diversos comportamentos que a sociedade considerava marginais.

A cidade se apresentava como modelo de progresso e expansão produtiva, que se oferecia para as outras cidades de um país que contava com três milhões de habitantes ligados à lavoura e ao extrativismo mineral, a maioria vivendo no litoral.

Localizado no litoral do sudeste, o Rio de Janeiro possuía o mais importante porto da Colônia em volume de comércio exterior, sendo escala obrigatória para portugueses que vinham em busca do ouro e da mão-de-obra escrava nas jazidas de Minas Gerais. Sede do Vice-Reino a partir de 1763, a cidade vivia tempos de grande prosperidade econômica (ALENCAR; CARPI; RIBEIRO, 1996, p.100; MAGNOLLI; ARAÚJO, 1996, p.34).

Todavia, era também aqui que desembarcavam pessoas trazidas de diversos lugares do continente africano, escravizadas, torturadas e comercializadas em praça pública. A cidade atraía também o grosso das populações que, não sendo absorvidas pela economia agrária, vinham em busca de meios de subsistência.

Segundo Cavalleiro (2009, p.14), as populações negras que aportavam em grande quantidade no Brasil foram distribuídas nas regiões litorâneas, sendo que a maior concentração localizou-se nas regiões que atualmente estão mapeadas como Nordeste e Sudeste. De acordo com autora, estas populações negras, apesar das condições adversas, conseguiram resguardar e transmitir aos seus descendentes suas histórias e suas culturas, assim como os ensinamentos de sua visão de mundo, nas senzalas, quilombos, terreiros e irmandades.

No início do século XIX, mais de 70% dos escravos da cidade eram africanos. “Predominavam os de origem Bantu, que falavam diferentes idiomas, como o umbundo, o quibundo, o kicongo, o nagô e o macua”, a maioria trazida de sete nações principais: Mina, Cabinda, Congo, Angola (ou Luanda), Kassange, Benguela, Moçambique; e uma minoria proveniente do Gabão, Anjico, Moange, Rebola, Kajenge, Cabundá, Quilimane, Inhambane, Mucene, Mombaça (ARQUIVO GERAL DA CIDADE, 2001, p. 24).

A mistura de povos e suas culturas caracterizam, como se sabe, não apenas a cultura da cidade, mas de todo o país. E o legado dos povos africanos para a formação da nacionalidade brasileira é resultante do encontro das culturas dessas diferentes etnias (BARROS, 2007, p.17).

No início do século XIX, com a transferência da família real portuguesa, o Rio de Janeiro torna-se sede da Corte, passando a circular entre as classes proprietárias e as camadas urbanas, uma “ideia de império” imposta pela presença da nobreza. A estrutura administrativa da colônia foi reformulada, criando-se novos órgãos, a Junta do Comércio, Agricultura, Fábrica e Navegação, a Real Fábrica de Pólvora, a Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica. Fazendeiros fluminenses, paulistas e mineiros começaram a adquirir sobrados na cidade, e foram criados o Banco do Brasil e o Horto Real. Além disto, a Cidade viveu um momento de abertura cultural sendo criados a Biblioteca e Museu Reais, as Aulas Régias de Ciência Econômica, o Instituto Vacínio e o Laboratório Químico. A imprensa, até então proibida, foi implantada e controlada por iniciativa oficial, e começou a circular o primeiro jornal brasileiro – *A Gazeta do Rio de Janeiro* – especializado em notícias sobre os soberanos europeus e as festividades da corte (ALENCAR; CARPI; RIBEIRO, 1996, p.100-102).

Trazendo novidades culturais da Europa, a corte portuguesa transformou o Rio de Janeiro num importante ponto artístico e cultural, um local onde se iniciaram processos de urbanização e intelectualização. Neste espaço, a pequena parcela da população negra já nascida na cidade lutava por integração na condição recém-adquirida de cidadã brasileira.

A concentração da classe político-administrativa juntamente com a atividade econômica florescente da exportação de café, criaram condições de modernização e urbanização. A cidade viu multiplicarem-se confeitarias, lojas de artigos estrangeiros, teatros e livrarias.

Oliveira (1985) ressalta que a Corte portuguesa trouxe para o Rio de Janeiro ritmos e danças em voga na Europa, como o minueto, a polka e a mazurca, e que isto muito contribuiu para a construção da coreografia do casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira das atuais escolas de samba.

O negro gostava de assistir aos bailes e ao luxo da Corte, tão diferentes de sua cultura. Passou a imitá-los, assimilando e recriando os gestos e a elegância daquela nobreza, identificando-se com ela. Até bem pouco tempo, víamos nos desfiles o Mestre-Sala e a Porta-Bandeira usando perucas e leques – este usado até hoje – e fantasias inspiradas nos modelos usados pelos nobres nas festas da corte (p.75).

Segundo a autora, “o negro gostava assistir aos bailes da Corte”. Todavia, de acordo com Gomes (200-)²³ os portugueses haviam trazido a dança de salão para o Brasil muito mais cedo, já no século XVI; e, a partir do século XIX, imigrantes de outros países da Europa chegaram, trazendo novas maneiras de dançar.

Num país como o Brasil, com tão fortes e diferentes influências culturais, não tardaram a se mesclar contribuições dos povos indígenas e africanos, num processo de inovação e modificação de algumas das danças europeias importadas, bem como de surgimento de novas danças, bem brasileiras. O Rio de Janeiro, na medida em que foi capital do Brasil desde o período colonial até 1960, sempre foi o polo irradiador de cultura, modismos e inovações em geral para o resto do país. [s. p.]

A autora comenta que, instalada no país, a Corte portuguesa não apenas manteve seus hábitos sociais, como as danças e o costume realizar bailes, como, no intuito de manterem-se atualizados com as modas nobres passaram a importar regularmente professores de dança das capitais europeias, sobretudo, de Paris. Em suma, nos salões brasileiros, na passagem do século XIX para o XX, dançava-se a valsa, a polca, a contradança, a mazurca, o xote e a quadrilha, que segundo afirmam era a dança mais apreciada pelo Imperador D. Pedro II (GOMES, 200-)²⁴. Haviam-se passado cinquenta do evento da Proclamação da Independência quando o Tenente da Guarda Nacional Hilário Jovino Ferreira chega ao Rio de Janeiro, vindo da cidade de Salvador – Bahia. Como já mencionado, no ano de 1893, o tenente funda o Rancho Carnavalesco Rei de Ouros (MOURA, 1983, p.58; CABRAL, 1996, p.23) introduzindo nesta agremiação recreativa um componente que ele importara dos Ranchos de Reis baianos, onde dançava às vezes sozinho e, outras, próximo à pessoa que conduzia o estandarte. Mais tarde o personagem, então apelidado de baliza, passaria a ser conhecido como Mestre-Sala.

O Rio de Janeiro era uma cidade dividida: por suas ruas elegantes, na zona sul, onde ficavam os bairros com mansões e palacetes, passeavam “...as damas da sociedade vestidas no rigor da moda parisiense, [...] o burocrata, o militar, o comerciante, o poeta, a governanta francesa, o senador, o estudante e tantos outros [...]; na zona norte, em especial nos bairros Cidade Nova, Campo de Santana e parte de São Cristóvão, ficavam os espaços para os pobres: cortiços, cabeças-de-porco e favelas²⁵ (ALENCAR; CARPI; RIBEIRO, 1996, p.196). Os

²³ Texto Dança de Salão de Jussara Vieira Gomes, historiadora e antropóloga, dançarina e pesquisadora de dança de salão no portal da Secretaria da Educação do Paraná. Acesso em: 14/09/2016.

²⁴ Texto Dança de Salão de Jussara Vieira Gomes, historiadora e antropóloga, dançarina e pesquisadora de dança de salão no portal da Secretaria da Educação do Paraná. Acesso em: 14/09/2016.

²⁵ O termo parece ter-se cunhado em referência ao Morro da Favela, situado ao Sul da Bahia, na região de Canudos. Esmagada a revolta, em 1897, muitos ex-combatentes, liberados do Exército e sem soldo, vêm para o Rio de Janeiro e, sem ter onde ficar -se, instalam-se em moradias precárias na região que recebeu a mesma denominação que, aos poucos, foi transformada em substantivo.

negros urbanos escravizados (a maioria “negros de ganho ou de ofício”, que prestavam serviços por uma remuneração que era uma importante fonte de renda suplementar para a aristocracia urbana do século XIX (SCISÍNIO, 1997, p.260-270), viviam nos porões das mansões e palacetes ou no fundo dos quintais e alguns, com mais liberdade, moravam em cortiços.

Apesar de o Império do Brasil não ter procedido ao recenseamento regular de sua população, tanto a livre como a escrava (PARRON, 2008, p.83) até 1872, o censo realizado neste ano registrou dentre a população negra 45.040 escravos, sendo que apenas 329 eram alfabetizados²⁶ (PINTO, 1998, p.154). Alencar (ALENCAR; CARPI; RIBEIRO, 1996, p.196) assegura que a cidade do Rio de Janeiro possuía, em 1890, 522.000 habitantes, dentre os quais um grande número de desempregados, vivendo com pouca qualidade de higiene e saúde em moradias precárias.

De acordo com Pinto (1998, p.61), com os movimentos de eliminação da escravidão organizados por negros livres com apoio de alguns segmentos sociais, o negro finalmente inicia o lento “processo de sua integração aos novos quadros da sociedade brasileira”. Este autor acredita que com a Abolição da Escravidão e, depois, a Proclamação da República, a urbanização, a industrialização e o desenvolvimento capitalista, a comunidade negra passara a viver uma nova etapa de sua histórica.

Por outro lado, contrariando esta expectativa, após a Princesa Isabel ter assinado a Lei Áurea, a população brasileira viu-se composta por 40% de mestiços e 13% de negros, num percentual de 53% de pessoas livres da escravidão, mas excluídas da participação social plena – mantinham-se como cidadãos e trabalhadores de segunda classe (MAGNOLI; ARAUJO, 1996, p.172), vivendo precariamente e morando em situação de risco, tal qual como cantou o Samba da Mangueira de 1988, ano do centenário da Abolição: “livre dos açoites na senzala, preso na miséria da favela”.

²⁶O movimento abolicionista que tinha como líderes Joaquim Nabuco, José do Patrocínio, André Rebouças, Luís Gama e Joaquim Serra defendia a adoção de medidas educativas, tanto para a população livre quanto para a escravizada, dentre elas a alfabetização (SCISÍNIO, 1997, p.21; ALENCAR; CARPI; RIBEIRO, 1996, p.203; BISERRA; SILVA, 2012, p.99).

4 HISTÓRIAS RECENTES DE UM PERSONAGEM ANTIGO

Mestre-Sala é, pois, cidadão carioca: de pai baiano e avó paulista, aqui nasceu, criou-se e encontrou sua verdadeira vocação.

4.1 Um Personagem Antigo

Nos divertimentos negros no Brasil, do batuque até o samba, ao som dos atabaques, a dança a dois, quando existia, não era de enlace, muito menos reservada a um casal específico. Muitas vezes, era desempenhada até mesmo por uma parilha do mesmo sexo.

E, de fato, no lundu, acompanhada por viola e instrumentos de percussão, a dupla evolui sem se tocar; todavia, sua coreografia se destaca pela sensualidade. No maxixe, a dança dita “de contato” já é permitida, e anima os movimentos de quadris dos dois dançarinos.

Quanto ao figurante que se assemelha em postura e coreografia ao Mestre-Sala – o baliza – ele está presente nos ranchos de reis, daí passando diretamente para os ranchos carnavalescos. Mas ele não é oriundo dessa prática baiana: sua trajetória começa, ao que tudo indica, muito mais longe, deitando raízes no hábito dos colonizadores europeus de recorrer à música como instrumento de submissão dos povos africanos escravizados. Mas, a exemplo dos jesuítas, que tocavam instrumentos e cantavam músicas em pequenos conjuntos musicais e teatrais nas celebrações religiosas e em suas atividades de catequese dos povos indígenas (CABRAL, 2011, p.3; FARIA, 2013, p.54), constituíram-se, ainda no período colonial, nas fileiras dos caçadores do Exército os músicos de tropa, e entre eles havia um figurante que carregava, na infantaria, a corneta e na cavalaria o clarim. Figura tradicional nas fileiras militares, esses instrumentistas eram responsáveis por transmitir às tropas as ordens referentes aos diferentes tipos de manobras a serem realizadas no campo de batalha, com o objetivo de auxiliar nas ações de defesa e de proteção. A partir do século XVIII o exército luso-brasileiro instituiu, em suas corporações, as bandas militares para se apresentarem em eventos oficiais. Com o tempo, estas bandas passaram a se apresentar para entretenimento, também, dos civis (CARVALHO, 2006, p.2- 6; BINDER, 2006, p.27-30).

No período do Império, todos os acontecimentos da cidade do Rio de Janeiro estavam ligados ao imperador ou à família real, e em 1825, João Vieira de Carvalho, o ministro de Guerra de Pedro I, emitiu um aviso que determinava a presença das bandas de música nestas

solenidades e mesmo na Abertura da Assembleia, a presença do imperador era solenizada com música:

[...] por um grupo de trompetes que o acompanhava no cortejo que se dirigia ao Senado da Câmara. Aliás, algumas das saídas do imperador pelas ruas era acompanhado por um destacamento de cavalaria, que contava com um tenente, um alferes, dois cadetes e 24 praças, entre os quais um clarim que tocava continuamente uma marcha militar (BINDER, 2006, p.58 apud SCHWARCZ, 1998, p. 219).

Nota-se que, entre os praças do destacamento, havia um, que evidenciava-se porque tocava um clarim durante todo o deslocamento do grupo.

Assim, em 1830 foram criadas as bandas da Guarda Nacional (CABRAL, 2011, p.4 apud TINHORÃO, 1998, p.179) e, em 1893, a Banda da Polícia Militar (CABRAL, 2011, p.4 apud MENDONÇA, 1980, p.83).

Manuel Querino relata que na cidade de Salvador, as bandas de músicas da Polícia Militar eram uma das poucas atrações públicas proveitosas para a população, sendo suas apresentações realizadas à noite diante do Palácio da Presidência. Entre 1873 e 1874, as bandas militares baianas²⁷ tocaram quase que diariamente. Entre elas, a Chapadista de Raimunda Porcina de Jesus, de Feira de Santana, constituída por escravos (BINDER, 2006, p.76 apud QUERINO, 1922, p.250-252; ALVES, 1988, p.11-12).

Logo surgiram as bandas marciais civis, que eram compostas por instrumentos de percussão e de sopro, e quando não reuniam número suficiente de metais, eram chamadas de fanfarra.

Nessas bandas marciais, que também se exibiam em desfiles militares, cívicos, estudantis e desportivos, caminhava à frente, e logo após o estandarte do grupo, fazendo evoluções, um figurante denominado baliza.

Em sua formação, as bandas marciais, assim como as fanfarras, quando se deslocavam por ruas e avenidas, traziam entre os músicos da corporação e o pelotão cívico, elementos de um corpo coreográfico – a chamada de Linha de Frente, que realiza suas evoluções ao ritmo das marchas. Fazendo malabarismos com um longo bastão, um figurante chamado de baliza anunciava o grupo.

No final do século XIX, começaram a surgir os cordões na festa do Carnaval de São Paulo. A data oficial de fundação do primeiro cordão paulistano, o Grupo Carnavalesco Barra

²⁷ As bandas militares tocavam vários tipos de canção. O compositor baiano Dorival Caymmi escreveu a música “Dora”, no qual ele descreve a rainha do frevo e do maracatu, que dança ao som dos “clarins da banda militar” que tocam para anunciar sua passagem.

Funda é fixada em 1914, mas antes desta data já há registro de cordões em que se destacam um “rei” e uma “rainha”, além do baliza – um desfilante solitário que vem, tal como nas bandas marciais, à frente do cortejo, abrindo espaço com suas acrobacias.

De acordo com as descrições, este figurante não dançava, mas caminhava no ritmo das canções apresentadas pelos músicos, sempre usando como adereço de mão um bastão, que servia para anunciar o desfile e para abrir caminho entre o público. Inicialmente, somente homens podiam exercer esta tarefa (CABRAL, 2011, p.2).

Analisando as transformações ocorridas nos ranchos de reis na cidade de Salvador, Manoel Querino fala também de um figurante criado nestas agremiações baianas e chamado de baliza (QUERINO: 1955, p.42 apud LOPES & SIMAS: 2015, p. 185). Mas o autor afirma que o personagem era uma imitação de um outro que existia nos antigos batalhões de caçadores do Exército; e era ele, de fato, aquele componente que carregava a corneta, ou o clarim (CARVALHO: 2006, p.2). De acordo, ainda, com Manoel Querino, o figurante foi, a seguir, substituído por um outro, bem vestido, que se assemelhava a um arauto, e denominado Mestre-Sala. O mestre-sala baiano tinha, no grupo, a função de dançarino, solando coreografias e, em alguns momentos, acompanhado de uma pastora qualquer da associação – inclusive da porta estandarte (QUERINO, 1955, p.42; MORAES, 1972, p.89 apud LOPES & SIMAS, 2015, p.185).

Em suma, foi o figurante dos cordões paulistanos que os ranchos de reis baianos copiaram e que, vindo para o Rio de Janeiro, trouxeram consigo para os ranchos carnavalescos cariocas (LOPES & SIMAS, 2015, p.185).

Estava inventado o Mestre-Sala, que passou a desenvolver uma coreografia ao lado da Porta-Estandarte – uma dança a dois, em que lhe cabia conduzir aquela que passou também a ser a mais importante cabrocha do desfile da agremiação: a Porta-Bandeira.

Talvez esta trajetória explique por que o figurante encarregado de inaugurar o desfile, de abrir a cena, começou a ser visto como suporte para a dançarina que passou a monopolizar as atenções, e que deveria ser protegida e conduzida em sua tarefa de portar o pavilhão da agremiação carnavalesca e depois, da Escola de Samba.

No mais, considerei bastante interessante, quando comparei a relação entre o figurante do grupo de músicos dos caçadores do Exército, cuja função era anunciar através do toque de seu instrumento a ação de defesa e proteção da terra, então simbolizada pela bandeira nacional, com aquela tarefa do baliza, que caminhando à frente do grupo, abria e garantia os espaços para o desfile das bandas marciais e dos cordões paulistanos, e mais ainda, com a função explícita e atribuída ao mestre-sala de defensor do pavilhão e protetor da pastora que o

conduz nas agremiações de samba. Percebi nestes três distintos figurantes a presença de uma mesma atribuição em relação à terra, ao espaço físico e ao grêmio recreativo, todos representados pelo estandarte ou pela bandeira.

A coreografia do Mestre-Sala, conforme se afirma correntemente, inspirou-se no minueto. Porém, considerada de difícil execução, esta dança francesa do século XVII que fez furor na Corte de Luís XIV, apresenta passos miúdos, *menus*, acompanhados de medidas e gestos decorados. Mário de Andrade descreveu a adaptação por que passou em solo português, onde se torna uma espécie de caricatura do “miudinho” original, cheio de sapateados, saltos e requebros (OLIVEIRA FILHO, 2002, p.100). Tal como no *menuet*, o bailado do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira é uma dança a dois, na qual em alguns momentos os casais se enlaçam, suas mãos se tocam, em mútuo apoio na execução de movimentos. Além disso, por momentos, a Porta-Bandeira estende sua mão para o beijo cortês incorporado à coreografia. E eles se aproximam, braços em torno da cintura do parceiro, quando se preparam para a apresentação do pavilhão da agremiação que, sustentado e preso ao corpo da dançarina, é exibido ao público pelo Mestre-Sala, que o segura com as pontas dos dedos (REGO, 1996, p.62).

4.2 ...E no Rio de Janeiro se Cria o Mestre-Sala

Foi, portanto, na cidade do Rio de Janeiro, em meados do século XIX, que o baliza dos ranchos de reis baianos começou a evoluir ao lado da porta-estandarte. Sua função estava definida como sendo a de custodiar a figurante, desenvolvendo passos de dança de iniciativa própria, pois tinha autonomia para criar sua coreografia. É quando ele ganha seu nome de batismo.

No cortejo, depois do “enredo” vêm a porta-estandarte e o baliza. Este é um pajem, armado do seu leque, com que se abana e abana a porta-estandarte. Não raro, traz uma espada à cinta e com ela faz medidas e poses. Sua fantasia quase sempre é vistosa, traz cabeleira longa e empoada, calça luvas e meias, brancas e altas, de seda. Uma capa de cetim de cores brilhantes, com barra de arminho, culote. Cabe a essa figura, que é central no conjunto, bailar, rodopiar, curvar-se, em par com a porta-estandarte, à qual serve de cavalheiro (PINTO, 1998, p.228).

Esta insistência sobre a tarefa de “proteger e apresentar o pavilhão”, como dispõe, por exemplo, a Liga de São Paulo (2016, p.36-38), tem historicamente sua razão de ser. Relembremos: no Rio de antigamente, difundiram-se, durante os desfiles, as brigas dos

ranchos, que tinham como troféu principal o estandarte da agremiação rival. (MOTTA, 2013, p.27). Para o insuperável Delegado da Mangueira, a defesa do estandarte era uma obrigação séria e antiga (GONÇALVES, 2010, p.167). O grande Mestre foi criado em uma tradição em que esta era uma demanda vinha em primeiro lugar; e, mesmo quando o roubo voltou a ser brincadeira, o fato merecia uma atenção por parte dos dançarinos.

Acelino dos Santos, o Mestre-Sala Bicho Novo, que dançava no GRES São Carlos – atual Estácio de Sá – assim explica a “brincadeira:

As porta-bandeiras vinham dançando e, se o Mestre-Sala se distraísse, nós pegávamos a Porta-Bandeira e trazíamos para o nosso lado da corda. Nós a levávamos até o fim da nossa bateria e a entregávamos ao segundo Mestre-Sala, e só aí pegávamos a nossa. Só no final do circuito é que a gente devolveia (OLIVEIRA FILHO, 2002, p. 73-74).

Explica-se, dessa forma, a preocupação relatada pelo Mestre-Sala Delegado em relação à função de defensor do estandarte: é que Bicho Novo afirma: “assim fiz, uma vez, com o Delegado, quando roubei a minha comadre Nininha.” No entanto, em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, em 02 de julho de 1999, Delegado desmentiu esta versão de Bicho Novo – porque, segundo ele, não houve nenhuma oportunidade de eles se exibirem em um mesmo evento (OLIVEIRA FILHO, 2002, p. 99). E, mais recentemente, em uma entrevista ao jornalista Aloy Jupiara, do Centro Cultural Cartola, o Mestre-Sala da Mangueira garantiu que era ele que costumava roubar, durante as brincadeiras, as porta-bandeiras dos companheiros de samba – passando, assim, a se ver obrigado a dançar com duas cabrochas... Sobre esse fundo tão habitual à cultura de gênero brasileira, muito haveria ainda a ser dito: registre-se apenas, por enquanto, a construção das bravatas que também são próprias ao samba, Delegado nos assegurando que nenhum Mestre-Sala jamais conseguiu lhe roubar a Porta-Bandeira, porque era muito rápido nos movimentos de proteção e defesa. Lenda ou realidade, o mito se impôs.

De acordo com Gramático (2009, p.35-36), muito antes de Delegado ter se tornado Mestre-Sala da Escola, ainda no tempo de Marcelino José Claudino, o Maçu, os integrantes dos blocos do morro da Mangueira saíam no carnaval para se encontrar com os de outros blocos carnavalescos rivais pelas ruas da cidade e, então, brigar pelos estandartes.

Ocorre que, nesta versão, os encarregados de carregar o estandarte da Escola são homens. E o autor afirma que o encontro do Arangueiros com o Faz Vergonha, na Praça Maracanã, era um grande enfrentamento, que criou fama pela violência da pancadaria. Por causa disto, a guarda dos estandartes se transformou em uma questão de honra, e passou a ser conduzidos pelos mais fortes e mais valentes dos grupos (p.35).

Foi quando, em 1928, fundaram o GRES Estação Primeira de Mangueira. E Maçu, componente do Bloco dos Arengueiros – o brigão que era o porta-estandarte – viu-se repentinamente transformado em Mestre-Sala, encarregado de proteger a bandeira verde e rosa. Considerado, enfim, como o primeiro Mestre-Sala das escolas de samba, na escola recém-criada, segundo Carlos Cachaça, ele substituiu Arlindo, que dançava com Raimunda (CABRAL, 1996, p.265). Maçu, então, desenvolveu a coreografia para acompanhar a cabrocha de quatorze anos de idade que era porta-estandarte. E, assim é descrito:

[...] a elegância e o pioneirismo do Mestre-Sala mangueirense passou no asfalto. Vinha altivo e requebrante, ladeado pela porta-estandarte Raimunda. Segurando um leque, de lenço no pescoço, Maçu bailou divinamente. Seus saltos em torno de Raimunda, a coreografia inédita, apresentavam para o grande público, naquele instante histórico, a figura que passou a significar a essência das Escolas de Samba: aquele que protege o bem mais precioso da agremiação, o protetor da bandeira, o guardião das cores (GRAMÁTICO, 2009, p.44).

Discorrendo sobre a coreografia do Mestre-Sala, Carlos Cachaça, memorável compositor do GRES Estação Primeira de Mangueira, faz uma crítica ao improvisado dos atuais dançarinos e lembra que, outrora, o dançarino estudava os passos e movimentos da dança como se ela estivesse escrita; e ao executá-la, os dirigentes da Escola de Samba teciam suas considerações sobre seu desempenho.

Antigamente havia mais cadência! A coreografia era mais armada, mais estudada. [...] O camarada tinha de saber o tempo, por exemplo, que ele tinha de fazer determinada coisa, enquanto a Porta-Bandeira rodava para que, quando os dois voltassem a se juntar, estivesse tudo direitinho. Era tudo dentro da cadência. Era como se houvesse uma coreografia escrita. Isso tudo era levado em conta porque, mesmo quando não se julgava a dança do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira, eles eram vigiados pelo pessoal da casa. Os críticos eram os companheiros da própria escola (CABRAL, 1996, p.265).

Carlos Cachaça aponta o dançarino Buldogue da Saúde como um Mestre-Sala muito cadenciado, que apresentava sempre uma coreografia na qual se podia observar uma seqüência de passos decorados (CABRAL, 1996, p.265).

Estudando os documentos reguladores do julgamento do quesito durante o desfile das escolas de samba, observa-se que ao Mestre-Sala é exigido, também, “desenvolver gestos e posturas elegantes e corteses, que demonstrem reverência, com passos e características próprias: giros, meneios, medidas, meias-voltas e torneadas” (LIGA-SP, 2016, p.36), isto é, apresentar uma coreografia. Portanto, ele tem a obrigação e a responsabilidade de demonstrar que sua função não é somente ser um tutor. Ele tem de dançar!

[...]descrevendo movimentos, o sorriso gracioso de um *lord*, lá vai o Mestre-Sala, volteando garboso a Porta-Bandeira [...]. Obsequioso e cortês, com seus passos e meneios incríveis e, por vezes, dobrando-se até o chão, [vai ele,] elegante, engalanado, girando e dançando, vigilante, amoroso e terno (ARAÚJO & JÓRIO, 1969, p.76).

“Dobrando-se até o chão”: segundo Edmundo Carijó, integrante do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e julgador das escolas de samba cariocas, esta é uma das ações do balé clássico, que pode ser apreciada no samba, posto que “quando o Mestre-Sala, com um pé à frente, curva o corpo, retira o chapéu e o repassa ao longo do corpo até quase alcançar o chão, ele está realizando a *réverence* do balé” (REGO, 1996, p.91).

Maria das Dores Rodrigues, a Dodô da Portela, descreveu as dicas que Seu Antonio lhe ensinou, quando foi convidada em 1935, por Paulo da Portela para ser a Porta-Bandeira do GRES Portela. Por ser vedada ao casal a comunicação verbal, ela deveria estar atenta aos gestos do Mestre-Sala: que ele jogasse o lenço para cima, que esticasse a mão, que pedisse a mão, a esses sinais indicadores de mudança de direção da dança, ela deveria bailar²⁸.

A Porta-Bandeira Dodô da Portela assegurou que, naquele tempo, a dança era mais discreta, e a preocupação do dançarino era guardar a Porta-Bandeira (MOTTA, 2013, p.46). Nesse sentido, Renata de Sá Gonçalves (2010) afirma que o Mestre-Sala deve desenvolver sua dança ao redor da Porta-Bandeira e, nunca, com ela enlaçado, e realizá-lo de tal maneira que pareça uma ação protetora e discretamente sedutora, sem excessos e virtuosidade, apenas servindo de apoio para a dançarina (p.86). No mesmo livro (p. 89), a autora reproduz a fala de Delegado, que diz que um “Mestre-Sala verdadeiro tem de marcar a coreografia com os pés no chão e evoluir tanto para arquibancada quanto para a parceira”: o Mestre-Sala tem de se fazer presente, tem de se impor, tem de saber dançar no pé, se mostrar para a plateia, e tem de ser agradável, como dizia Bicho Novo (OLIVEIRA FILHO, 2002, p.64). E tudo isto em harmonia com sua dama, a Porta-Bandeira (GONÇALVES, 2010, p.87).

Os movimentos do Mestre-Sala foram consignados em *Dança do Samba, Exercício do Prazer* de José Carlos Rego (1998, p.62)²⁹ Olhando daqui, penso que perdi a oportunidade de apreciá-los bem de perto, no tempo em que dançava como Porta-Bandeira. E, hoje, sou obrigada a examiná-los atentamente durante a exibição do casal diante da cabine, da qual, tenho a tarefa de avaliar o bailado do par, no dia desfile das escolas de samba.

²⁸ Samba em revista. Revista do Centro Cultural Cartola. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola. Ano 5, número 4, abr. 2013, p.6-10.

²⁹Ver Anexo B.

Mas este estudo me permitiu observar meu antigo parceiro de outra forma, igualmente cuidadosa, com uma atenção especial. Eu quero ver o Mestre-Sala.

5. ELE, PROTAGONISTA

Refletindo sobre os movimentos da dança a dois, noto que o Mestre-Sala não é somente o suporte para a exibição da Porta-Bandeira.

Mas, se a dança do casal é tal uma conversa, na qual os movimentos realizados pelos parceiros realizam um diálogo silencioso, fica evidente que o protagonismo é igualmente do Mestre-Sala, cuja coreografia maior e mais elaborada do que a da Porta-Bandeira, assume a forma de um longo discurso de exaltação. E, se for possível pensar que existe uma mensagem em sua dança, o que deve entender uma Porta-Bandeira ao se deixar conduzir por um Mestre-Sala? E mais ainda, o que os outros sambistas, e mesmo todos os que apreciam sua dança, entendem?

5.1 Com a Palavra, a Porta-Bandeira!

Na tentativa de encontrar respostas para esses questionamentos, julguei ser fundamental ouvir aquela a quem o discurso, em primeiro lugar, se dirige: a Porta-Bandeira. As entrevistas foram realizadas por meio de um questionário aberto, composto de duas questões: – Você poderia me descrever o Mestre-Sala?; – Você poderia me dizer o que mais aprecia em um Mestre-Sala? Responderam vinte e duas Porta-Bandeiras que dançam ou dançaram em escolas de samba de diversas entidades representativas, de localidades variadas do Rio de Janeiro, de outros estados e do mundo. Utilizando a técnica de Análise do Discurso do Sujeito Coletivo de Lefrève & Lefrève, (2000), que é uma metodologia de organização e tabulação de dados qualitativos de natureza verbal, obtidos por meio de depoimentos, apresento de forma sintetizada o pensamento deste grupo de dançarinas, em um único discurso composto a partir dos diferentes depoimentos³⁰.

³⁰Para a elaboração desta fala coletiva, foram examinados os conteúdos das entrevistas feitas com: Selminha Sorriso, do GRES Beija-Flor de Nilópolis, Denadir Garcia, do GRES São Clemente e Jackeline Gomes, do GRES Acadêmicos do Cubango, Rafaela Teodoro, do GRES Imperatriz Leopoldinense, Amanda Poblete, do GRES Renascer de Jacarepaguá (após o carnaval de 2016, foi elevada a ao cargo de primeira porta-bandeira do GRES Vila Isabel, onde já dançava com o segundo pavilhão) e Marcella Alves, do GRES Acadêmicos do Salgueiro. Estas seis Porta-Bandeiras formam par com os mestres-salas que eu escolhi para observar neste estudo. Mas, consideradas no mesmo grau de importância, eu analisei as respostas de Jaçanã Ribeiro, do GRESE Império da Tijuca, Janaína Manfredo, do GRES Unidos de Bangu, Roberta Freitas, do GRES Estácio de Sá, Giovanna Justos, do GRES Paraíso do Tuiuti, Mônica Menezes, do GRES. Engenho da Rainha, Bárbara Falcão, do GRES Império Serrano, Squel Jorgea, do GRES Estação Primeira de Mangueira, Janaina Dias, Michelle Rocha, Débora Santos, Erica Guimarães de Nova Friburgo, Delma Vieira de Vitória-ES e Magda Dionisio, presidenta da Primeira Escola de Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta-Estandarte do Rio de Janeiro, além de

Antes, no entanto, de apresentar a síntese assim elaborada, penso importante registrar o pensamento individual de cada dançarina.

Com a palavra, pois, a Porta-Bandeira!

Marcella Alves, que dança com o Mestre-Sala Sidclei Santos no GRES Acadêmicos do Salgueiro, assim descreve o dançarino:

É a figura que, além de cuidadosamente conduzir a dama mais importante do Carnaval, protege o manto sagrado da agremiação, que é o pavilhão! O Mestre-Sala é o “malandro que elegantemente mostra ao povo que a escola dele está a desfilar e chama a atenção com elegância para sua dama que está a conduzir a bandeira que representa toda uma comunidade. Ele deve passar segurança e confia para sua dama preocupar-se apenas em desfraldar sua bandeira!

De acordo com Amanda Poblete, que até 2016 formava par com o Mestre-Sala Thiaguinho Mendonça, “Ele dança pra conquistar sua dama e, após conquistá-la, fazem um belíssimo bailado para exaltar o pavilhão.” A famosa Selminha Sorriso, do GRES Beija-Flor de Nilópolis, onde faz par com Cláudio Souza, o Claudinho, há 25 anos, afirma que: “O Mestre-Sala é o ar que a Porta-Bandeira precisa. Ele dá a sua dama, o eterno brilho nos olhos, aquele brilho de quem sempre está apaixonada!”.

Em relação à formação do casal, Roberta Freitas, do GRES. Estácio de Sá, declara: “Ser mestre sala é ter a função de proteger a mulher amada...” Janaína Manfredo ressalta que pesa sobre o Mestre-Sala a “responsabilidade de levá-la à pista de dança e passar para todos esse entrosamento chamado casal...”; e Selminha Sorriso devaneia: “Como um sem o outro não pode sobreviver, assim sendo, a dança do casal significa o amor eterno.”

A função protetora do Mestre-Sala se cobre desse sentido romântico que está presente na fala de Jaçanã Ribeiro sobre seu parceiro: “ele é o meu protetor, meu guardião, ele é tudo que eu tenho, na hora da dança eu não vejo mais ninguém, além do meu mestre sala.”

E Janaína Dias completa: “O que mais aprecio em um Mestre-Sala é o cuidado, carinho e respeito que ele tem com a sua porta bandeira.” Erica Guimarães, que é casada com seu Mestre-Sala, o Bruno, poetiza: “O que há de mais mágico e encantador em um mestre sala, na minha opinião, é o cortejo”. Esta é a perspectiva da Porta-Bandeira: “... ao olhar nos olhos dela, fica com aquele namoro, fica cortejando a sua dama para ninguém se aproximar, de tanto amor...”, entusiasma-se Giovanna Justo.

No entanto, observando o dançarino, Delma Vieira afirma que “um bom mestre sala precisa gostar do samba e não ser apenas ligado ao glamour ou ao contrato...” Isto significa, como enfatiza Bárbara Falcão, muito “comprometimento com o trabalho e ensaios”.

Outro ponto que as dançarinas destacam é a desenvoltura do dançarino (Débora Santos) e sua coreografia: ““o que mais gosto em um mestre sala é sua postura e seu riscado” (Mônica Menezes, do GRES Engenho da Rainha), isto é, os movimentos que o parceiro faz com os pés. Outra Porta-Bandeira que destaca a forma de dançar do Mestre-Sala é Jackeline Gomes, que dança com Diego Falcão no GRES Cubango, que reconhece a marca da dança protetora do sambista, quando o Mestre-Sala demonstra, através de “seus riscados, passos e manejos, que protege sua porta bandeira e seu pavilhão”.

A Porta-Bandeira Michelle Rocha, enfatiza, entre as qualidades essenciais do dançarino, seu amor e sua responsabilidade pelo Pavilhão.

As duas Porta-Bandeiras internacionais, mas que já desfilaram em escolas de samba no Brasil, também falaram sobre o dançarino. Michico Ishiguro, que tinha como par Yohji Leão, afirmou que de que mais gosta no dançarino é sua elegância e a harmonia que é capaz de criar com a Porta-Bandeira. Já Alejandra Villard, que dança com o Rogério Dorneles (o veterano Mestre-Sala Rogerinho), na Suíça, considera o mais importante no Mestre-Sala é sua função de proteger o pavilhão e fazer sobressair a leveza e a graça da Porta-Bandeira.

Squel Jorgea amplia a imagem do Mestre-Sala, analisando-a para além dos momentos de dança: “Na minha visão, é o grande responsável em proteger tanto o pavilhão, quanto a Porta-Bandeira, a quem deve cortejar. É ele que com a sua hábil agilidade, conduz sua dama com elegância e leveza, durante a dança. Função essa que se estende ao tratamento do dia-a-dia, entre o casal em seu convívio.” Como que completando a resposta de Squel, Rafaela Theodoro do GRES Imperatriz Leopoldinense considera igualmente que o mestre-sala é responsável pelas ações descritas, e que ele é “um verdadeiro um nobre cavalheiro em sua corte”.

Alessandra Azevedo afirma que “A arte do Mestre-Sala tem um conjunto de características populares de uma herança cultural, como o belo cortejamento e a elegância de um lorde, a delicadeza e leveza de um beija flor, a malandragem do riscado corporal e da expressão facial, que retratam o querer e a proteção do Pavilhão sagrado que é erguido por sua dama a Porta-Bandeira, e que representa o sentimento, a história de sua comunidade.”

E, Magda Dionísio sintetiza: “Amor à dança, ritmo, elegância, vontade e ter noções básicas de dança”, eis aí as exigências de um bom Mestre-Sala.

Nas respostas das dançarinas, destacaram-se as características que elas apontam como importantes para que considerem e identifiquem um sambista como um Mestre-Sala. Identificam-se, nessas falas, quatro blocos, que se referem à formação do casal, à temática da coreografia, ao bailado e às funções do Mestre-Sala.

Observa-se, em relação à *formação do par*, que a qualidade mais apreciada é o “companheirismo”, que é definido como capacidade de amizade, de cumplicidade e de parceria.

Em relação à *temática da coreografia*, destacaram-se as noções de cuidado, respeito e amor, de carinho, duas vezes; de cavalheirismo e de galanteio.

O *bailado* foi o ponto que mais atraiu a atenção das dançarinas. Nas coreografias, elas valorizam o cortejo, que aparece frequentemente em suas falas; algumas chegam a mencionar o “namoro” na dança. Termos como “gingado”, “malandragem”, “bailado”, “postura”, “desenvoltura”, “agilidade”, “ritmo”, “elegância”, “leveza e classe”, “segurança” e “confiança”, também aparecem marcando a coreografia como o aspecto fundamental para a visibilidade e o reconhecimento das qualidades do dançarino.

Expressões tais como: “amor à dança”, “dança pra conquistar”, “riscado”, “passos e manejos”, “riscado e os movimentos que faz com os pés”; “leveza e precisão na execução dos movimentos”; “habilidade”, “agilidade”; “gosto pelo samba”, “comprometimento com o trabalho e ensaios”; “delicadeza e leveza de um beija-flor”, “harmonia” com a Porta-Bandeira”; “saber conduzir a dama” demonstram bem as exigências que porta-bandeiras reconhecem como essenciais para o bom entendimento e desempenho da dupla.

As dançarinas apontam como o principal motivo para que um Mestre-Sala execute sua dança, a função que exerce: ser um protetor. Esta é a tarefa apontada como primordial.

É talvez interessante notar que, apesar da ênfase no perfil romântico da *performance* do Mestre-Sala, nenhuma das entrevistadas fez menção a sua aparência, a seus trajes, a sua beleza. A boa “postura” é requisito para a dança, da mesma forma que o “estilo” – como ilustra o depoimento de Squel Jorgea, Porta-Bandeira do GRES Estação Primeira de Mangueira, ao descrever o Mestre-Sala Raphael Rodrigues:

O Rapha é um dos mais talentosos mestres-salas dessa geração. Tem consigo um estilo que... é inovador, [mas] tem lá na sua essência, o estilo tradicional do Mestre-Sala malandro e galanteador que tenta ganhar o coração daquela [que] ele se desdobra em cortejar. Ao mesmo tempo em que ele faz o cortejo é, também, super protetor! Sabe conduzir sua dama como poucos! O Rapha é um camaleão na dança, consegue se adaptar ao que é solicitado, sem perder a essência. A convivência que o Rapha teve com o grande Mestre Delegado fez

diferença na sua dança. Ajudou a manter firme a essência do Mestre-Sala que risca o chão com sua dança, com a elegância que é natural de um verdadeiro cavalheiro nos dias de hoje, em que o balé predomina como uma arte que veio somar, mas que, às vezes, acaba engessando a dança do casal que não consegue filtrar o que é realmente necessário. E, ver a inteligência com que o Rapha filtra isso, fazendo com que esse contato com o balé some[-se] à sua dança, sem tirar a verdadeira essência! Pois, sem a essência, a dança não fica verdadeira! Ela acaba se perdendo em coreografias que engessam a dança do casal e assim a alegria da nossa dança!

A Porta-Bandeira Squel Jorgea ressalta o talento e a forma inovadora de seu par, que consegue transformar e enriquecer a dança sem desprezar os ensinamentos do antigo mestre com o qual aprendeu a coreografia e a postura “de um verdadeiro cavalheiro”. Ela destaca que a forma de dançar do Mestre-Sala Raphael preserva a alegria que existe na dança do casal.

5.2 O que Veem os Julgadores

Seria inútil negar a influência que os julgadores passaram a exercer na definição dos personagens do samba: eles não apenas julgam, como já mencionado, com base em critérios fixados pelas Escolas, como determinam, pela forma de aplicação dessas normas e pela interpretação subjetiva do que contemplam, as transformações por que passa o tradicional desfile. Entre os dias 08 e 13 de março de 2015, entrevistei vinte e cinco julgadores dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, de São Paulo, de Vitória e de Porto Alegre.

Haviam sido originalmente convidados trinta e nove julgadores a participar. Daqueles que responderam ao questionário enviado, dezesseis o fizeram por ocasião do “Carnaval fora de época” da Cidade de Uruguaiana, no Rio Grande do Sul, que reúne avaliadores que vêm também do Rio de Janeiro e de São Paulo aos de Uruguaiana. Os demais encaminharam suas respostas por meio eletrônico.

A entrevista, com respostas fechadas, foi realizada através de um questionário com seis perguntas que versavam sobre a identidade do personagem, sua postura, coreografia, estilo, sobre a importância do traje e do adereço de mão.

Aqui também, a maioria dos entrevistados respondeu que o Mestre-Sala é o protetor da Porta-Bandeira e o defensor do pavilhão, destacando-se que o mais observado no figurante é a maneira como ele trata a Porta-Bandeira, sendo bastante apreciado o dançarino que se preocupa com a coreografia do par, apresenta novidades e formas modernas, mas não se descuida da dança original. Evidenciou-se claramente que a criatividade exaltada no dançarino não pode acarretar prejuízo da coreografia tradicional. Cabe-lhe, pois, conservar as

marcas distintivas do passado, acomodando-as à exigência de demonstração de um estilo próprio e de uma personalidade original.

O traje que os julgadores indicam para uso nos eventos sociais é o terno completo. Eles apontam o bastão, entre os adereços de mão que caracterizam o Mestre-Sala, como aquele que mais completa a indumentária do dançarino; mas a grande maioria reconhece finalmente que todos os adereços de mão – o bastão, o lenço e o leque – são importantes para o conjunto.

5.3 A Voz da Velha Guarda

Outro segmento de sambistas que apresenta valiosa opinião sobre o dançarino é a Velha Guarda das agremiações de samba. Não restam dúvidas de que estas pessoas tiveram a oportunidade de, ao longo de sua vida, conviver, orientar e observar o Mestre-Sala, em diversos espaços e em épocas diferentes: as Galerias de Velhas Guardas são compostas por sambistas que têm idade acima dos sessenta e cinco anos. Os eventos desses grupos são idealizados pela Associação das Velhas Guardas das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, e realizados durante todo o ano, com data fixada em calendário, num fluxo contínuo, que movimenta as quadras das agremiações aos domingos à tarde. Cada Galeria de Velha Guarda possui seu próprio casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira.

Com o propósito de ouvir o que estes sambistas dizem sobre o personagem, consultei a Primeira Cidadã Velha Guarda do Estado do Rio de Janeiro, Ana Carolina Freitas Conceição da Silva sobre o calendário/2015 das festas das Galerias das Velhas Guardas, e assim bem orientada, compareci à festa da Velha Guarda do GRES Acadêmicos do Salgueiro, no dia 29 de março de 2015. Com o apoio da professora Elierte Santos de Souza e da sambista Neide Costa da Silva, a Neide do Catumbi, que atualmente é da diretoria da Velha Guarda do Salgueiro, e às quais muito agradeço, recolhi respostas a seis questões que apresentavam quatro alternativas fechadas para a escolha dos entrevistados, que somavam oitenta componentes de quatro escolas de samba: GRES Renascer de Jacarepaguá, Acadêmicos do Salgueiro, Imperatriz Leopoldinense e São Clemente. Esses depoentes foram escolhidos por pertencer às agremiações de samba dos mestres-salas observados durante este estudo. O questionário oferecia ao entrevistado alternativas sobre a coreografia, a postura, o estilo e a função do Mestre-Sala.

Em relação à *dança* dos atuais mestres-salas, a maioria dos componentes das Alas de Velha Guarda considerou que eles perderam a forma de dançar dos mestres-salas antigos, e que a modificação em sua dança se deve a presença de coreógrafos e ensaiadores.

Quanto ao *comportamento* do Mestre-Sala no espaço do samba, afirma a maioria dos entrevistados que este deve se apresentar sempre bem trajado, usando terno completo, ser pontual, comparecendo a todos os eventos que a escola realizar.

O *estilo* de Mestre-Sala que agrada a maior parte dos antigos sambistas é daquele que, durante a dança, cortejando a Porta-Bandeira, demonstra sua ideia própria de sedução.

E, no que concerne à *função* do Mestre-Sala, apontaram que ele deve proteger a Porta-Bandeira e defender o pavilhão.

5.4 O Olhar dos Sambistas de Diferentes Fazeres na Escola de Samba

Considerando interessante a coleta de depoimentos dos sambistas e tendo em vista a oportunidade de realizar trocas de informações e obter material pela internet, em 26 de maio de 2014, utilizando as redes sociais, lancei um questionamento e alguns sambistas responderam. No texto, eu anunciava que estava realizando um estudo acadêmico e gostaria de saber o pensamento de sambistas de diferentes fazeres sobre o dançarino Mestre-Sala. Perguntei quais as características necessárias para que um dançarino pudesse ser reconhecido como um bom Mestre-Sala.

Marcelo Pacífico, do GRES Vila Isabel, definiu: “Um bailado refinado, empatia com o público e exibir passos de proteção ao pavilhão. O importante é lembrar que o mesmo não samba e por isso deve apresentar um bailado de proteção e preservação da característica da dança”.

O fotógrafo Paulo Poblete, que há 4 anos filma os casais na avenida, comentou:

A meu ver, depois de gravar muitos videos, [citaria em primeiro lugar] o físico, [que] estar muito bem preparado para qualquer movimento; [em segundo lugar,] a técnica dos movimentos [e, em terceiro,] a gíngua, a malandragem, o protetor como homem. Entendeu minha colocação, de masculinidade. Atualmente têm-se visto várias técnicas para se melhorar a dança do casal, tendo cada vez mais coreografias. Num certo ponto eu gosto, mas não vejo este crescimento na malandragem, onde na realidade tudo começou. Na realidade estou preocupado porque não está tendo um crescimento de Mestre-Salas e portas bandeiras, na mesma grandeza do carnaval, mais é um assunto mais complexo e longo para se conversar.

A carnavalesca e professora Cida Donato que se diz:

Gosto quando estão em trajes de passeio, pois seus corpos podem ser mais apreciados, (a fantasia retira-lhes parte da fluência). Então reparo seus gestos de braços e sua face. Aprecio quando sorriem com os olhos, quando tocam a bandeira ou a mão da Porta-Bandeira. O sorriso nos lábios não pode faltar. Mas não gosto daquele tipo gargalhada, mas um sorriso levemente cínico... carregado de sedução, pois esse não ofusca o estado de prazer que exibem em seus rostos. Por fim, o andar deve ser firme e suave, deve sustentar a força da sua dança...No mais: o espetáculo!

Alexandre Dutra Diogo, o Alexandre Harmonia do Salgueiro, membro associado da Sociedade Recreativa dos Diretores de Harmonia das Escolas de Samba do Estado do Rio de Janeiro, também respondeu: “deve ter elegância, um bailado malandreado, postura, ser cortês com sua Porta-Bandeira e na execução da dança saber que sua principal função, é a proteção ao símbolo maior da agremiação – bandeira ou pavilhão.”

Outro sambista, o Bené Brito, Mestre-Sala do GRES Piratas da Batucada de Belém-PA, declarou:

Acho que uma das principais características é saber ser, amar o que faz. É ser Mestre-Sala da porta de casa à padaria, é não esperar o carnaval para dançar. Estudar, compreender e principalmente saber fomentar, repassar e preservar esta nobre arte. Entender, respeitar sua maior companheira na avenida: a Porta-Bandeira. No meu caso, em casa e na Escola, pois somos casados e dançamos juntos há 12 anos. Amar, respeitar e preservar.

Bené, que também é instrutor de danças folclóricas paraenses, disse que usa a dança do lundu como uma forma de trabalhar os movimentos e a expressão corporal, assim como para estimular a cumplicidade e o sincronismo do par.

A ativista do movimento de mulheres negras e sambista Josina Maria da Cunha, assim descreve o dançarino: “O Mestre-Sala precisa ser guardião, zelador da Porta-Bandeira. Mostrar alegria, elegância e postura. Tem que dançar com leveza, bailar com galhardia. Precisa ser seguro nos passos. Precisa proteger sua dama com segurança. Precisa saber apresentar o pavilhão.”

E Sayonara Barbosa Pontes, que foi Assistente de Pesquisa do Centro Cultural Cartola, afirma que ele deve “ter dentro de si a arte do bailado do Mestre-Sala. A lapidação da joia só é possível se tivermos uma joia nas mãos.”

Pude observar nas respostas destes sambistas que para eles o Mestre-Sala é o dançarino que não samba, e que não basta querer ser Mestre-Sala. Ele tem de ter a dança como uma arte e através da execução de sua coreografia, realizar sua função de guardião da Porta-Bandeira e da bandeira, E antes de mais nada, apresentar uma atitude de proteção e

defesa. Evidenciou-se, nas respostas, a temática da dança protetora, ou seja, proteger e defender, dançando.

Perguntei também ao Mestre-Sala gaúcho que mora em São Leopoldo-RS, Ramão Edonil Dauinheimer Carvalho, que dançou durante vinte e um anos em escolas de samba gaúchas e desde 2013 é membro do corpo de julgadores dos desfiles das escolas de samba de São Paulo, no quesito Mestre-Sala e Porta-Bandeira, o que seriam as atribuições e funções de um Mestre-Sala nos tempos atuais. Ele enviou a resposta por e-mail:

Acredito que o Mestre Sala de hoje tenha diversas atribuições, adicionadas àquelas que já eram de obrigação do casal nos primórdios da dança nobre do carnaval. Aos compromissos da dupla dentro das atividades da Escola de Samba, além de conduzir a sua dama, proteger e apresenta-la, tido como tarefa primeira, fazendo parte das obrigatoriedades. Verifico que o Mestre Sala realiza outras tantas atividades na atual conjuntura, como, por exemplo, criar uma coreografia para as apresentações (principalmente as de palanque oficial/cabine de jurados), alguns tem o dever de fazer as fantasias e os adereços de sua roupa, ir à quadra para recepcionar convidados em festas, participa de encontro de casais e discussões acerca do quesito, apadrinhamento (em batizados) de outros colegas Mestre Salas e Porta Bandeiras, em alguns casos apresenta-os em desfiles... Faz oficinas de especialização e de aprendizado na dança. Enfim, acredito que o envolvimento e as atividades do Mestre Sala de hoje estão mais abrangentes e mais diversificadas. (Ramão Carvalho)³¹.

Após analisar as respostas das Porta-Bandeiras, dos julgadores, dos componentes das Velhas Guardas e de sambistas diversos, verifiquei que, nesta amostragem de entrevistados, a maioria aponta que a principal tarefa do Mestre-Sala é a de tutelar, isto é, defender e proteger. Observei também que esta ideia de proteção e defesa está presente no discurso de sambistas de diferentes localidades, do Brasil e do mundo, nas quais existem escolas de samba no mesmo formato das escolas cariocas.

O fato é que este figurante, que ainda hoje é considerado um protetor e defensor, era chamado de baliza, e passou a ser chamado de Mestre-Sala. A dança deste sambista é desenvolvida ao ritmo do samba, mas sem sambar, uma dança a dois, seu par é a uma mulher que porta a bandeira, o motivo de ser ele, o Mestre-Sala.

³¹ RE: ATRIBUIÇÕES DE UM MESTRE-SALA [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por liliplisseia@yahoo.com.br em 16/06/2014.

6 O MESTRE-SALA POR ELE MESMO

Mas, como o Mestre-Sala se vê? Para examiná-lo, além de entrevistas presenciais e online, e de material coletado em páginas na internet que tratam da temática samba e carnaval, estabeleci um diálogo com os sambistas, por meio da criação de um grupo de discussões eletrônico intitulado “Mestre-Sala, o dançarino”.

Mas este dançarino que descrevo é, aqui, o que emerge nos desfiles após o ano de 1984, quando as escolas de samba passaram a se apresentar na Avenida dos Desfiles Professor Darcy Ribeiro – o Sambódromo da cidade do Rio de Janeiro, primeiro entre tantos.

Procurei destacar as qualidades e características que marcam o estilo de cada um, esboçando-lhes o perfil e comparando-os com os discursos gerados nas redes sociais por seus admiradores e pelos interessados pela temática do Carnaval.

Analisei no conteúdo compartilhado no Grupo Mestre-Sala, o Dançarino, as postagens referentes aos ensaios – os técnicos, em academia, nas quadras, na rua, em projetos – assim como, as dicas em textos, revistas, sugestão de peças teatrais. Nas falas dos fãs, observei como estes “curtem” e valorizam o esforço dos Mestre-Sala, quando este se dedica aos treinamentos e apresenta novidades na coreografia.

A exposição que a internet permitiu decerto contribuiu enormemente para a valorização do Mestre-Sala, fazendo com que se pudesse apreciar o empenho de cada um em conquistar uma forma física compatível com a exigência de buscar sempre novos meios para dar livre curso à criatividade na dança. Entretanto, é preciso destacar que a internet tornou-se também um veículo privilegiado para que os jovens dançarinos possam expressar os sentidos e concepções que reservam para seu papel na Escola de Samba, de registrar suas práticas e vivências – todas certamente bastante diferentes daquelas do tempo em que surgiu o personagem.

Mas é claro que é, sobretudo ao dançar que o Mestre-Sala apõe sua assinatura, revelando o que é para ele o samba, a tradição dos sambistas e, em particular, sua comunidade, expressa pela agremiação de samba a que pertence e de que, juntamente com a Porta-Bandeira, faz-se um dos principais representantes. Assim, lembrei-me que

Cada homem através de sua movimentação própria expressa... sua forma de ser, sentir, pensar e agir. Um corpo em movimento representa, expressa e simboliza certo lugar e papel social, explicita suas implicações ideológicas, valores e histórias de vida do homem-sujeito que o constitui. (CALFA, 2000, p.109).

Durante todo o ano, o dançarino se prepara com afinco e com dedicação, e é como se, ao longo dos meses que preparam o grande clímax, ele fosse vagarosamente aparecendo. E então, em um tempo de 28 a 32 minutos, ele dança na passarela do samba para o público, para o corpo de julgadores e, principalmente, para a Porta-Bandeira. Contudo, ao cruzar a linha onde se pode ler, no chão da passarela do samba, a palavra “final”, ele encerra a coreografia e desaparece, para de novo, ultrapassando o limite do portão da Praça da Apoteose, retirando sua indumentária, começar lentamente seu renascimento. E já ali, nesse exato momento, ele começa, mesmo sem se dar conta, a se preparar para dançar seu próximo enredo, na mesma Escola ou em outra agremiação de samba.

Ensaaiando exaustivamente ele reaparece, a música remodela seu corpo, permitindo a reescritura da nova coreografia. Ele, então, trabalha o corpo em busca do aprimoramento técnico – e isto só se transforma em prazer, porque é um momento de criação, de realização de uma ação que traz felicidade. Refletindo sobre a importância deste momento do aprimoramento técnico do Mestre-Sala, momento bastante valorizado pelos sambistas e pelos fãs, lembrei-me do que Souza (2000) afirma:

a técnica é realmente essencial para o bailarino, mas ela não se faz isoladamente, [e...] para adquiri-la é necessário que todo o corpo (físico, mente, espírito e emoção), esteja voltado para o seu acontecimento. A técnica corporal é o próprio domínio da ação física, trabalhada de maneira devaneante e não meramente reprodutora. Ação que, quando elaborada por um autor, pode propiciar e instaurar novos instantes poéticos através do sujeito que a executa (p.120).

Fotos e dos vídeos que se multiplicaram ao longo do tempo registram as mudanças ocorridas no personagem. No entanto, o Mestre-Sala continua escrevendo suas “letras”, suas mensagens, contando uma história, transmitindo um recado. O espaço se ampliou, o público está mais exigente, todos desejam ver o Mestre-Sala dançar, acompanhar sua rotina e trajetória nas redes sociais.

Observei também, através dos compartilhamentos, a importância das festas que, incentivando o dançarino, determinam as transformações em seu visual e em sua aparência, assim como uma diversificação na execução da coreografia. Para cada festa, um traje novo, um cabelo diferente e uma cuidadosa exibição coreográfica. Tudo isto devidamente fotografado, filmado e compartilhado na Internet. Ao dançar, o Mestre-Sala exhibe seus conhecimentos sobre o seu fazer, sua habilidade corporal, sua versatilidade e seu estilo. Os momentos festivos são especiais porque neles o dançarino mostra ao público e aos seus pares, sua criatividade e as novidades em sua coreografia. E as festas colaboram para que o Mestre-

Sala se prepare para a grande festa que é o desfile das escolas de samba no Carnaval, momento importante para as agremiações, e em especial para o dançarino, porque estará sendo visto pelo grande público do Sambódromo e da televisão, pelos julgadores oficiais e pelas instituições que premiam os sambistas em suas diferentes atuações na escola.

Iniciei minha conversa com os mestres-salas, pelo assunto que diz diretamente sobre sua presença na escola de samba: seu bailado.

O Mestre-Sala do GRES São Clemente, Fabrício Pires, me encaminhou logo de saída o vídeo de sua apresentação ao julgador do quesito Mestre-Sala e Porta-Bandeira do ano de 2014. Perguntei a ele como consegue executar passos, movimentos e gestos tão suaves ao som de uma bateria eletrizante. Então, ele respondeu:

A nobreza da arte vem também daí. Não podemos nos deixar influenciar pelo ritmo forte da bateria. É necessário coordenar movimentos elegantes com o ritmo. Eu aponto que daí surge uma diferença importante para os passistas. Se o Mestre-Sala não naturalizar a elegância e a suavidade dos gestos perde-se então sua função básica. Cortejar a Porta-Bandeira dançando em sua função. Apresentar o pavilhão da agremiação, exibir uma mescla de movimentos elegantes com movimentos malandreados e sob hipótese alguma sambar.

Destacam-se, em sua fala, dois momentos que considerei interessantes: o primeiro, quando se diz que realizar movimentos elegantes ao ritmo da bateria é o que caracteriza a função do dançarino: cortejar a dama; e, em segundo plano, quando afirma que para diferenciar sua dança daquela dos passistas, o Mestre-Sala tem de amalgamar elegância e malandragem, mas tudo isso sem sambar.

Diego Falcão, Mestre-Sala que em 2013 e 2014 dançou no GRES Caprichosos de Pilares e em 2015 foi contratado pelo GRES Acadêmicos do Cubango, agremiações da Série A, Grupo de Acesso, e de quem também recebi vídeos, respondendo a mesma questão, discursa:

realmente é um paradoxo, pois a nossa dança é um minueto dentro do ritmo do samba. Eu primo também por uma questão de estilo. Eu sou da escola dos mestres-salas clássicos, acho que isso também contribuí muito para leveza dos passos.

Dançar o samba com leveza identifica este Mestre-Sala com um grupo de dançarinos que conservam as características da dança do minueto. Ele refere-se aos dançarinos deste grupo como sendo os da “escola dos mestres-salas clássicos”, tal qual afirmou Elcio PV, quando se comparava aos mestres-salas que dançavam ao som da marcha-rancho. Para Diego Falcão,

esta maneira de dançar é sua marca, seu estilo: ao ritmo cadenciado do samba, bailar, como se estivesse dançando os passos do minueto.

E de fato, ao ritmo do samba, cada dançarino, apesar de muitas vezes ser identificado por apresentar as características da dança de um antigo dançarino, reconstrói o personagem Mestre-Sala. Ele exprime o que transformou daquilo que aprendeu. Em diferentes e múltiplas releituras, cada movimento e cada gesto realizado, traz à lembrança antigos sambistas.

Através de sua dança, o Mestre-Sala apresenta os passos que aprendeu com os mais velhos, as tendências das danças de seu tempo e demonstra sua criatividade. E é com seu corpo em movimento, que ele se dirige a todos e dialoga com a Porta-Bandeira e com a plateia.

Na dança do Mestre-Sala, encontrei descritos por Rego (1998) e pude confirmar observando a coreografia, sete movimentos obrigatórios, que devem ser executados por todos os dançarinos. Tal qual, porém, o discurso formular da tradição oratória, cada um é reconhecido por seu estilo, composto de gestos, movimentos e formas próprios e por seu modo muito pessoal de executá-los.

Pode-se talvez resumir dizendo que é o gesto, sempre realizado com apoio nos adereços, mais do que os largos movimentos o que define o estilo do Mestre-Sala. Examinando a dança, verifica-se que esse gestual é, mais do que simples complemento, um comentário conclusivo, que conduz à realização final da movimentação, ou a uma abertura para o movimento seguinte. E, quando isto não se faz de forma fluída e contínua, fica evidenciada uma falha de execução, uma fragmentação do movimento que prejudica a sintonia do par.

O gesto, como forma de entendimento sem a utilização da palavra, sugere imagens diversas e permite inúmeras associações (NOGUEIRA, 2000, p.51). Durante a exibição de sua coreografia, é o gesto que assegura, mais do que qualquer outra coisa, o laço com a Porta-Bandeira e a identificação do público.

Além disso, a indumentária do dançarino completa o personagem. Geralmente, um Mestre-Sala se apresenta durante os ensaios e atividades sociais belo, arrojado e impecável, e sua fantasia para o dia do desfile é exuberante.

Nas entrevistas realizadas, ficou evidenciado que para o sambista o uso do terno completo, nas atividades sociais e nos ensaios, é uma marca que diferencia o Mestre-Sala dos outros componentes da escola. Sua roupa também coloca à mostra um modo de ser particular do Mestre-Sala. Cada um com seu estilo, de acordo com suas características próprias e

particulares, mas sempre em coerência com a aspiração de sua comunidade, como dizia Paulo da Portela aos seus parceiros: o sambista deve sempre estar com os pés e o pescoço ocupados. Isto é, apresentar-se em toda ocasião com sapatos e de gravata, para exibir um aspecto de seriedade, para aparentar ser uma pessoa importante.

O Mestre-Sala é identificado com as cores de sua Escola de samba, e suas vestes guardam as marcas da temática do enredo escolhido pela agremiação para o carnaval do ano.

Mas os trajes do Mestre-Sala têm também uma dimensão técnica: a beleza da indumentária repercute no julgamento da Escola, e uma fantasia mal elaborada pode limitar e causar danos a coreografia do dançarino, acarretando perda de pontos em sua avaliação pelos julgadores do quesito, no dia do desfile de Carnaval. Diante disto, considere sobre a importância dos trajes, posto que:

[...] o diálogo que se estabelece entre a indumentária e o corpo modela a cada nova peça uma rede de sentido, configurando a cada nova roupa um outro visual, outra aparência, uma outra performance corporal, um novo estilo (PITOMBO, 2000, p.153).

O personagem Mestre-Sala utiliza também, como já observado, adereços tradicionais, como o leque, o bastão ou o lenço. Outrora, alguns dançavam com uma espada (HIRAM & JORIO, 1969, p.76; PINTO, 1998, p.228).

Comentando sobre o uso dos adereços de mão, vários dançarinos expuseram suas preferências, mas Marcílio Pinto Ferreira, o Marcílio Diamante, segundo Mestre-Sala do GRES Imperatriz Leopoldinense, lamenta especialmente a nova tendência que está abolindo os adereços de mão, tanto no uso social, assim como complemento da fantasia. Em seu depoimento, relembra a tradição, e cita inclusive uso da navalha escondida no adereço. Marcílio Diamante comenta que o complemento do traje carrega o simbolismo da defesa do pavilhão: uma arma para a defesa! E, como diz Guinsburg (2006, p.379-380) o gesto “combinado com outros elementos ou representando-os, assumirá características das mais diversas, simbólicas, icônicas, indiciais etc.”. A preocupação de Marcílio é compartilhada por outros antigos mestres, como Gabriel de Souza Martins, o veterano Mestre-Sala Gabi do ACSES Mocidade Camisa Verde e Branco³². Mestre Gabi vai mais longe: para ele, os atuais mestres-salas simplesmente já não sabem dançar manuseando os adereços de mão...

³² Agremiação de samba paulista, do bairro do Barra funda, fundada em 4 de setembro de 1953, todavia sua história remonta a 1914, quando foi criado o Grupo Carnavalesco Barra Funda. (LIGA-SP, 2013).

Alguns dançarinos, como a maioria dos sambistas, usam chapéu, que retiram para cumprimentar o público ou em sinal de consideração a alguém especial. Também são usados como complemento de um traje que se reporta ao enredo da escola.

Além disso, os adereços que apoiam o gestual do dançarino ressaltam sua elegância, sublinham seu poder e também a delicadeza de sua atitude, que deve ser determinada, mas respeitosa.

Ciente do valor de sua aparência, e desejando ser visto, o dançarino se apresenta com os melhores trajes sociais, usa calçados luxuosos e abusa de adereços enriquecidos. Cuida com zelo do visual, exibindo cortes modernos nos cabelos e barbas, pele e unhas exemplarmente cuidadas. Com este conjunto composto por uma aparência sofisticada e uma dança exuberante, o Mestre-Sala está se tornando um dos sambistas mais apreciados da atualidade.

Ao longo deste período de estudos sobre o dançarino, várias vezes fui surpreendida ao acompanhar a trajetória de cinco mestres-salas cariocas. Durante este tempo, eu os segui pelas redes sociais, fui por eles recebida em suas escolas de samba, assim como convidada para comparecer aos eventos de premiação; estive no Sambódromo para apreciá-los nos ensaios técnicos que precedem o desfile de carnaval e principalmente, com eles realizei várias entrevistas, com o fito de compreender suas concepções sobre a forma e maneira de bailar.

Nestas conversas, ora pela internet, ora presenciais, Thiaguinho Mendonça e Fabrício Pires me encantaram pela contraposição de seus motivos para dançar, cujas características são evidenciadas em seus estilos extremamente elegantes.

Thiaguinho foi passista, fato do qual tem orgulho, deixando transparecer em sua movimentação as marcas do dançarino original, em belíssimas releituras suavizadas pela exigência que a coreografia de um Mestre-Sala impõe. Ele apresenta a sensualidade do passista revestida da sedução que a temática romântica, em estilo bem definido através de seu gestual, determina para fazer par com a dama que conduz o soberano símbolo de uma agremiação de samba. O encantamento que sua *performance* apresenta provém do duplo no dançarino: ser passista-ser Mestre-Sala, um não nega o outro, mas os dois papeis se completam em movimentos e gestos.

Fabrício Pires explica a diferença da movimentação do passista, que segue o ritmo pulsante da bateria, da que o Mestre-Sala que, não se deixando influenciar, se envolve e apenas coordena seus movimentos elegantes ao pulsar da música. Ele dança o samba sem sambar... Mestre Fabrício responde prontamente à questão sobre a função do Mestre-Sala: “é cortejar a Porta-Bandeira, apresentar o pavilhão e dançar.” E afirma que não nunca sambou,

pois não sabe sapatear. Ele é, simplesmente, um Mestre-Sala. Em outro momento, eu conversando com Fabrício sobre a complexidade da coreografia do mestre-sala, ressaltai a relevância do figurante na dupla. Para minha surpresa ele respondeu que a dança do mestre-sala somente é importante por causa da dança da porta-bandeira, e que juntos fazem o bailado acontecer. Um depende do outro, sendo igualmente imprescindíveis para a escola de samba.

E como não se deixar entusiasmar, também, pelo depoimento de Diego Falcão, que foi, em 2007 e 2008, o primeiro Mestre-Sala do GRES Portela: “sou apaixonado pela arte do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira. Uma paixão por uma dança que me remete aos meus ancestrais”. Para ele, sua dança tem relação com a sua religiosidade. Sua cabeça é do Orixá Ossosi, uma das divindades iorubanas do Candomblé.

Surpreendente foi ainda o depoimento de Sidclei Santos, que nasceu em 18 de outubro de 1975, no Morro da Mineira e foi criado no Morro da Coroa, duas favelas do bairro do Catumbi. Ele começou sua trajetória, aos sete anos de idade, no bloco carnavalesco Vai Quem Quer do Catumbi. Em 1985, desfilou no GRES Mirim Corações Unidos do CIEP. A grata surpresa que senti foi causada por duas situações por mim vividas. Eu morei por dezenove anos em uma favela do Rio de Janeiro, o Morro da Coroa, no qual residiam vários sambistas, desfilantes e dirigentes, deste bloco carnavalesco. E foi um destes moradores, o sr. Manoel, que me convidou, em 1993, para auxiliar na organização do desfile da escola mirim Corações Unidos, da qual me tornei presidenta.

Aos dezesseis anos, Sidclei foi convidado para ser o primeiro Mestre-Sala do GRES Império da Tijuca. Há trinta e três anos, ele dança como Mestre-Sala, sendo treze anos no GRES Acadêmicos do Salgueiro, sua Escola de coração. Com dezoito anos, ali ele chegou para ser o segundo Mestre-Sala, mas logo se tornou o primeiro, e permaneceu na Escola por sete anos. Depois, ele foi dançar em outras escolas e em 2011 retornou ao GRES Acadêmicos do Salgueiro, onde atualmente faz par com Marcella Alves.

A Porta-Bandeira Alessandra Azevedo, administradora do Fã Clube de Sidclei, afirma que ele é um apaixonado pelo samba e pela dança do Mestre-Sala. Segundo a dançarina, ele é uma pessoa que tem respeito, admiração e gratidão por aqueles que acompanham sua trajetória. Seus padrinhos de samba são Claudinho e Selminha Sorriso, o primeiro casal do GRES Beija-Flor de Nilópolis.

Comoveu-me igualmente o contato e a proximidade com Cláudio Santos, um “apaixonado pelo samba e pela arte da dança desde criança”, que atende pelo cognome Claudinho da Beija-Flor de Nilópolis, Escola de Samba na qual desfila ao lado da Porta-

Bandeira Selminha Sorriso, que assim descreve o Mestre-Sala: “O Mestre-Sala é o ar que a Porta-Bandeira precisa”.

Entre os dançarinos, ele é um dos poucos que realiza com habilidade e leveza passos e movimentos antigos, que estão esquecidos, por conta das modificações nas indumentárias. Mesmo não os executando no momento do desfile, Claudinho sempre presenteia quem vai assistir aos ensaios na quadra com exibições nas quais cumpre com maestria o ritual do Mestre-Sala. Isto nos faz lembrar o que disse Acelino dos Santos, o Bicho Novo, em uma entrevista ao Museu da Imagem e do Som: “O Mestre-Sala que é Mestre-Sala, mesmo, que sabe ensinar, dança muito diferente, dança com poesia, e tem que se impor” (OLIVEIRA, 2002, p. 86).

6.1 Thiaguinho Mendonça

Fotografia 1 - Thiaguinho Mendonça



Em 9 de junho de 2014, Thiaguinho Mendonça escreveu em seu perfil nas redes sociais sobre o orgulho que tinha por sua trajetória nas escolas de samba, e contava como se tornou o par da Porta-Bandeira. Quando começou a dançar o samba, ele não dançava como Mestre-Sala:

Sempre gostei de dançar, fui passista e quis entender como dança um MS, fui aprender sem pretensão. Mas fui conquistado pela arte...

Danço por paixão a uma arte tão emotiva, e que faz parte da cultura do nosso país. Danço porque o mundo deixa de existir quando bailo. Danço porque não têm melhor momento no meu dia do que quando danço.

Dançarino apaixonado, ele se reporta ao início do caminho que percorreu: “Comecei no Carnaval em 2003, na Beija-Flor, em ala da comunidade, onde aprendi e tomei gosto pelo samba”.

Desfilando desde 2003, já se passaram treze carnavais. Thiaguinho afirma que sua Escola do coração é a Mangueira, e que já desfilou nos GRES Mel do Futuro, Beija-Flor, Infantes do Lins, Lins Imperial, Mangueira, Mocidade Unida de Jacarepaguá, Difícil é o Nome. No GRES Engenho da Rainha, passou alguns meses e não chegou ao Desfile. Sua última Escola de samba da Série A foi no GRES Renascer de Jacarepaguá, onde chegou como segundo Mestre-Sala:

Me iniciei Mestre-Sala na Escola do Mestre Dionísio em 2010 e fui convidado a ser o segundo mestre da Renascer ao lado da minha instrutora Débora Santos, a quem sou grato pelo convite, paciência e principalmente pelos ensinamentos, sou eternamente grato. Eu estava completando 23 anos naquele carnaval. Foi mais que perfeito, por tudo que aprendi e pela vitória da Renascer.

Logo, em 2011, foi convidado a assumir o posto de primeiro Mestre-Sala da Escola, ao lado de Amanda Poblete, com que já havia dançado no GRES Mocidade Unida de Jacarepaguá. Também foi nesta Escola que conviveu com o segundo Mestre-Sala Washington Lima, que ele considera, além de “um Mestre-Sala de talento e bagagem respeitável”, um amigo, pois Washington era um dos instrutores da Escola Mestre Dionísio, na ocasião em que Thiaguinho aprendeu a dançar; em suas aulas, passava orientações importantes que colaboram para com sua formação enquanto Mestre-Sala.

Antes, porém, de ser Mestre-Sala, Thiaguinho foi desfilante em ala da comunidade do GRES Beija-Flor de Nilópolis; depois, tornou-se passista, em 2006, permanecendo por seis anos na Ala dos Passistas, experiência que relata cheio de orgulho. Ele fala dos amigos que ganhou nesse período, assim como todo o conhecimento da arte do samba no pé. Ele observa que também ocorreram mudanças de estilos na forma de sambar dos passistas, mais ainda é possível ver bons malandros exibindo seu riscado. Então cita alguns passistas atuais, como Celinho, Valci Pelé e toda sua ala portelense, Gabriel Castro e os malandros da Serrinha, o jovem e promissor Eduardo (Dudi), Diego Nascimento, Renan Oliveira, Mayonbe Massai, entre outros. Sempre se reportando ao tempo em desfilava na ala dos passistas, ele diz:

Jamais apagarei meu passado, fui passista em verde e rosa, azul e branco... E tudo que vivi, tudo que aprendi, toda ginga e malandragem, me trouxeram para o caminho que hoje percorro.

O Mestre-Sala fala com entusiasmo do tempo em que dançava na ala de passista nos GRES Beija-Flor de Nilópolis, de 2006 a 2010, e Estação Primeira de Mangueira, em 2011. Para Thiaguinho, “dizer que só é Mestre-Sala quem já foi passista não é regra, mas eu me orgulho por ter trilhado ambas vertentes.” Este orgulho de ter sido passista também estava presente na fala do Mestre-Sala Delegado da Mangueira, que foi um dos modelos para Thiaguinho.

Comparando suas formas de dançar como passista com seu estilo de dançar na condição de Mestre-Sala, ele explica que seus movimentos atuais “trazem o sabor da alegria assim como quando eu era passista, e sigo o ritmo da bateria, mas sem deixar sair da cabeça que sou um Rei, e reis não podem perder a postura e elegância”.

E, por causa da combinação dos sapateados e requebros do passista com o bailado do Mestre-Sala, Thiaguinho foi surpreendido com uma novidade. O animador Maurício Hage, que trabalha com modelagem tridimensional para construção de um objeto ou modelo tridimensional em ambiente virtual, ou seja, com auxílio do computador, precisava de uma referência para fazer a animação de um personagem do samba. Sabendo desta novidade, procurei Hage, que me explicou que, entre tantos dançarinos, escolheu o Thiaguinho por considerar que seus movimentos são executados de forma mais profissional. Para Hage, o Mestre-Sala é um profissional que dança muito bem, tornando-se uma referência para a animação; então, sua movimentação foi aplicada ao personagem, dando a sensação de que ele está sambando.

Solteiro e sem filhos, Thiaguinho tem uma namorada. Coursou o Ensino Médio e é técnico em refrigeração, com habilitação em logística, mas atua profissionalmente na área administrativa. Quando fala de samba, ele se anima:

Minha primeira escola de samba foi a Beija-flor em 2003. Sem duvidas a escola em que mais me sinto bem é a Renascer. Comecei a bailar como Mestre-Sala em 2011, através da escola do mestre Dionísio. Minha primeira Porta-Bandeira foi Debora Santos, mas foi com Amanda Poblete que vivi e vivo o maior tempo dessa minha vida de samba, que se iniciou na Mocidade Unida de Jacarepaguá e se estendeu a Renascer.

Morador do bairro de Anchieta, subúrbio do Rio de Janeiro, com a mãe e o irmão em uma casa própria, utiliza o transporte público para se locomover entre ensaios e apresentações. Sua preparação física inclui alimentação à base de frutas, legumes e proteínas, mantendo-se sempre bem hidratado, frequentando academia, praticando corrida e ensaio na areia. Mantém uma ótima amizade com sua Porta-Bandeira. Por se considerar um iniciante que tem muito que aprender para alcançar e cumprir metas altas, ele se dedica intensamente durante o período de ensaios.

Em relação às vestes, das indumentárias com as quais desfilou, disse que é apaixonado pela primeira fantasia, do GRES Mocidade Unida de Jacarepaguá, por toda a história que envolveu sua criação; mas que a do GRES Renascer, de 2014, é a que mais lhe agradou, por causa de sua beleza e leveza. Nos dias de ensaio na quadra e em atividades sociais do samba, ele aprecia muito trajar um terno branco que considera bastante elegante. E quando não está em atividades de samba, seu estilo é aquele em que se sente confortável. Adora usar perfume.

Apesar de ter seis anos de dança como Mestre-Sala, já ganhou vários prêmios: *Samba é nosso*, *Samba na Veia* e *Majestade do Ziriguidum*, como vencedor da categoria Melhor Mestre Sala da Série A do Carnaval do Rio de Janeiro 2014. Em 2015 recebeu o prêmio *S@mba-Net*, uma das mais antigas premiações do carnaval, que contempla todas as escolas de samba do Rio de Janeiro.

Thiaguinho convidou-me para assistir à cerimônia desta premiação. Participei da festa, ficando à mesa de seus familiares e amigos, e registrei em vídeo a apresentação do casal. Momento especial em sua história como um dançarino do samba, foi agraciado com o troféu de melhor Mestre-Sala do desfile da Série A, das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Ao se referir a importância daquele prêmio, mais uma emoção em sua vida de Mestre-Sala, ele me disse que: “Minha vida é cercada de emoções, citar só uma é muito complicado, mas ter conquistado DRT de dançarino foi uma das coisas que me emocionou e me trouxe emoções atrás de emoções”: Thiaguinho foi, de fato, o único Mestre-Sala que mencionou ter registro profissional da Delegacia Regional do Trabalho, como dançarino. Ele teve a preocupação em regulamentar, em carteira de trabalho, sua profissão de dançarino para ser reconhecido como um profissional habilitado a exercer uma função técnica. E, mais, declarou que isto tem lhe proporcionado muitas oportunidades de trabalho.

Defensor da manutenção dos movimentos obrigatórios da dança do Mestre-Sala, mas apresentando inovações em sua forma de dançar, Thiaguinho faz do beija-mão o gesto

marcante durante sua evolução. Foi analisando o vídeo³³ que fiz do dia em que recebeu o Troféu *S@mba-Net*, que percebi o gestual de Thiaguinho. Evidenciou-se em sua coreografia o gesto, que ele utiliza na abertura de sua dança, na introdução de um novo movimento, assim como na finalização de seu bailado. Em uma entrevista, ele me explica o significado do seu beijo:

Então, eu gosto do gesto de beijar a mão, na verdade, eu acho que o personagem Mestre-Sala, ele tem de ser galanteador, tem que ser romântico, ele tem de ser apaixonante e apaixonado. O Mestre-Sala tem de conquistar as pessoas a cada gesto, tem de ser conquistador nato. Eu gosto quando estou vestido de Mestre-Sala, quando estou personagem Mestre-Sala, eu gosto até mesmo de cumprimentar quem não é Porta-Bandeira. Se uma senhora, uma dama, se aproxima para me cumprimentar, eu gosto de cumprimentá-la com um beijo na mão, porque eu acho que é bonito, elegante, é muito cortês da parte do cavalheiro, e como Mestre-Sala, ainda mais. As minhas Porta-Bandeiras, toda vez que eu posso eu beijo a mão, tanto a Amanda quanto a Rose, nós temos coreografias em que eu tive de colocar o beijo na mão. Coreografia de jurado³⁴ sempre beijo a mão da minha Porta-Bandeira, ou beijo a testa da Amanda, como é de costume. Eu acho isto muito bonito, é muito respeitoso também.

Entre os adereços de mão, tem preferência pelo uso do bastão, pois considera que este instrumento auxilia bastante na condução da dança e possibilita ao Mestre-Sala, a realização, segundo ele, de lindos efeitos em variados movimentos.

Quanto ao que aprende com os dançarinos mais antigos, se reporta ao ano de 2016, e faz menção ao que recebeu de orientação no tradicional GRES Portela, onde dançou como segundo Mestre-Sala, posto que a agremiação exige que o dançarino apresente a coreografia completa. Atento às orientações dos sambistas portelenses, mas buscando um equilíbrio, afirma que nos tempos atuais o dançarino tem de se modernizar sem desprezar a dança característica, porque, se não, deixará de ser um Mestre-Sala, para ser apenas mais um dançarino do samba. Para ele, a corte e a proteção da Porta-Bandeira, assim como a defesa do pavilhão têm de ser exibidas no jeito Mestre-Sala de dançar.

Demonstrando que a cortesia do Mestre-Sala, está incorporada ao seu cotidiano, por ocasião da premiação recebida em 2014, Thiaguinho mandou um recado para os seus fãs,

³³ Segue com este documento de tese, um CD com o vídeo “Um mestre-sala sam@net”. Filmagem com celular e edição sob orientação de Neli Neves. É uma produção realizada como requisito para aprovação na disciplina eletiva “Performance: afro-ameríndia. Exercício Acadêmico/Artístico”, no PPGAC-UNIRIO, no primeiro semestre de 2015

³⁴ O casal de mestre-sala e porta-bandeira exhibe vários tipos de coreografia. Existem formas de dançar de acordo com o espaço, o local e a ocasião. O casal elabora uma coreografia para palcos grandes e pequenos, outra para logradouros nos quais se realizam os ensaios denominados “ensaios de rua”, uma mais elaborada para os ensaios técnicos que precedem o carnaval e são realizados no Sambódromo e a aquela que muitas vezes é secreta, para o dia do desfile. Esta coreografia que tem duração entre 1,25 segundos e 2 minutos, é conhecida como a coreografia de jurado ou para o julgador.

amigos e conhecidos do samba, além de todos que acompanham o perfil Majestades do Ziriguidum, responsável pelo concurso:

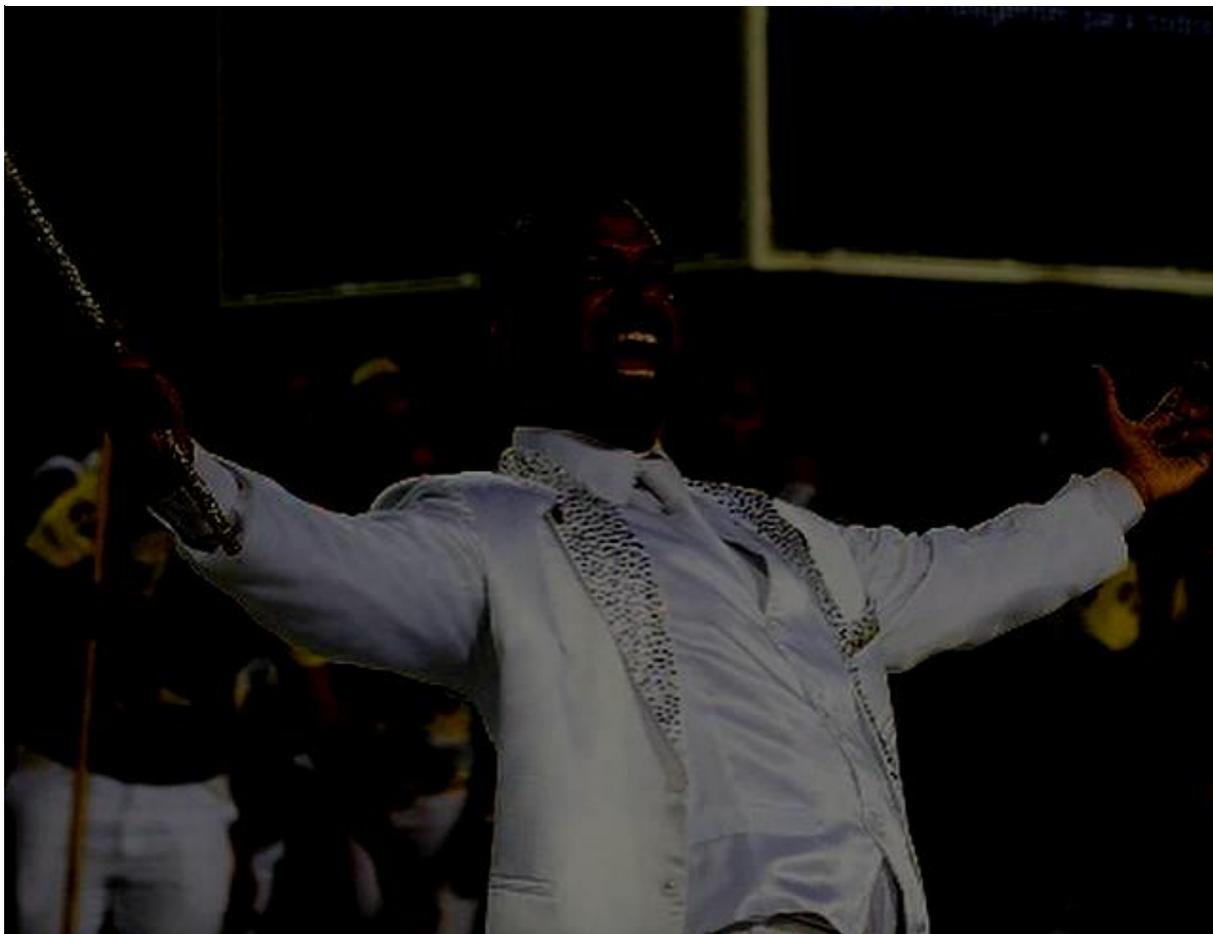
Eu costumo dizer que a minha maior motivação vem do apoio que recebo de quem me acompanha, de todos que deixam sua mensagem nas redes sociais, entre outros. Eu sou muito grato a cada um que torce por mim e afirmo que são esses amigos que me “sustentam” sorrindo. Toda vez que tenho uma barreira, um desafio, sempre vem um amigo com uma palavra de incentivo. Hoje minha dança é reflexo de todo carinho que recebo de amigos do samba e da minha comunidade de Jacarepaguá. Obrigado, Majestades do Ziriguidum, por esse prêmio, e parabéns pela iniciativa.

Depois de dançar em 2016 como segundo Mestre-Sala do GRES Portela, Thiaguinho Mendonça desligou-se do cargo de primeiro Mestre-Sala do GRES Renascer de Jacarepaguá, da Série A do Rio de Janeiro. Como ele diria, outra emoção lhe fora reservada, por merecimento: atualmente, é o primeiro Mestre-Sala do GRES Imperatriz Leopoldinense, e faz par com a Porta-Bandeira Rafaela Theodoro. Afirma estar desde então vivendo transformações pessoais e profissionais, reaprendendo ser Mestre-Sala, porque no grupo especial as considerações dos julgadores são diferenciadas. Ele se sente feliz com seu relacionamento com a nova parceira de dança, que é anterior as atividades no samba. Declara manter a “cabeça está aberta” e os olhos observando as novidades, sem esquecer ou desprezar tudo que já aprendeu. Sente o peso da responsabilidade que lhe foi dada, quando pensa que está ocupando o lugar que for a de Chiquinho, filho e Mestre-Sala de Maria Helena. Ele encerra seu depoimento dizendo que ser Mestre-Sala no GRES Imperatriz Leopoldinense é um sonho que não deixará nunca de ser um sonho.

Neste caminhar de Thiaguinho Mendonça, creio que está longe o dia em que, verei acontecer aquilo que confidenciou, na entrevista de 2014: “Hoje Mestre-Sala, porém jamais um ex-passista... Um dia eu volto!”. Pelo que posso observar, tão cedo ele não volta a desfilar entre os componentes da ala dos passistas.

6.2 Fabrício Pires

Fotografia 2- Fabrício Pires



Fabrício Pires dançou como segundo Mestre-Sala com a porta bandeira Letícia Caetano de 1998 a 2001 no GRES Imperatriz Leopoldinense. Em 1999, Fabrício Pires foi o primeiro Mestre-Sala e desfilou com a Porta-Bandeira Aline, no GRES Inocentes de Belford Roxo, que pertencia à Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, Grupo de Acesso, a convite do diretor de harmonia Lourenço Lúcio Ananias.

Em 2001, após o carnaval, tornou-se o primeiro Mestre-Sala do GRES Portela e dançou com Cristiane Caldas, que hoje é a primeira Porta-Bandeira do GRES Mocidade Independente de Padre Miguel, no espetáculo *Clássicos do Samba*, de Haroldo Costa. Programação da Ordem do Mérito Cultural do Ministério da Cultura, foi apresentada em Brasília, São Paulo e, no Rio de Janeiro, no Teatro Municipal e na Quinta da Boa Vista.

Este Mestre-Sala, em 2002, ainda no GRES Portela, dançou com Cristiane diante de uma plateia dinamarquesa, para a Rainha Margrethe II, conforme publicou o jornal *Arthus Stifstjendende, Logard*, de 31 de agosto de 2002.

Fabício Pires dançou em muitas escolas do Rio de Janeiro. Começou como primeiro Mestre-Sala do GRES Mirim Inocentes da Caprichosos, tendo sido escolhido por concurso. Logo se tornou o segundo Mestre-Sala da escola mãe, o GRES Caprichosos de Pilares, no ano de 1992. Brilhou, ainda, na Unidos do Cabuçu, do grupo de Acesso da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

Vestiu verde e branco em 2010 e 2011, no GRES Mocidade Independente de Padre Miguel; e vermelho e branco em 2012, no GRES Porto da Pedra de São Gonçalo. Formou par com diferentes Porta-Bandeiras. Desde de abril de 2012, é primeiro Mestre-Sala do GRES São Clemente, e se apresenta como o Mestre-Sala que não sabe sambar, por não saber sapatear como os passistas.

Sobre ter se tornado um Mestre-Sala, ele diz que, no dia do concurso para escolherem o Mestre-Sala do GRES Mirim Inocentes da Caprichosos, como não sabia sambar, apenas bailou; e, por este motivo, foi o escolhido:

Acho que, na verdade, fui escolhido para o ofício de Mestre-Sala. Eu era bem moleque, participei de uma pequena seleção para escolher um dançarino mirim... eu nem sabia do que se tratava, mas fui. chegando lá, o único que não sambou fui eu. Achei muito louco aquilo: a molecada sambava muito e eu apenas sorria com os braços abertos olhando para o alto com um gingado diferente. Fui escolhido! Depois entendi que Mestre-Sala não samba...

Natural da cidade de Brasília, filho de militar, foi criado em Copacabana, para onde sua família se mudou para o Rio de Janeiro, quando era criança. Fabrício é praticante do Kung Fu desde os nove anos de idade. Atualmente, ele é instrutor de uma das suas modalidades, o estilo Louva-a-Deus³⁵. Além dos resultados físicos que sua profissão lhe proporciona, ele também adquiriu um outro benefício: um excelente controle emocional, que é um dos pontos forte dos lutadores: “o que mais trago do Kung Fu é o preparo psicológico, a calma, o equilíbrio para encarar a Sapucaí e toda sua grandiosidade”. E explica que, nessa arte marcial, em que estão implícitos o Tai Chi Chuan e o Boxe Chinês, trabalha-se muito mais a capacidade psicológica que a corporal. “Me ajuda a lidar com a responsabilidade de ser julgado, de ter que lutar por uma nota 10 e ficar tranquilo em

³⁵Segundo Fabrício Pires, este estilo é uma junção das melhores práticas chinesas do século XVII, nas quais a técnica é baseada na velocidade e precisão dos movimentos, sendo atualmente o mais praticado no mundo.

relação a isso”. Por causa do Kung Fu, Fabrício viaja muito e, uma vez por ano, faz um treino especial fora do Brasil, nos Estados Unidos, na cidade de Nova York.

Acompanhei, através das redes sociais, a formatura da primeira turma de instrutores do Kung Fu, realizada em comemoração dos 15 anos do *Lai's Kung Fu Institute*. O evento reuniu mais de cem pessoas na sede oficial de Campinas na noite do sábado, 26 de julho de 2014. Os diplomados já atuam há anos, no entanto, só agora houve a oficialização desta primeira turma especializada no ensino do tradicional Louva-a-Deus. Entre os formandos, destaca-se o do Núcleo do Rio de Janeiro-RJ – o instrutor Fabrício Pires. Na ocasião, houve a realização de seis seminários técnicos de fundamentos de Filosofia, Qi Gong, Chin-Na, Shuaijiao, Sanda e Armas Chinesas, ministrados pelos instrutores. Fabrício compunha a mesa dos palestrantes.

Com a mesma seriedade e empenho dedicados a sua atividade profissional, Fabrício cumpre rigorosamente um protocolo, em sua preparação para o desfile de carnaval:

Preparo-me com alimentação adequada e exercícios específicos. Agora estou com um trabalho muito legal de funcional e com uma nutricionista também. No dia do desfile, apenas descanso, pois todo o trabalho já fora realizado o ano todo. Procuo ficar sozinho, celular praticamente desligado.

Mas, antes deste dia, ele ensaia com bastante empenho, pois considera que os ensaios são a base do sucesso e também um facilitador para que se consolide a empatia entre o casal, fator indispensável para a realização da dança a dois. Fabrício afirma que “um bom casal precisa de tempo para o perfeito entrosamento e associação das pessoas com a figura deles dançando juntos”. Entendi que, para este Mestre-Sala, não basta dançar bem, o casal precisa fazer com que sua dança marque a presença do par. Eles têm de ser vistos e apreciados por causa de sua dança. E, por causa disto, dançando desde 2012 com a Porta-Bandeira Denadir Garcia, o casal lendo, estudando e analisando as justificativas dos julgadores e ensaiando com determinação, conseguiu ser visto e elogiado, no período antes do carnaval e diante dos julgadores do desfile, em 2015. Eles foram apreciados e receberam os 40 pontos do corpo de jurados do quesito Mestre-Sala e Porta-Bandeira. Orgulhoso por sua dança, mas sem demonstrar vaidade, confidenciou que é um Mestre-Sala porque tem paixão por esta arte. Para Fabrício Pires, o desfile da Escola de Samba é algo especial na vida de um Mestre-Sala, e afirma que

O momento do desfile é mágico e me ver na função de guardião do pavilhão oficial da escola é um misto de orgulho e responsabilidade. Defender uma escola tem que ter cabeça boa, preparo e sangue frio. Tem muita gente que chega na hora do 'vamos ver' ali na avenida e trava. Se a cabeça não vai bem, o corpo também não. Até chegar o momento na frente do jurado no desfile oficial, passamos por muitas situações

boas e ruins. O bom é que sempre os melhores momentos são tão mágicos que suplantam os ruins.

Fabricio teve como primeiro professor o José Carlos Faria Caetano, o Machine, e tem como ídolo e espelho Pedro Paulo Lopes dos Santos, o Peninha, Mestre-Sala dos GRES Estácio de Sá, Acadêmicos do Salgueiro e União da Ilha, nas décadas de 70 e 80, que ele considera o maior da história e um bom modelo como dançarino.

Observa-se, no estilo de Fabrício, os gestos de sua atividade profissional. Isto pode ser apreciado em vídeos postados em redes sociais. Durante a realização de sua dança, seus gestos e movimentos são realizados com a suavidade exigida ao par da Porta-Bandeira, sem perder, no entanto, a força da postura do lutador. Tudo isto, eu vi no dia em que estive em sua quadra, quando, ao realizar o movimento obrigatório de “apresentação do pavilhão” aos sambistas presentes ao ensaio de quadra, honrou-me conduzindo a Porta-Bandeira Denadir Garcia ao até o local que me fora reservado pelos diretores harmonia, para que eu também pudesse beijar a bandeira. Na ocasião, Fabrício ostentava seu acessório de mão preferido, o bastão, que manuseia com leveza e vigor. Seus gestos do ambiente profissional determinavam sua forma de sambar festejando seu pavilhão e cortejando sua Porta-Bandeira Denadir Garcia, que assim define um Mestre-Sala:

Pra mim, o mestre sala é o protetor da bandeira e da porta bandeira também, ele tem o dever de cortejar e conduzir a dança. Sendo que o meu Mestre Sala Fabrício Pires é muito mais que isso, ele é amigo, companheiro e como costume dizer é meu fechamento. Somos parceiros em todos os momentos não só na dança. Estamos juntos há três carnavais e na dança já nos entendemos só no olhar, temos uma sintonia muito legal porque as vezes pensamos e tomamos a mesma atitude sem combinar. Ressaltando que além dele ser um profissional maravilhoso, ele é uma pessoa magnífica.

Fabrício Pires teve, em 2016, um dos carnavais mais especiais de sua vida. É que a esposa do dançarino, a agente de viagens Marcela Vasconcellos, estava grávida do primeiro filho do casal: a menina Maya que nasceu em fevereiro, mês do Carnaval.

6.3 Diego Falcão

Fotografia 3 - Diego Falcão



Quando entrevistado, na concentração da Escola de Samba Caprichosos de Pilares, em 2012, respondeu prontamente à pergunta do repórter, que queria saber se havia muita superstição naquele momento, pois ele carregava no pescoço suas guias e patuás: “Eu não sou supersticioso, eu sou religioso. Minha religião é o candomblé”. Esta postura religiosa define sua forma de dançar o samba.

Aliás, samba é uma palavra conguesa que significa invocar (SCISÍNIO, 1997). Em estudos publicados na cidade de Lisboa, a palavra aparece como sinônimo de reza e, no Brasil, era usado para nomear as sacerdotisas nos terreiros bantos. E foi pelas mãos de seu tio Altomir, irmão de sua mãe, que Diego Falcão, aos seis anos, começou a se interessar pelo samba. O tio era sambista do GRES Império Serrano, frequentador do Jongo. Diego assim descreve em entrevista realizada por meio da rede social Facebook: “Meu tio me levava no

jongo da Serrinha. Nossa, aquilo era muito bom! Me sentia em casa sem nunca ter ido lá antes. Aquela negritude aquele jongo. Tambores...”

Na Serrinha está o Terreiro de Umbanda de Vovó Maria da Serrinha: foi na casa desta senhora que ele levado pelo tio, conheceu o toque dos atabaques cavados no tronco de árvores, os tambores de procedência do Congo, terra dos *bantu*; cheirou o defumador e viu de pertinho os santos dançando na roda.

Depois, em outro dia, o tio o levou para assistir um ensaio do GRES Império Serrano pelas ruas de Madureira e ele, que estava sentado nos ombros do tio, bem ao lado da bateria, avistou uma bandeira girando. Pediu para ir até onde a bandeira rodava e se encantou com o que viu: Andreia Machado, a Porta-Bandeira, dançava com o Mestre-Sala Cizinho. Em sua cabeça tudo se uniu, o batuque dos atabaques da casa da Vovó Maria Joana, o ritmo da bateria, as danças na roda, o giro da bandeira na rua. Aquela música convidando a entrar na dança. Ele queria dançar na roda dos orixás da casa da Vovó e também dançar o samba daquela maneira.

Mas teve de adiar a ideia, posto que, apesar de sua avó e alguns parentes confeccionarem as perucas de fantasia para o GRES Portela e participarem dos eventos da agremiação, sua mãe não gostava de samba e não tolerava as religiões de matriz africanas. Portanto, para não contrariar a mãe, ele se acomodou.

Passaram-se alguns anos, e ele retornou aos projetos protelados: começou a aprender a dançar como Mestre-Sala, e em 2008, muito tarde para ele, mas no “tempo do Orixá”, como afirma, ele se iniciou no candomblé. Atualmente, a mãe é sua maior fã no samba e sua primeira guardiã em seus fazeres religiosos.

Diego Falcão ganhou um padrinho no samba que lhe ajudou a aprender a coreografia, pois sentia muita dificuldade durante a aprendizagem dos movimentos de pés e da ginga do Mestre-Sala. Este padrinho dizia que ele era tal qual um pavão – corpo bonito e pés feios – porque tinha um bom gestual e se atrapalhava na execução dos passos. O incentivo do padrinho contribuiu para que Diego não desistisse de aprender a dançar. Ele foi apadrinhado e orientado por Carlos Antonio do Nascimento, Mestre-Sala Estandarte de Ouro de 1988, ano do centenário da Abolição da Escravatura no Brasil – o Carlinhos Brilhante, que tem 45 anos de vida religiosa.

Brilhante relata : “Eu sou *Otumbabaebe* do *Ilê Ase Ode Oba Omin...* sou de Ogun Ari. Sou Pai Pequeno do Axé, sou braço direito do Primeiro Pai Pequeno.” Emocionado e envaidecido, ele segue: “Sou o primeiro Ogun da casa. Eu sou um grande ebomi! *Ogunhe, patakori, jesse, jesse!*” e, como é sua obrigação, me concede sua bênção: “Ogum lhe abençoe.” O antigo

Mestre comenta sobre a importância deste orixá dos iorubanos em sua vida: “Por isso que ele me dá minhas vitórias.” E uma das vitórias que ele cita é o fato de ter ensinado a dançar um grande número de mestres-salas que, hoje, são os primeiros dançarinos, como o caso de Diego Falcão.

Diego afirma que teve aulas com grandes mestres-sala como Sérgio Jamelão, do GRES Império Serrano, Delegado, do GRES Estação Primeira de Mangueira, Adilson, do GRES Mocidade Independente de Padre Miguel; mas que foi escolhido como afilhado no samba por Carlinhos Brilhante, que nunca desistiu dele, que o ajudou a superar as dificuldades iniciais para aprender o “riscado do Mestre-Sala”.

Dançando como Mestre-Sala, Carlinhos Brilhante fez do leque o símbolo de sua elegância. Atualmente, como instrutor de novos dançarinos, neles incentiva o manuseio deste adereço.

Diego Falcão possui habilidade para manusear o bastão e o leque, dois adereços de mão que compõem a fantasia do Mestre-Sala. O bastão, ele aprendeu a manejar com o Mestre-Sala Delegado da Mangueira, mas herdou do padrinho Brilhante a destreza de dançar com o leque. Acrescentou à herança recebida novos valores, pois me disse que, apesar de admirar a maneira como o padrinho Brilhante utilizava o adereço de mão, procurou não imitá-lo. Criando nova forma de uso, durante a dança, oferece o acessório a Porta-Bandeira com a qual faz par, para que ela o manuseie durante seus giros. Em seu estilo de dançar, faz um rearranjo do material e da técnica, apresentando uma versão personalizada. Ao observar tal habilidade apresentada por Diego Falcão, lembrei-me do que diz Ligiéro (2011),

O elemento da transmissão dos saberes é fundamental, pois, como a tradição se legitima através do contato em rituais/celebrações, o conhecimento se exerce através da própria prática, em que o neófito é iniciado por meio do convívio com seu mestre. Aparece ainda, em muitos casos, a contribuição pessoal do *performer*, não apenas fazendo (pondo em prática) o que aprendeu com o mestre, mas desenvolvendo ele mesmo um estilo próprio, capaz de rearranjar os materiais apreendidos e técnicas da tradição [...] (p. 113).

Eu acompanho a trajetória de Diego desde maio de 2002, quando iniciou sua aprendizagem na Escola Mestre Dionísio³⁶. Em 2005, dançando no GRES Arranco do Engenho de Dentro, foi agraciado com o troféu Samba-Net. Neste mesmo ano, ganhou o concurso para ser segundo Mestre-Sala do GRES Portela e, em 2006, o primeiro Mestre-Sala. Diego era o orgulho de Helialtomira, outra tia -irmã de sua mãe -, que era sambista do GRES Portela e levava Diego, quando criança, escondido da mãe, para os ensaios da agremiação. Em seguida, depois que ele

³⁶Associação Cultural Educativa Escola de Mestre-Sala e Porta-Bandeira, Porta-Estndarte Manoel Dionísio, fundada em 1990, atualmente sob administração de Magda Dionísio e Claudio Dominicina.

aprendeu a dançar, ela passou a incentivá-lo a concorrer para ser Mestre-Sala na agremiação. Na Portela, Diego dançou com Andreia Machado, a Porta-Bandeira que viu, quando menino, dançar no ensaio de rua, com Cizinho e, depois, com Alessandra Bessa, sua amiga de colégio e primeira parceira no samba. Juntos aprenderam a dançar, e formaram par no GRES Arranco do Engenho de Dentro em 2003. Alessandra Bessa, que por pouco nasceu na quadra, durante um ensaio do GRES Portela, pois a família é portelense, o pai tinha uma ala desde o tempo do presidente Natal, me contou por meio de entrevista realizada virtualmente na rede social Facebook como foi que eles se tornaram Mestre-Sala e Porta-Bandeira da escola. Inicialmente, eles não dançavam juntos:

Participamos do concurso para Portela em 2004 (acho que julho e agosto). Ele ganhou a vaga como segundo Mestre-Sala, formando par com a Roselaine, que também estava no concurso. Não sei precisar, mas acho que um mês depois tiraram a Roselaine e colocaram Andréa Machado, que também havia participado do concurso. Eu soube que seria a segunda porta-bandeira da Portela [pelo] meu pai. Em 2005 houve uma reunião na quadra para presidentes de ala. Pedi para que perguntasse se haveria concurso para segundo casal, pois Diego e Andréa haviam assumido o primeiro Pavilhão. Aí, a Verinha falou que a Escola já tinha segunda Porta-Bandeira, e que era a “menina que é a primeira do Arranco”. Meu pai, em seguida, falou que a tal menina era a filha dele...

Depois, dançou em 2009-2011 no GRES Porto da Pedra e, no GRES Caprichosos de Pilares 2012-2014. E, desde 2015, é o primeiro Mestre-Sala do GRES Acadêmicos do Cubango.

Nascido no Rio de Janeiro em seis de junho de 1984, é filho de Heritomira dos Santos Falcão e Sebastião Oliveira Caldeira. É solteiro e não tem filhos. Completou o ensino médio e é comerciário. Mora na Praça Seca, em Jacarepaguá, em um apartamento próprio.

Ele se prepara para o carnaval fazendo musculação, dançando na praia, jogando capoeira e participando dos ensaios. Já coleciona premiações como o *S@mba-Net* de 2005 e 2012. Nestes mesmos anos, ganhou também os troféus Jorge Lafond, Samba é nosso e Estrela do Carnaval.

Frequentando desde pequeno casas de Candomblé, foi iniciado na religião e ganhou a responsabilidade de cuidar e orientar filhos espirituais. Em seu depoimento, afirmou que sua maior emoção como primeiro Mestre-Sala aconteceu na Portela em 2006, quando, posicionado no local de início de desfile, ouviu a Marquês de Sapucaí cantar o samba de esquentar da escola. Nunca havia sentido nada tão forte quanto naquele dia: “Eu sempre comparo a emoção do esquentar na hora do desfile com a sensação do *orisa*”, fazendo referência ao momento de incorporação do orixá no iniciado do candomblé. E continuou: “Muita gente pode achar um sacrilégio. Mas, a energia é tão forte quanto e sente no nosso corpo. Só quem desfila e quem é iniciado sabe do que eu to falando”.

E como um Mestre-Sala que é iniciado no candomblé, anuncia em seu perfil no *Facebook* que o dia consagrado ao orixá é ““um dia muito importante pra mim... hoje é dia do senhor de minha vida, do ar que eu respiro, da luz do meu dia... meu Pai, meu amigo, meu filho, meu irmão, meu tudo!!! É dia de louvar o rei *Osoosi*, o caçador de uma flecha só, o Grande caçador branco.”

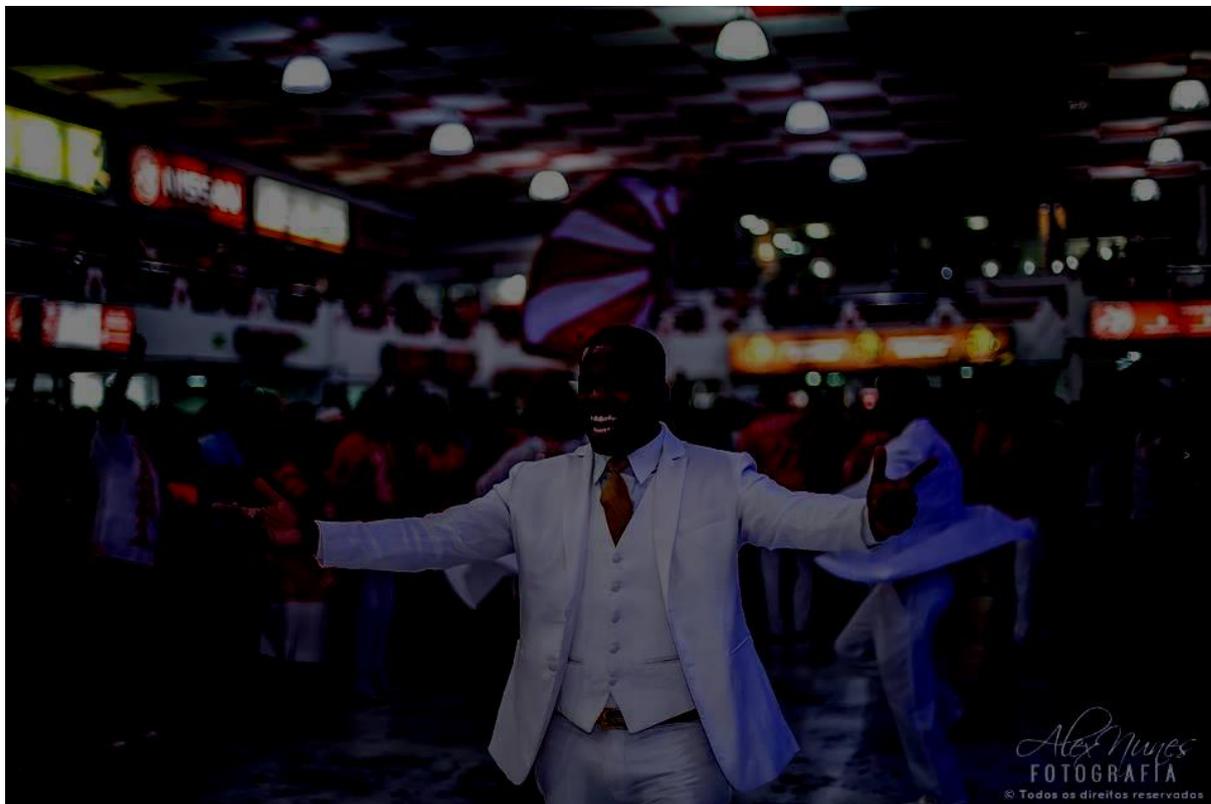
E apresenta seus agradecimentos por ter dançado mais um ano como Mestre-Sala:

[...] gostaria de aproveitar para agradecer, em primeiro lugar, a Olodumaré e aos Orisás por tudo que acontece de bom e de ruim em minha vida, [...]. Depois, quero agradecer a minha família que me atura e me dá apoio nos momentos que mais preciso... Quero agradecer a minha Porta-Bandeira Jack Gomes pela parceria, pelo carinho, respeito e amizade!!!”

Perguntado sobre qual seria o trecho que destacaria do samba do GRES Porto da Pedra – porque, em 2014, o enredo apresentado pela Escola era uma homenagem aos casais de Mestre-Sala e Porta-Bandeira – primeiro comentou que o samba dizia muita verdade, e que era em si, um destaque; no entanto, logo veio o trecho que ressaltou: “cultuado nas senzalas heranças dos ancestrais é essência da mãe África terra do seus orisas”, uma alusão a cultura e a religiosidade que os povos africanos trouxeram para o Brasil.

6.4 Sidclei Santos

Fotografia 4 - Sidclei Santos



Ano de 2016. Era o dia da apuração do desfile das escolas de samba do grupo especial do Rio de Janeiro. Dirigentes e componentes dos setores especializados das escolas do grupo estavam no espaço reservado na Praça da Apoteose, na Avenida dos Desfiles Professor Darcy Ribeiro, para acompanharem a divulgação do resultado.

À mesa do GRES Acadêmicos do Salgueiro estava o primeiro casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira, Sidclei e Marcella. Três, das quatro notas referentes ao quesito, já haviam sido lidas – 10,10,10 –, faltava a última. O casal, repentinamente, se lançou ao chão. Podia-se ler, nas costas da camisa do Mestre-Sala, uma referência ao enredo da escola, *Ópera dos Malandros*: “quem me protege, não dorme”. E o casal, assim deitado, ouviu o anúncio da nota que lhes atribuiu o quarto julgador. Outro dez foi anunciado.

Chorando, de joelhos, os dois se abraçaram, um agradecendo ao outro, pois o empenho com o qual se dedicaram na preparação para aquele momento, resultara na virtuosidade da dança do par, que conquistou a nota máxima de cada julgador. Mais tarde, o Mestre-Sala

Sidlei foi entrevistado pela jornalista Adriana Cruz, que assim publicou no jornal *O Dia a Folia* do dia 10 de fevereiro de 2016:

Emocionado por ter tirado quatro notas 10, o Mestre-Sala do Salgueiro, Sidlei, lembrou que ele e a sua parceira, a Porta-Bandeira, Marcella Alves, foram muito criticados no ano passado. “Queriam me tirar. Esses 40 pontos significaram tudo. No ano passado, só tinha tirado um dez, contou ele, que não parou de chorar na apuração.

Com treze anos desfilando na Escola, Sidlei afirma que “ser salgueirense é chorar, torcer, vibrar até o fim”. E foi, de fato, isto que eu vi, naquele dia da apuração do desfile.

Em 2016, Marcella Alves foi escolhida a melhor Porta-Bandeira, recebendo mais um prêmio *Estandarte de Ouro*. Considerada uma das melhores Porta-Bandeiras cariocas, Marcella estabeleceu uma parceria de sucesso com o Mestre-Sala Sidlei, com quem dança desde 2014.

Em 14 de fevereiro, Sidlei publicou em seu perfil esta mensagem:

Carnaval de 2016 acabou e hoje venho agradecer! Depois de um carnaval de 2015 sofrido e conturbado. Foi preciso me superar dia após dia, foi preciso coragem, foi preciso manter cabeça erguida diante de tudo. Mas Deus e todos aqueles que me guiam não deixaram eu me abater diante dos ensaios, treinos e compromissos; o tão batalhado 40 pontos veio em 2016, e eu só posso dizer, obrigado a todos os envolvidos, vocês fazem parte disso. Presidente Regina, diretoria, segmentos e comunidade Salgueirense obrigado e parabéns para todos nós! Muito obrigado a todos que torceram e vibraram. 2017 tá aí vamos mais uma vez com foco e determinação em busca do melhor para nossa escola! Marcella Alves obrigado por tudo porta bandeira! Sou Salgueiro e fim de papo!

Segundo a Porta-Bandeira Alessandra Azevedo, administradora do “Fã Clube Sidlei Santos” na internet, além de agradecido, ele é um homem apaixonado pelo samba e pela dança do Mestre-Sala, tendo seu trabalho reconhecido e sendo agraciado com vários prêmios, como: Estandarte de Ouro de 1998; Rádio Mania em 2002; Tamborim de Ouro 2006, 2009 e 2010; Site Carnavalesco e Gato de Prata 2010; Estrela do Carnaval e Apoteose do Samba em 2014 e o Estandarte de Ouro 2014, em Guaratinguetá – São Paulo.

Filho de Jovenlins e Lucinda, ele nasceu no dia 18 de outubro de 1975, no Morro da Mineira, bairro do Catumbi; foi criado no morro da Coroa, também no mesmo bairro. Está casado há dezenove anos com Vanessa Rodrigues da Conceição, e é pai de Alessandro Rodrigues, que dança como Mestre-Sala do GRES Mirim Aprendizes do Salgueiro, Matheus Luis Santos e Yuri Vieira, que lhe deu uma netinha, Yohana Vieira dos Santos.

Sidlei mostra, nas redes sociais, que tem muito cuidado com sua saúde. Ele posta mensagens sobre atendimentos dentários, consultas a nutricionista e os cuidados que recebe

de uma podóloga. Realiza condicionamentos físicos em academia e corridas nas pistas em torno do Estádio Mário Filho, o Maracanã, como parte das atividades de preparação para dançar. Bastante envolvido com os eventos do samba, ele participa do Futebol dos Sambistas, uma atividade que acontece na quadra do GRES Acadêmicos do Salgueiro e que reúne sambistas de diversas agremiações de samba e de diferentes fazeres no samba.

Alessandra Azevedo diz que, além de um virtuoso Mestre-Sala, Sidclei tem sempre atitude cortês, demonstrando respeito, admiração e gratidão pelas pessoas. Em 23 de junho 2016, em seu perfil no *Facebook*, postou uma mensagem de agradecimento a autores e artistas de teatro³⁷, por ter sido, por eles, homenageado:

Ontem eu vivi uma emoção única que jamais tinha sentido e vivido . Muitas vezes não temos a dimensão de como a nossa arte toca o coração das pessoas. Hoje vivi uma emoção inédita ao assistir o espetáculo "Entregue Seu Coração No Recuo da Bateria". A surpresa foi maior quando um dos autores e também ator do peça, Pedro Monteiro, disse, ao final do espetáculo, que parte do que conversamos sobre a minha trajetória foi utilizada para compor o personagem Claudinho, protagonista do espetáculo, que, assim como eu, abraçou o desafio de ser Mestre-Sala. É muito gratificante saber que um pouco de nós está vivo nos palcos em uma peça que revela muito do que é a arte do nosso bailado, trazendo as angústias, a entrega e o amor que nos envolve. Quero agradecer imensamente aos autores Marcos Galinã e Pedro Monteiro, e ao elenco da peça, estrelada pelo próprio Pedro Monteiro, Gabriela Estevão e Jorge Luiz Jeronymo. Quando a arte dos palcos encontra a nossa arte da Avenida, o resultado só pode ser este: um espetáculo fascinante, que nos faz rir, chorar, pensar e refletir sobre a vida, que não deixa de ser uma grande Avenida pela qual desfilamos desde o toque da primeira sirene até a hora que tiramos a fantasia e voltamos para a realidade. Parabéns e obrigado por traduzir com tanta sensibilidade a nossa dança, a nossa arte e o nosso amor a uma bandeira. Viva o carnaval! Viva o teatro!

Em outro momento de gratidão, conforme matéria de Luiz Felipe Reis em 28 de novembro de 2015, no site *Sambarazzo*, Sidclei declara estar apoiando um sambista. O gesto era uma retribuição a um carnavalesco que havia sido um grande incentivador, no início de sua trajetória. Já se haviam passado quinze anos sem ter notícias de seu protetor, quando soube que ele estava desenvolvendo um enredo para o Bloco Carnavalesco *Vai Quem Quer do Catumbi*: imediatamente foi lhe oferecer ajuda. Sidclei não se esqueceu de Paulo César Lima, aquele antigo Mestre-Sala que fora o seu primeiro professor.

Dançando em diversas escolas do estado do Rio de Janeiro, durante 10 anos formou a primeira dupla de Mestre-Sala e Porta-Bandeira do GRES Acadêmicos do Grande Rio, do município de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, com Squel Jorgea, que atualmente é a

³⁷ Espetáculo teatral “Entregue seu coração no recuo da Bateria”. Texto de Marcus Galinã e Pedro Monteiro. Direção de Joana Lebreiro. (uma homenagem ao samba e aos carismáticos personagens do carnaval carioca). 2016-2017.

primeira Porta-Bandeira do GRES Estação Primeira de Mangueira. Em 16 de julho de 2016, ao visitar o dançarino em sua quadra, no dia do evento “Salgueiro recebe”, fui gentilmente recepcionada. Ele me direcionou ao camarote da presidência da Escola e, no momento da realização de sua dança, um lindo ritual coordenado pelos diretores de harmonia e tendo como apresentador do casal o veterano Lourenço Lúcio Ananias, Sidclei conduziu a Porta-Bandeira Marcella até o local onde eu estava apreciando a dança, para que eu pudesse beijar a bandeira. Aquele gesto foi, novamente, uma honra para mim.

Dias após, Sidcley Santos me encaminhou um texto, explicando porque ele é Mestre-Sala:

O Morro é um mundo de distintivos fortes e expressivos reais de encantos e desencantos, de mistérios e de magia, e é um mundo de valores culturais. Eu nasci e me criei nesse mundo que me apresentou a maior cultura popular brasileira, “o samba”, a poetas imortais, a homens e mulheres aguerridos que lutaram a favor dos encantos e contra os desencantos da vida, e fizeram do samba o seu lema. E dele fiz e faço a minha vida, sou o que sou porque fui apresentado ao samba. Quem eu sou? Sou um Mestre-Sala, sou a voz do meu morro, sou a expressão popular, sou o riscado do passista, a nata da malandragem, sou o envolvimento e a proteção do símbolo maior da minha escola, o Pavilhão. Orgulho é a palavra que define o que sinto por ser Mestre-Sala. Hoje sou realizado no mundo do samba e privilegiado por algo que poucos conseguiram defender – o pavilhão da sua escola de samba do coração. Sou Sidclei Santos, sou Mestre-Sala, sou Acadêmicos do Salgueiro.

Este é o Mestre-Sala do GRES Acadêmicos do Salgueiro, um malandro, batuqueiro, cria do morro carioca, como disse em 2016, o samba da escola.

6.5 Cláudio Souza

Fotografia 5 - Claudio Souza



Mestre-Sala do GRES Beija-Flor de Nilópolis, Cláudio de Souza há 24 anos dança com a mesma Porta-Bandeira, a famosa Selminha Sorriso. E, na página do Fã Clube “Os Soberanos”, pode-se ler: “A plateia encantada se identifica com esta coreografia, onde um é a festa do outro, num eu te amo proferido pelos dois ao mesmo tempo.”

Cláudio Souza nasceu no Rio de Janeiro, no dia 04 de maio de 1972. Estudou no Colégio Pinheiro Guimarães. Começou a dançar como primeiro Mestre-Sala em 1989. É músico profissional, compositor, integrante do Grupo *Pureza da Flor* e produtor musical. Torcedor fanático do Clube de Regatas do Flamengo, é morador da Mangueira e pai de Wallace e Wendell, do GRES Estácio de Sá, de Claudio Junior, bisneto da Dona Neuma e ritmista do GRES Estação Primeira de Mangueira, de Thais Souza e do caçula Kaio. Casou-se 10 de julho de 2015 com Ana Lúcia Araújo.

Leonardo Bruno, Ramiro Costa e Gustavo Melo assinam uma matéria, na capa do jornal *Extra Digital* de 05 de fevereiro de 2015, na qual contam uma parte de sua história no samba:

Claudinho desfilou pela primeira vez na escola aos 6 anos, integrando a ala infantil da São Carlos. Mas ele queria mesmo era seguir os passos de mestres como Bicho Novo, Alex e outros tantos que defendiam o Pavilhão do Amor. A estreia como

primeiro Mestre-Sala foi precoce, aos 17 anos, ao lado da Porta-Bandeira Adriane, com quem dançou por dois carnavais. Em 1991, o pesado chapéu de Claudinho tombou diante de uma das cabines de julgamento. Mas dias melhores viriam. No ano seguinte, encontrou sua parceira de dança para a vida toda. Com Selminha Sorriso vestiu a fantasia de campeão logo no primeiro carnaval. Com três notas máximas, o casal foi um dos símbolos do título heróico de 1992. Em 1994, o Mestre-Sala conquistou seu primeiro Estandarte de Ouro. Em 1996, a dupla bateu asas rumo à Beija-Flor. Logo no ano de estreia na azul e branco, veio mais um Estandarte. Nos anos 2000, Claudinho venceu a premiação por mais três vezes pela escola de Nilópolis. Mas nunca esqueceu suas raízes. Como compositor, foi um dos autores do samba da Estácio em 2010 e 2013.

Bastante premiado em sua trajetória, acumula homenagens e elogios, todavia, mantém-se discreto e reservado. Dentre os prêmios recebidos, destacam-se seis troféus *Estandarte de Ouro* (pela Estácio, em 1994 e pela Beija-Flor em 1996, 2002, 2005, 2006, 2015); Prêmio *Tamborim de Ouro* em 2014 e 2105, S@mba-Net em 2015, Troféu *Gato de Ouro*, Troféu *Eu Sou o Samba*. Claudinho costuma apresentar agradecimentos aos amigos e fãs através das redes sociais, demonstrando sempre um grande respeito pelo público, como nesta mensagem que postou em 28 de fevereiro, por ter recebido o sexto Estandarte de Ouro:

Tão importante quanto ser reconhecido e premiado pelo meu trabalho que amo, é poder agradecer a cada um que me ajudou nessa jornada. A Deus. Sempre guiando, protegendo e iluminando meus caminhos e de todos que de mim se aproximam; À minha família que sempre está do meu lado me dando amor, apoio e suporte. À minha escola de samba, minha tão querida Beija-Flor de Nilópolis e por último e nem por isso menos importante, à minha parceira e irmã Selminha Sorriso. Nós somos um casal, uma equipe. Não apenas uma simples dupla ou duas pessoas que resolveram se juntar e dançar. Por isso, esse Estandarte de Ouro também divido com ela, pois é parte integrante e fundamental desse sucesso. Sucesso esse que é fruto de muito trabalho, esforço e dedicação. Longas jornadas de ensaio, muitas vezes na madrugada para poder dar a todos o melhor de nós. Conduzindo, protegendo e reverenciando o símbolo maior de nossa escola que é o nosso pavilhão. Sempre atentos a tudo que há de novo, sem esquecer as tradições. Olhando pro futuro sim, mas sem esquecer o passado. Aproveito também para agradecer pelas premiações no Estrelas do Carnaval e Tamborim de Ouro, esse tipo de reconhecimento só nos incentiva e nos impulsiona a produzir mais e melhor a cada ano. Obrigado a todos!³⁸

Reconhecendo que o sucesso provém de um árduo trabalho conjunto, tanto quanto da parceria com sua Porta-Bandeira, em 01 de março, o agradecimento se estendeu:

Ter recebido mais este ESTANDARTE DE OURO, como melhor Mestre-Sala do Carnaval 2015, significa o reconhecimento do nosso trabalho, meu, da minha irmã Selminha Sorriso, da diretoria e de toda a comunidade de Nilópolis, perante o público que ama, trabalha e se dedica ao carnaval. Ao longo de 25 anos, estamos cada vez mais motivados a manter a tradição da nossa arte e do nosso bailado, honrando o pavilhão e as cores da escola que representamos, sempre visando a excelência, a alegria, o encantamento, o brilho e a perfeição em nossas apresentações. Significa também que estamos no caminho certo, com a benção de Deus e o apoio de nossas famílias e amigos. Obrigado pelo carinho e pela torcida de todos, esse prêmio é nosso³⁹.

³⁸ <https://www.facebook.com/claudio.souza.14473>

³⁹ <https://www.facebook.com/claudio.souza.14473>

Em matéria intitulada “o segredo do sorriso de Selminha”, em 26 de fevereiro de 2015, Leonardo Bruno, pedindo licença à Selminha Sorriso para usar seu sobrenome como forma de homenagear Claudinho, o parceiro de toda uma vida, apresenta o “retrato falado”, no qual detalha o perfil do sambista veterano:

De que tanto ri Selminha? Que segredos existem por trás desse belo riso? Como pode, numa função que exige tamanho esforço físico, alguém exibir tão largo desabrochar de bochechas? Este poderia ser mais um dos mistérios insondáveis do carnaval, o terceiro segredo de Momo. Mas explico-lhes: a razão é mais palpável e está logo ali, à sua volta. O bailado dele carrega a ginga dos ancestrais, uma energia que pula ao soar dos atabaques e só descansa quando vê pousar na sua a mão suave da Porta-Bandeira, a salvo de qualquer perigo. Tem o vigor de um guerreiro a defender seu pavilhão e a doçura de um beija-flor a rodear delicadamente sua rosa favorita. É Mestre-Sala na raça, no sangue e na cor, com uma pitada de Bicho Novo, um toque de Maçu, uma leve porção de Noel Canelinha e a essência de Élcio PV. Com 25 anos de Avenida, surpreende a todos que pensam que vão encontrá-lo com fala cansada ou mãos calejadas; a vitalidade vale por dois meninos de 20. Quando veste seu manto e vai por aí, ele faz a alegria de nossa gente. Selminha, sabedora disso há tanto tempo, não esconde seu encantamento. Não é à toa que, a cada rodopiar, é nele que o olhar da Porta-Bandeira se fixa. Rufem os repiniques, toquem a sirene, avisem ao locutor para gritar “Atenção, Sapucaí”: agora lhes revelo o mistério que há décadas estava guardado. Selminha é sorriso (é “O” sorriso) porque a ela foi concedido o privilégio de estar no lugar mais nobre da Passarela, o verdadeiro camarote número 1 da folia: assistindo à dança de Claudinho.

Na internet, fotos e vídeos, confirmam as palavras do texto do jornalista e, no livro *Dança do Samba* (REGO, 1996) o bailarino Edmundo Carijó descreve um dos movimentos realizados por Claudinho:

...uma realização muito próxima ao que no balé clássico tem o nome de *promenade*: o Mestre-Sala agacha-se, com o pé esquerdo faz o pivô para em seguida esticar a perna direita para a frente ao tempo em que, dando a mão a Porta-Bandeira, ela vai contornando seu corpo. Assim, ele agachado e ela puxando sua mão, rodopiam três, quatro ou cinco vezes (p.91).

Uma fotografia datada de 20 de janeiro de 2014, tirada em uma apresentação na quadra do GRES Beija Flor de Nilópolis, registra um movimento de difícil execução, tendo em vista que depende da leveza total do Mestre-Sala, que nunca poderá sobrecarregar a Porta-Bandeira, durante o giro. Na verdade, durante a ação, ele conduz a dama e realiza o movimento. O equilíbrio é garantido pela posição dos braços, posto que todo seu peso está apoiado na ponta do pé esquerdo, servindo a perna direita, que mantém elevada, como uma alavanca condutora.

Fotografia 6 - Claudio Souza e Selma Rocha – “promenade”



Com a modificação dos trajes do casal, e em especial com o avolumado da saia da Porta-Bandeira, este passo desapareceu dos desfiles, ficando restrito as apresentações nas quais o casal se exhibe sem fantasia. Tornou-se raro de se ver.

Outro movimento descrito por Carijó é a *réverence*, que é descrita em uma releitura de Claudio Souza: o Mestre-Sala, com um pé a frente, curva o corpo, retira o chapéu e o repassa ao longo do corpo até quase alcançar o chão. Esta releitura da *révérence*, que Claudinho a realizou em um ensaio técnico, e foi fotografada e compartilhada no Grupo Mestre-Sala, o dançarino⁴⁰ em 28 de janeiro de 2014. Observa-se a firmeza e o equilíbrio corporal do dançarino na execução deste movimento realizado com harmonia.

⁴⁰<https://www.facebook.com/groups/172410456249145/> Grupo público, criado em 2013, com 1.132 membros em 15/12/2016.

Fotografia 7 - Claudio Souza e Selma Rocha – révérence



Cabeça baixa, mão no peito. O apoio no pé esquerdo totalmente plantado, na mão esquerda uma sustentação imaginária e a ponta do pé direito servirá para a recolocação do corpo na posição vertical. A realização deste movimento exige vigor e habilidade, uma elaboração do pensamento que retorna magnífica na ação do dançarino.

Claudininho é uma pessoa alegre, que acolhe afetosamente as pessoas. Como reivindicava Mestre-Sala Bicho Novo sobre o papel do dançarino na preparação de futuros mestres-salas, ele é um Mestre-Sala que sabe formar, um bom professor que ensina aos novos mestres-salas a escrever com o corpo uma poesia. E isso causa admiração, como a que está registrada neste agradecimento, postado em 16 de julho de 2013, por Alessandra Azevedo da Costa, Porta-Bandeira do GRES Associação Universidade de Samba Boêmios do Laguinho, de Macapá, onde o Claudinho foi realizar um treinamento com sambistas:

Venho a público externar todo o meu carinho e respeito a este homem maravilhoso que tive a honra em conhecer, Cláudio Souza, que me ensinou a vê mais deslumbrante a arte de mestre sala e porta bandeira. Claudinho quero disser a vc que TE AMO e que vc faz e fará parte da minha vida, porque amo carnaval, amo a arte desta dança e que os seus ensinamentos me fizeram mais feliz e realizada. O meu muito obrigada. O meu mestre sala te reporta com imenso respeito e admiração – tenha com ele uns papinhos kkkk. Te amamos e estamos com saudades. A Escolinha João Falconery Sena te agradece por tudo e diz que esta com saudades de vc, e que possamos logo, logo nos rever novamente. Esse projeto te abraça e te ama.

Este veterano Mestre-Sala, que demonstra gentileza na dança como na vida, é uma pessoa amável, e bastante atenciosa. Em 2014, no dia do seu aniversário, postou em seu perfil⁴¹ esta mensagem de agradecimento:

⁴¹<https://www.facebook.com/claudio.souza.14473>

Hoje é um dia diferente, é meu aniversário.. hoje eu celebro um novo ano.. são 42 anos de muita dança, muita luta, muito trabalho, muitas alegrias, inúmeras conquistas, poucas decepções e vários desafios.. e ai me lembro de uma frase dita por Johann Goethe, “ O erro só é bom enquanto somos jovens. À medida que avançamos na idade, não convém que o arrastemos atrás de nós”. Então, neste dia especial, eu só posso agradecer a Deus por tudo que tem me dado.. agradecer pela paciência comigo, pelo carinho, pelo perdão por todos os meus erros e por estar comigo em todos os acertos. Por me abrir os olhos e me ensinar a sonhar, por me mostrar o que muitas vezes não consigo ver sozinho e por me dar razões pra sempre sorrir e perseverar. O tempo vai passando.. espero que nessa nova etapa de vida, eu possa ser ainda mais feliz, realizando meus sonhos e projetos. A vida é repleta de momentos e pessoas especiais... e neste dia, agradeço aos meus familiares, meus filhos, amigos e a todos da minha querida família Beija-Flor de Nilópolis, que estão sempre presentes e nunca me abandonam a mercê da vida. Se eu pudesse ter muitos braços, abraçaria a todos (mesmo os distantes) e me abraçaria ternamente, agradecendo assim a minha existência.. como não posso, só tenho a dizer MUITO OBRIGADO a todos pela lembrança.. pelas mensagens no celular, pelas ligações carinhosas e pelas mensagens deixadas no meu face pessoal. Um forte abraço a todos, axé!

Agradecido, e mais ainda, ciente de que os momentos e as pessoas especiais que apreciam sua dança, o tornaram um Mestre-Sala.

7 MESTRE-SALA, ONTEM E HOJE

Do elemento africano que, escravizado, chegou ao país desde o século XVI, e que, voluntária ou involuntariamente, com seu ritmo, gestual e melodias – enfim, com seu modo de ser – deu forma à nova cultura brasileira, ao baliza, passaram-se três séculos; e, deste, ao primeiro Mestre-sala do samba, Maçu da Mangueira, passaram-se apenas cinco décadas. Mas, quanta coisa mudou, neste breve tempo histórico, neste intervalo tão importante para a consolidação do samba!

Primeiramente, o samba, recém-instalado, descobriu não apenas uma mentora, mas também o espaço de onde saíam, a partir daí, os desfiles: da casa de tia Ciata, na Praça Onze. Esta é a primeira passarela do Mestre-sala, de tantas memórias.

O breve momento que faz a glória do Carnaval da “Pequena África” é também aquele em que se institui, definitivamente, o personagem do Mestre-sala como componente essencial da escola de samba. Porém, daí até ao enorme deslocamento, mais cultural do que geográfico, que leva da Praça Onze até o Sambódromo, é como uma nova reinvenção do Mestre-sala – este ser mestiço, que sempre evolui apropriando-se do diferente, alimentando-se do que procura digerir-lo.

E, desde então, o Mestre-sala passou ainda por enormes transformações, que pretendemos poder registrar, aqui. Do escravo ao personagem que atualmente ocupa as mídias sociais, do marginal ao modelo para tantos futuros sambistas, o que mudou, no Mestre-sala?

No início, foi a irrupção da influência do dominado, que procura encontrar novas formas de expressão: sem querer refazer a história do povo africano em diáspora, reporto-me, observando as transformações do samba, a Manuel Querino, que situa o local de que o dançarino africano teria partido, na figura do músico dos batalhões de caçadores do Exército (QUERINO, 1955, p.42 apud LOPES & SIMAS, 2015, p.185).

Os sambistas antigos apresentam duas justificativas para o nome que deram às agremiações de samba do Rio de Janeiro – “escolas” – que qualificavam como uma “espécie de sociedade musical e recreativa”⁴². Em contraponto ao que disse o sambista Ismael Silva – para quem o nome referia-se a uma escola de formação do bairro do Estácio cujos professores participavam dos ensaios da sociedade musical – o radialista Henrique Foréis Domingues, o Almirante⁴³, quem sabe movido pelo seu codinome, afirmou que o termo tinha direta relação com o grito de orientação para as tropas que faziam manobras nas ruas do Rio de Janeiro, na

⁴² LOPES, 2004, p.257

⁴³ Cantor e compositor era conhecido como “a mais alta patente do rádio.

ação denominada “tiro de guerra”: “escola, sentido!” (LOPES & SIMAS, 2015, p.116 apud RIOTUR, 1991, p.183; SOARES, 1985, p.98).

Em qualquer acepção, a Escola de samba é um local onde se faz música e se realizam variadas atividades culturais e recreativas – mas é, antes de qualquer outra coisa, um lugar que impõe a disciplina a seus associados. E não é esta, finalmente, a mais direta e geral significação para o termo de “escola”?

No batalhão de caçadores do Exército, a disciplina do músico militar era fundamental para a proteção da tropa e a defesa do território. Nas ruas do Rio de Janeiro, a disciplina e a atenção dos componentes do batalhão eram necessárias para realização das manobras dos militares.

E ainda hoje, o Mestre-sala conserva, do nome que o distinguiu, esta clara identificação: de todos os inúmeros componentes de sua agremiação, ao lado da porta-bandeira que empunha o pavilhão, ele aguarda pacificamente e em meio à grande agitação dos demais, nas concentrações, as orientações dos diretores de harmonia ou do mestre de cerimônia para iniciar sua movimentação.

Talvez seja, mais do que a dança, a música o primeiro elemento a estabelecer a ligação entre o modo de ser oriundo de África e os músicos militares que, a partir de 1830, integraram as bandas que passaram a se apresentar para civis em diferentes eventos sociais: aí destacou-se a figura do novo quilolo⁴⁴, renascido das novas condições histórico-sociais: o novo vanguardeiro era o futuro baliza, o destaque que seguia à frente do batalhão e solava as músicas apresentadas. Eis como as bandas militares serviram de modelo para a criação das bandas marciais e fanfarras.

Dessas aos cordões carnavalescos foi apenas um lapso de tempo, pouco mais que algumas décadas. Nesses cordões paulista, os antigos balizas continuavam abrindo o desfile, marcando com seus gestos e com o bastão, o ritmo das músicas tocadas. Na época, mais do que dançarino, o descendente do quilolo simplesmente caminhava no compasso, acompanhando o estandarte da agremiação popular.

Protagonista na cena, o figurante se evidenciou, foi observado e copiado, segundo Querino, agora pelos baianos. Em Salvador, chegou aos ranchos de Reis, onde se transformou em um dançarino bem trajado, que podia escolher dançar sozinho, ou acompanhado de uma pastora da agremiação.

⁴⁴ Vanguardeiro, guerreiro que nos enfrentamentos caminha na frente (LOPES, 1995, p.125).

O músico da banda militar foi, assim, transmutado em baliza nas bandas marciais e, depois, cooptado pelo artista popular dos cordões carnavalescos em São Paulo. De lá ao dançarino bem vestido de Salvador deu-se a distância que percorreu o personagem em direção ao posto de destaque que passou a ocupar⁴⁵.

Migrando da cidade de Salvador por iniciativa de Hilário Jovino (LOPES;SIMAS,2015, p.185; LOPES, 2004, p.367; CABRAL, 1996, p.23; MOURA, 1983, p.61), o Mestre-sala, ainda apelidado de baliza, marca presença nos ranchos carnavalescos cariocas, onde não deixa de atrair a atenção do público, e Jovino ecoa os aplausos das arquibancadas invariavelmente dirigidos ao personagem – pois, mesmo não executando o “fino da coreografia necessária a sua exibição” (MOURA,1983, p.62), o figurante que abria o desfile não deixava de ser exaltado.

Mas é no Rio de Janeiro que o baliza finalmente se transformou no mestre-sala: mas esta passagem custou-lhe, inicialmente, certo protagonismo. Tudo começou com a prática do roubo do pavilhão por parte de outras agremiações, que obrigou o vanguardeiro a recuar de seu lugar de frente, onde assumia a função de protetor, para esta nova posição que, remetendo ainda à função do músico militar dos batalhões de caçadores do Exército, já não cuida dos caminhos de proteção física de toda a corporação, mas concentra-se, agora, na salvaguarda sobretudo simbólica de sua agremiação. Assim, deixando seu posto na cabeça do desfile, de onde apontava o caminho com seu bastão, o músico que conduzia a banda cedeu lugar ao personagem de coreografia mais livre, que, ao som das marchas dos ranchos carnavalescos, acompanhava a pastora que portava o pavilhão da agremiação.

No rancho, o dançarino feito acompanhante segue um outro andamento, desenvolvendo uma coreografia específica que, com base nos passos do minueto, raramente tirava os pés do chão e buscava demonstrar cavalheirismo. Mais tarde, na escola de samba, sua forma de dançar ganhou um ritmo batucado, exigindo mais ações como giros, medidas, movimentos de dobrar-se até o chão, sempre executando passos e meneios em torno da porta-bandeira.

Mas, como já foi afirmado, o evento que inaugura a emergência do Mestre-sala é também aquele que parece condená-lo a uma posição de mero coadjuvante. É esta, ao menos, a forma como muitos autores passaram a descrever a figura que prevaleceu no século XX: o figurante engalanado em vestimenta pomposa, coberto por adereços e por uma vistosa cabeleira, manipulando um leque ou, mesmo, uma espada... assim era que se apresentava o Mestre-sala, fantasiado para os desfiles do carnaval.

⁴⁵Ver ANEXO C.

O mais perfeito modelo desse personagem descrito foi Hégio Laurindo da Silva, o Delegado, que desfilou como mestre-sala da Mangueira pela primeira vez em 1941. Elegante e com uma postura impecável em seus gestos, aliada à perfeição com que executava movimentos, e demonstrando uma incrível variedade de passos e uma espantosa capacidade de improviso, Mestre Delegado encantava a plateia. Mas, negando as evidências, pretendia não ser, ao lado da porta-bandeira, mais do que um mendigo. Orgulhosamente humildes, destacadamente cavalheiros, naquele tempo, os mestres-salas não admitiam dançar senão por dedicação à escola e devoção ao samba. Não se falava de troca de escola, de salários e, muito menos, de contratos comerciais.

A influência do Delegado decerto perdura na cultura da escola de samba do Carnaval do Rio de Janeiro. Mas, nessas poucas últimas décadas, tudo mudou. O Rio de Janeiro ampliou-se, para o bem e para o mal, e o que era antes como que uma só cultura, antropofágica mas unificadora, explodiu em uma multiplicidade de expressões, de “tribos” e de significados. Porém, nesta cidade ainda mais dividida, as novas expressões culturais são, a cada momento, introduzidas pela mundialização, que também multiplica os esquemas de cooptação: neste contexto, o sambista reagiu, buscando perpetuar sua arte, atrair novos adeptos, modelar suas atividades de forma a buscar ocupar os espaços que a indústria do samba não cessava de criar. Por esta cidade, o Mestre-sala transita: mas ele não sai impune da travessia.

A verdade é que tudo mudou: ouvindo o samba, tal como ele se expressa atualmente, percebem-se muitas inovações, que definem igualmente o lugar do Mestre-sala. Todas elas têm, contudo, a ver com uma evolução que, estritamente ligada ao movimento da arte popular, segue uma construção muito própria.

A primeira delas, foi sem dúvida, a introdução do surdo de marcação – que, própria aos anos 1930 foi, em seguida, acentuada pela introdução, nos anos 1970, do aceleramento do ritmo apresentado pelo GRES Acadêmicos do Salgueiro, alterou de forma absolutamente significativa a experiência do samba. Destas primeiras alterações resultou a substituição do estandarte, pavilhão rígido sustentado por um mastro, pela bandeira, que permitiu àquela que o carregava novas evoluções, levando também o mestre-sala a um recuo estratégico de sua parceira.

Uma outra importante inovação diz respeito à construção, a partir dos anos 1980, da avenida dos desfiles – o famoso Sambódromo. O novo cenário alterou de forma profunda toda a expressão do samba, tal como ele se apresentava até ali nos desfiles anuais; e, é claro, afetou

também o Mestre-sala, agora visto de uma grande altura nas arquibancadas e aprisionado nas mãos dos carnavalescos, que fizeram de seu corpo um espaço para exhibir grandiosas fantasias: luxuosamente vestido, o Mestre-sala acabou, de certa forma, por perder muito de sua mobilidade – em outros termos, de sua própria identidade.

Porém, a pressão exercida pela mídia – que, anterior e paralelamente à construção do Sambódromo, determinou a ampla exibição televisiva dos desfiles de Carnaval e de seus preparativos – acabou por implicar outras grandes alterações na própria estrutura dos desfiles anuais.

A espetacularização do desfile de carnaval tornou-se ambiente propício à ostentação que as figuras masculinas jamais haviam ousado, nas décadas anteriores. E, dessa forma, o novo Mestre-sala aprendeu a se mirar nos novos modelos oriundos da cultura popular: o DJ, o jogador de futebol, o cantor de funk. Este é o contexto que faz do Mestre-sala um novo personagem, preocupado com as marcas exteriores distintivas de sua posição na escola e de seu status: corte e pintura dos cabelos, unhas coloridas, sobrancelhas desenhadas, joias e adereços, tudo o que separa da figura do antigo dançarino, que portava invariavelmente a camisa da escola e o chapéu de sambista. Pelas redes sociais, pode-se acompanhar os cuidados de que se cerca o Mestre-sala, que divulga para os fãs detalhes de sua preparação física nas academias, de sua alimentação, rotina de vida e ensaios.

Mas também em sua dança o Mestre-sala busca superar-se: de posse dos comentários dos julgadores, ele lê, estuda e analisa com atenção as justificativas da avaliação que fazem de sua apresentação no desfile de carnaval, reestudando seu gestual e a movimentação da porta-bandeira, para conquistar maior harmonia do casal; procura ajuda de profissionais, a orientação de coreógrafos e ensaiadores de casais e essas iniciativas, aliadas às estritas normas de preparação física e de ensaios de dança, possibilita que ele desenvolva suas habilidades artísticas, conheça melhor as ações de seu corpo em movimento, amplie seu repertório de gestos e movimentos.

Em vídeos na internet, alguns apresentam releituras da coreografia tradicional, inspiradas no resgate da cultura africana, da dança de salão e de rua, do *soul* e do *charme* e, mais recentemente, do *funk*. Figura pública, o Mestre-sala é frequentador assíduo dos eventos sociais e bailes da cidade onde renova seu prestígio e busca novidades.

Assim como os laços que o unem à escola mostram-se mais frágeis, sua relação com a comunidade também se modifica. Já não mora necessariamente nas cercanias da agremiação, nem é oriundo do bairro: alguns nem conhecem o entorno, onde o antigo dançarino exercitava-se no sobe e desce das ladeiras, das escadarias, das quebradas e dos becos.

Mudaram também as tarefas que incumbem ao Mestre-Sala: agora, além de conduzir e apresentar sua dama com a bandeira – reminiscência de sua função protetora, ele é um representante social da escola, um atleta no futebol dos sambistas, participante efetivo de diversos encontros sociais e discussões acerca do quesito. No círculo constituído por mestres-salas e porta-bandeiras, ele faz o apadrinhamento de colegas mais jovens, atuando algumas vezes como mestre de cerimônia em desfiles. É contratado para fazer shows e participar de espetáculos teatrais. Planeja e organiza oficinas de especialização e de aprendizado para a formação de novos dançarinos. Seu envolvimento, em variadas atividades, possibilita-lhe uma renda extra e grande visibilidade, principalmente fora do período do carnaval.

E mais, os dançarinos do Grupo Especial e a maioria dos que pertencem às escolas dos Grupos de Acesso no Rio de Janeiro, assinam um contrato profissional com a escola de samba na qual dançam. E mesmo aqueles das escolas de menor aporte recebem um pró-labore ou uma ajuda de custo pelos diferentes serviços prestados à escola de samba.

É hoje lugar comum dizer que o desfile de carnaval realizado no Sambódromo transformou-se em um grandioso evento que movimenta a economia da cidade. A gerência da escola de samba agora é, como em tantas empresas, um assunto para profissionais, e o mestre-sala passou a ter um contrato que o compromete e define suas obrigações mas, em contrapartida, garante-lhe mais segurança e estabilidade financeira.

Assim mesmo, o mestre-sala moderno, com raízes no samba e asas para voar de escola em escola, não mais fica preso a uma agremiação. São raríssimos os casos dos dançarinos que permanecem ao longo de sua trajetória em uma mesma escola de samba. Entre os que acompanhei durante este estudo, somente o Claudinho da Beija-Flor dança há 25 anos na escola de Nilópolis.

Por outro lado, este ator mantém os olhos fixados na tradição do samba, e na figura dos antigos mestres-salas. Não restam dúvidas que o dançarino é influenciado pelo que lê nas redes sociais e nas considerações que ouve dos sambistas de sua agremiação. Isto contribui para sua reconstrução como dançarino contemporâneo, todavia marcado pela tradição do bailado. A outra face de sua grande exposição é a contínua avaliação a que é submetido, a direta comparação com outros dançarinos, a necessidade de um desempenho social. Participante assíduo das redes sociais e da mídia, o mestre-sala tem que ser capaz de posicionar-se sobre o conjunto de temas da atualidade, como nas questões de gênero, raça, diversidade religiosa e classe social.

Assim, se algum dia pairou alguma dúvida quanto a isso, o fato é que hoje este sambista ostenta inegavelmente seu papel de protagonista na dupla fazendo-se o primeiro

dançarino do samba. Bailando, ele é aquele que não cessa de precisar reinventar-se, em uma época que é sedenta de novidades. Incorporando novos elementos à dança, ampliando as possibilidades dos movimentos, alargando e modulando incansavelmente o espaço dançante, o Mestre-Sala contribui ativamente permitindo para a espetacular evolução do samba. Sua presença na cena do samba é solicitada, não mais somente pela imposição dos motivos passados, mas como um novo espetáculo.

Vindo de longe, o Mestre-Sala descreveu um percurso original e assegurou seu valor. Com seu corpo escreveu uma importante página do samba e do patrimônio cultural brasileiro, narrado a cada ano no carnaval. Junto à porta-bandeira, encarnando um modo de praticar a criação e manter viva esta expressão popular, o Mestre-Sala é definitivamente um fenômeno artístico, que faz ser a seu modo muito próprio a arte do samba.

CONCLUSÃO: EU VEJO O MESTRE-SALA

Eu, eterna aprendiz, reiniciei o processo de estudos acadêmicos e me esforcei para caminhar seguindo um planejamento que tem na ação de pensar seu momento primeiro. Mas não foi fácil. Pensar é alguma coisa muito difícil, principalmente para mim, que tinha ansiedade para apresentar respostas, afirmações e certezas, que estava carente de perguntas.

E então, eu descobri que não sabia perguntar e não sabia que tinha dúvidas. E mais ainda, eu não sabia olhar para o objeto que escolhi para estudar.

Eu precisava aprender a olhar para ele, e isso, eu tive de fazer pensando sobre ele. Um olhar que trouxe de volta e alongou o tempo em que eu dançava como Porta-Bandeira nas agremiações de samba do Rio de Janeiro. Pensar sobre este dançarino do samba foi fazer uma viagem ao que ficou distante, mas que habitava em minha memória, assim como na memória daquelas pessoas que, como eu, têm orgulho de serem sambistas e se dispuseram a me ajudar a pensar sobre este assunto.

E, desta maneira, por ter olhado para o Mestre-Sala, eu tive de ver a cidade e ouvir seus ritmos, pensar sobre suas danças, perceber seus costumes, escutar suas histórias e me encantar com suas gentes. Eu tive de perguntar muito mais do que formular respostas.

Descobri que, se eu responder muitas coisas sobre este dançarino do samba, eu estarei enganando o leitor, porque tudo que se afirmar, agora, sobre o Mestre-Sala pode ser diferente em pouco tempo, posto que dependendo da forma de olhar e da pessoa que olha, até sua função de tutor, que foi um ponto de concordância entre a maior parte dos sambistas com os quais me comuniquei durante este estudo, pode adquirir variados e diferentes significados.

Na tentativa de explicar quem é o Mestre-Sala das agremiações de samba, e direcionando meu olhar para o dançarino do Rio de Janeiro, iniciei este estudo, em 2004, por livre vontade, sem estar ligada a um projeto acadêmico. Eu queria responder sobre ele. Naquele momento, eu pensava que o Mestre-Sala era um dândi. Encantada, eu o chamava de Dândi cambinda, fazendo uma alusão ao homem africano da grande família etnolinguística *bantu* (LOPES, 2004), geralmente alto e magro, com habilidades corporais para danças.

Algum tempo após, observando continuamente o Mestre-Sala, percebi em sua coreografia um indício de uma atitude amorosa, então, passei a considerá-lo um herói romântico, copiado dos modelos apresentados na literatura, no rodapé dos folhetins que circulavam na cidade carioca no século XIX, quando esta foi elevada a categoria de capital da colônia, com a chegada da corte portuguesa.

Todavia, o herói romântico que nele eu reconhecia, e isto me parecia pertinente, era o Arlequim da *Comédia Del' Arte*, porque na cena, ele igualmente, não faz uso da fala e se comunica por meio de mímica. Analisando seus trajes e adereços, reconheci ali um outro vestígio do personagem italiano, que como complemento de sua fantasia, carregava uma espada. Alguns mestres-salas cariocas, no início do século XX, dançaram com esse adereço de mão (ARAÚJO E JÓRIO, 1969, p.76; PINTO, 1998, p.228). E foi assim, com esta certeza, que eu apresentei um projeto de pesquisa no PPGARTES-UERJ.

Eu passei algum tempo envolta em afirmações. Mas somente consegui desenvolver meu projeto, quando me permiti fazer perguntas, investigar, questionar, perder o medo de ter dúvidas sobre o que eu queria saber sobre este dançarino do samba. E mais, eu fui incentivada por minha orientadora a contar esta história, a partir da minha vivência enquanto sambista, enquanto uma dançarina que portou um pavilhão.

Então, eu comecei a indagar sobre o surgimento e o momento da construção do personagem, logo, fui procurar nos primeiros movimentos dos fazeres culturais dos povos negros desembarcados, e depois nascidos no Brasil, em especial no Rio de Janeiro.

Iniciei minha busca no batuque, nome genérico com o qual os europeus se referiam aos ritmos e as danças dos negros, no continente africano e na diáspora. No batuque, a dança e a música aconteciam no mesmo espaço, em formação de roda. Existem solistas, que podem ser do mesmo sexo. E a dança é marcada pelos tambores e palmas, e sua coreografia exige destreza corporal, com muito remexo, rebolado de quadris e umbigada, e não é enlaçada.

Não encontrei nenhum indício de que o figurante do samba pudesse ter sido inventado nesta manifestação cultural. À medida que desenvolvia o processo de investigação, cheguei ao lundu, posto que este, era uma transformação do batuque que trazido da zona rural, para a urbana, se entrelaçou com outros ritmos e danças da cidade. Apesar do lundu ser uma dança de casal, onde bailam juntos, sem se enlaçarem, duas pessoas de sexos diferentes, não me pareceu ser o par masculino, o dançarino precursor do Mestre-Sala.

Da mesma forma, observando a maneira de diversão e recreação dos negros e pobres da cidade, encontrei o maxixe, uma dança de par enlaçado, com coreografia arrojada, e então, pude notar que sua execução era feita nos salões de baile das periferias da cidade, e acontecia com vários casais dançando ao mesmo tempo, ao som de diferentes tipos de música tocadas pelos músicos que se apresentavam em espaço especial do clube. Sendo considerado extravagante e obsceno, só podia ser realizado, em outros clubes dançantes da cidade, nos dias da festa do carnaval. Também aqui, não identifiquei no dançarino do maxixe, traços do Mestre-Sala.

Passei a estudar sobre os dias da festa de carnaval na cidade do Rio de Janeiro. Os desfiles dos ranchos carnavalescos que possuíam as características dos ranchos de reis da Bahia, uma brincadeira dos negros baianos da periferia de Salvador, no período do Natal.

O formato e os figurantes da brincadeira baiana foram transferidos, no Rio de Janeiro, para a brincadeira carioca. Então, nesta estrutura do brinquedo, veio o figurante da Bahia.

E neste momento, desviei minha atenção dos estudos sobre os acontecimentos no Rio de Janeiro, e fui buscar em Salvador, informações sobre os festejos natalinos dos negros. E descobri que, na capital, o período entre o Natal e o Dia de Reis, a comunidade negra brincava nos Ternos de Reis, nos arrabaldes de Salvador, a brincadeira era no Rancho de Reis e no sertão, no Bumba-meu-boi. O figurante aparece nos folguedos da capital, onde “já haviam introduzido arautos, que se exibem como exímios dançarinos”. E foi em um artigo do jornal A Tarde, que encontrei uma narrativa de Manoel Querino sobre o personagem. Querino afirma que, o figurante dos ranchos de reis baianos, que chamavam de baliza e depois de Mestre-Sala, era um arauto bem trajado (LOPES & SIMAS, 2015, p.185).

E quando os baianos das periferias de Salvador vieram para o Rio de Janeiro, trouxeram sua brincadeira natalina, e dela copiaram o figurante baliza, para os ranchos carnavalescos cariocas.

E com o passar do tempo, quando o samba se tornou uma forma de divertimento na cidade, com seus diferentes formatos de ritmo, canto e dança (REGO, 1996; LOPES, 2004; LOPES & SIMAS, 2015) com sapateados, requebros e remelexos, apresentando o “sal e o tempero” do lundu e do maxixe em livre coreografia, numa efervescência criativa, num exercício do prazer (REGO, 1996), copiou, também, o Mestre-Sala.

Mas veja, o Mestre-Sala somente se tornou um sambista, anos depois, quando surgiram as agremiações de samba cariocas. Então, os sambistas o aduziram dos ranchos carnavalescos, que já o haviam copiado dos ranchos de reis trazidos pelos baianos da cidade de Salvador e que desfilavam durante o ciclo natalino no Rio de Janeiro.

Mas, o que também me apaixonou neste estudo conduzido por questionamentos foi meu reencontro com meus arquivos, de textos e fotos, que estavam esquecidos e desprezados. Deles eu resgatei as informações coletadas a muito tempo, sobre coreografia e trajes, e pude comparar com dados atuais reunidos com o auxílio das redes sociais, para observar as diferentes formas do personagem, lembrar gestos, movimentos e verificar a inclusão de inovações em sua maneira de bailar, no seu jeito de se portar, de se vestir, de se cuidar, de ser um Mestre-Sala contemporâneo.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Chico et al. *História da Sociedade Brasileira*. 14. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1996.

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1965.

ARAÚJO, Hiram; JÓRIO, Amaury. *Escolas de Samba em Desfile. Vida, paixão e sorte*. Guanabara: 1969.

BARRETO, Lima. CLÓ. In: BARRETO, Lima. *Histórias e Sonhos*. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1999, p. 50-60.

BARROS, José Flávio Pessoa de. *Xangô, a História que a escola vai poder contar*. In: SANTOS, Ivanir dos; ROCHA, José Geraldo. *Diversidade e ações afirmativas*. Rio de Janeiro: CEAP, 2007. p. 35-64.

BESSA, Alessandra. Análises das Justificativas do Rio de Janeiro [mensagem pessoal] mensagem recebida por liliplisseia@gmail.com em 22 de ago. 2016.

BESSA, Alessandra. Análises das Justificativas de São Paulo. [mensagem pessoal] Disponível em: liliplisseia@gmail.com. Acesso em: 23 ago. 2016. –

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. 2006. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/>. Acesso em: 22 de ago. de 2016.

BISERRA, Ingrid Karla; SILVA, Dalva Regina. *Escravidão, Educação e Reformas sociais no Projeto de Modernização de Joaquim Nabuco*. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS “HISTÓRIA, SOCIEDADE E EDUCAÇÃO NO BRASIL”, 9., 2012, João Pessoa. Anais... João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. p.91-105. Disponível em: <http://histedbr.fe.unicamp.br/>. Acesso em: 07 set. 2016.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. Verbete “Batuque”. In: *Novo Dicionário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p.193.

CABRAL, Lara Cristina. *Linha de Frente das Bandas Marciais em Goiânia: corpo coreográfico. Onde surgiu e onde estamos?* Trabalho de Conclusão de Curso -Pós-graduação em Pedagogias da Dança II - Educação Física, Centro de Estudos Avançados e Formação Integrada. Goiânia: PUC-GO, 1996.

CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

CALFA, Maria Ignez de Souza. A temática do Corpo. In: CARDOSO, Liana da Silva; GUALTER, Katya Souza (Org.). *I Coletânea de Artigos do Departamento de Arte Corporal*. Rio de Janeiro: Papel Virtual Editora. 2000, p.107-115.

CARDOSO, Liana da Silva; GUALTER, Katya Souza (Org.). *I Coletânea de Artigos do Departamento de Arte Corporal*. Rio de Janeiro: Papel Virtual Editora. 2000. p.115-127.

CARVALHO, Vinícius Mariano de Carvalho. *História e tradição da música militar*. Centro de Pesquisas Estratégicas Paulino Soares de Sousa, UFJF, 2006. Disponível em: <http://www.ecsbdefesa.com.br/fts/Musicamilitar.pdf>. Acesso em: 14 de ago. 2016.

CARVALHO, Ramão Edonil Dauinheimer. *Atribuições de um mestre-sala*. [mensagem pessoal]. Disponível em: liliplisseia@yahoo.com.br. Acesso em: 16 jun. 2014.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Made in África*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1990.

CASTRO SOROMENHO, Fernando Monteiro. *Rajada e Outras Histórias*. Lisboa: Portgália ed., 1943, *apud* Aurélio Buarque de Holanda, *Novo Dicionário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987, p.193.

CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval Carioca, dos bastidores ao desfiles*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

CAVALCANTI, Maria Laura. *O Rito e o Tempo: ensaios sobre carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CAVALLEIRO, Eliane. Introdução. In: BRASIL. Ministério de Educação. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. *Orientações e Ações para a Educação das Relações Étnico -Raciais*. 1. ed. Brasília: SECAD, 2006. p.13-26.

CONTI, Lígia Nassif. *Lembrança da Saracura, saudade*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPUH, 2011. Disponível em: <https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/32-snh26?start=2960>. Acesso em: 27 jul 2016.

CUNHA, Maria Pereira Clementina da. Vários zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no carnaval carioca da virada do século. In: _____. *Ecos da Folia, uma história social do Carnaval Carioca entre 1880 e 1920*. Companhia das Letras, 2001. p. 371-417.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, heróis e malandros. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DANIEL, Néia. *Memória da Negritude. Calendário Brasileiro da Africanidade*. Brasília, Ministério da Cultura, Fundação Palmares, 1994.

DIAS, André Monte Pereira. *Crítica do Manual*. Rio de Janeiro, 2016. 3f. (texto digitalizado enviado como arquivo docx por mensagem do Facebook).

DO VALLE, Lílian. *Contribution à l'étude critique de la représentation du loisir ouvrier dans la sociologie brésilienne*. Tese de doutorado. Paris: Universidade de Paris V, René Descartes, 1982.

DINIZ, André. *Almanaque do Samba: a história do samba. O que ouvir. O que ler. Onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

ELIAS, Cosme. *O samba de Irajá e outros subúrbios: um estudo da obra de Nei Lopes*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

FARIA, Ítalo. História da Dança a Dois. *Arterevista*, v. 2, n. 2, p.51-80, jun./dez. 2013.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de Samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro: Secretária de Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. v. 3.

FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte: uma interpretação marxista*. Rio de Janeiro: ZAHAR Editores, 1967.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975 [1933].

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. São Paulo: Global, 2003 [1936].

FILHO, Arthur Loureiro de Oliveira. *Depoimentos de: Bicho Novo, Carlos Cachça, Ismael Silva*. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002.

GRAMÁTICO JÚNIOR, Sérgio. *Maçu da Mangueira, O 1º Mestre-Sala do Samba*. Rio de Janeiro: Hama, 2009.

GRAMÁTICO JÚNIOR, Sérgio. *Delegado e Dionísio, vidas em passos de arte*. Rio de Janeiro: Hama, 2011.

GONÇALVES, Renata de Sá. *A Dança nobre do Carnaval*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

GONÇALVES, Renata de Sá. Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos: perspectivas sobre cultura popular. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 32, 2003. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.fgv.br>. Acesso em: 22 abr. 2014.

HENDERSON, Alexandre. *O menino, a goiabeira e a porta-bandeira*. São Paulo: Editora Uirapuru, 2012.

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a Corpo, estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, Michelle. *Noções do Manual Oficial do Julgador da LIGA*. Porto Alegre, 2016. 3f. (texto digitalizado encaminhado por mensagem do Whatsapp).

LOPES, Nei. *Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Gráfica Imprensa da Cidade, 1999.

LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LOPES, Nei. *Partido-alto. Samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

LOPES, Nei. O samba jamais agonizou. *Samba em Revista*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p.12-17, ago. 2009. Entrevista concedida a Aloy Jupiará.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.

- LUCKESI, Cipriano et al. *Fazer universidade: uma proposta metodológica*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 1991.
- MAGNOLI, Demétrio; ARAÚJO, Regina. *A nova geografia, estudos de geografia do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1996.
- MELLO, Marcelo. *O enredo do meu samba: a história de quinze sambas-enredo imortais*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- MORAES, Eneida. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- MONTEIRO, Antonio. Ternos e Ranchos sairão: tradição não morre na Bahia. *Jornal A Tarde*, Salvador, 29 dez. 1970. Caderno 2, p.13.
Disponível em: www.cultura.tododia.salvador.ba.gov.br/doc-festa/a.tarde-29-12-1970.
Acesso em: 14 set 2016.
- MOTTA, Aydano André. *Porta-Bandeiras, onze mulheres incríveis do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2013.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- NASCIMENTO, Alexandre do. *Ação afirmativa: da luta do movimento social negro às políticas concretas*. Rio de Janeiro: CEAP, 2006.
- NICOLA, José de. *Literatura Brasileira: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Scipione Autores Editores, 1985.
- NOGUEIRA, Isabelle Cordeiro. Das considerações entre o tempo e a dança: subjetividade, dinâmicas e êxtase. In: MEMÓRIA ABRACE, 2.; REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 1., Salvador, 2000. *Anais...* Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2000. p. 49-53.
- OLIVEIRA, Osvaldo Antonio de. *O Batuque Afro-Brasileiro de Nelson Silva*. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2003.
- OLIVEIRA, Nilza de. *Quaesito. O que é escola de samba?* Rio de Janeiro: Imprensa Oficial da Cidade do Rio de Janeiro, 1996.
- PARANÁ, Secretaria da Educação. GOMES, Jussara Vieira. Dança de salão, [200-?]. Disponível em: www.educacao.pr.gov.br. Acesso em: 14 set. 2016.
- PARRON, Tâmis. *Alencar, cartas a favor da escravidão*. São Paulo: Hedra, 2008.
- PETIT, Sandra Haydée. *Pretagogia: pertencimento, corpo dança-ancestral e tradição oral africana na formação de professoras e professores*. Fortaleza: EdUECE, 2015.
- PINTO, L.A. Costa. *O negro no Rio de Janeiro, relações de raças numa sociedade em mudanças*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- PITOMBO, Renata. *O figurino nosso de cada dia...considerações sobre a importância da indumentária na performance corporal contemporânea*. In: MEMÓRIA ABRACE, 2.;

REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 1., Salvador, 2000. *Anais...* Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2000. p. 149-154.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. Da definição de Carnaval. *Cadernos CERU*, São Paulo, 2007.

REGO, José Carlos. *Dança do Samba: exercício do prazer*. Rio de Janeiro: Aldeia, 1996.

RODRIGUES, Maria das Dores Alves. Por delegação de Paulo da Portela, Guardiã da Bandeira. *Samba em Revista*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 4, p.6-10, abr. 2013. Entrevista concedida a Aloy Jupiará.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: as transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Ivanir dos; ROCHA, José Geraldo. *Diversidade e ações afirmativas*. Rio de Janeiro: CEAP, 2007.

SCISÍNIO, Alaôr Eduardo. *Dicionário da Escravidão*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1997.

SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio, o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1985.

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

SOUZA, Maria Inês Galvão. A realização da dança através dos sonhos de Bachelar. In: CARDOSO, Liana da Silva; GUALTER, Katya Souza (Org.). *I Coletânea do Departamento de Arte Corporal*. Rio de Janeiro: Papel Virtual Editora, 2000.

SILVA, Marília T. Barboza da; SANTOS, Lygia. *Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

THEODORO, Mário (Org.). *As políticas públicas e as desigualdade racial no Brasil: 120 anos após a abolição*. Brasília: Ipea, 2008.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. Afirmando Existência: a lição de criatividade da vida. In: SANTOS, Ivanir dos; ROCHA, José Geraldo (Org.). *Diversidade e ações afirmativas*. Rio de Janeiro: CEAP, 2007.

TUPY, Dulce. *Carnavais de guerra*. Rio de Janeiro: ASB Arte Gráfica e Editora, 1985.

ZELAYA, Ivy. *Valeu, Passista: samba de Botafogo*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2015.

PERIÓDICOS NA ÍNTEGRA:

CATÁLOGO da Exposição “Africanos Novos na Gamboa, um portal arqueológico”. Rio de Janeiro: [s.n.], 2001.

Revista Rio, Samba e Carnaval, Rio de Janeiro, n. 36, 2007.

Samba em revista. Revista do Centro Cultural Cartola, ano 1, n. 2, ago. 2009.

Samba em revista. Revista do Centro Cultural Cartola, ano 5, n. 4, abr. 2013.

DVD:

Lalu de Ouro, o primeiro mestre-sala. Direção de Becca Lopes. 2014.

ESPETÁCULO TEATRAL:

Entregue seu coração no recuo da bateria. Texto teatral de Marcus Galiña e Pedro Monteiro. 2106.

Fotografia 8 - Manuscrito do samba de Geraldo Pereira e Moreira da Silva

Samba pro concurso
 Samba. Moineira da Fitas (Moreira da Silva)
 Manqueira até ano está infinal,
 O ensaio qual
 Eu fui lá e vi, meu bem.
 Lindas pastoras
 Lindos sambas de harmonia
 É uma forte bateria
 Que não respeita ninguém

 Foi ensaiado
 O samba pro concurso,
 Depois, o mestre-sala
 Encanou com a porta-bandeira
 Tive a recordação da Praça
 Na sede da Estação Divinópolis

Fonte: Cadernos manuscritos de Fernando Bastos do Valle. Sem data.

ANEXO B – Movimentos obrigatórios

Estes sete movimentos que ora descreverei, são aprendidos com os mais velhos, decorados e se tornaram obrigatórios, isto é todos os dançarinos deverão executá-los durante sua exibição. Estes movimentos foram nomeados por Élson PV, que dançou na década de sessenta do século passado (REGO, 1996, p. 60-62):

CRUZADO – o dançarino dá um pequeno salto, planta a perna esquerda com o pé na horizontal. Estica perna direita para frente, pé na vertical, arrastado miudinho até o pé esquerdo. O corpo cai para direita, para esquerda, num gingado. Rodando em volta da Porta-Bandeira, que executa giros nos sentidos horário e anti-horário.

O Mestre-Sala Bicho Novo descreve o ENCRUZA, um passo do Mestre-Sala, que ele dizia que deveria ser um movimento comum do dançarino. Considerei ser possível que o CRUZADO descrito por Elson PV, seja proveniente deste que Bicho Novo nos apresenta, posto que a ação narrada consta de um “rodejo” sem enlace, no qual a dupla, realiza três voltas para a direita e três para a esquerda.

Fotografia 9 - Raphael Rodrigues e Squel Jorgea



A Porta-Bandeira se aproxima, mas o Mestre-Sala não toca nela, deixa a dançarina se exhibir livremente, apenas acompanha sua dança. Sabemos, no entanto, que durante toda a movimentação da dançarina, cabe ao Mestre-Sala desenvolver a condução e apresentar gestos que revelem atenção e cuidado para que ele possa se exhibir sem ser incomodada. De acordo com Bicho Novo, em determinado instante do bailado da Porta-Bandeira, o Mestre-Sala faz um sinal, previamente combinado, e então o casal apresenta do pavilhão ao público. Percebi na descrição dos dois movimentos, que o casal não se enlaça, e mesmo quando vão apresentar o pavilhão, eles não se tocam.

Recentemente observei a expansão do movimento, que possibilita ao figurante demonstrar sua virtuosidade enquanto dançarino. Neste novo contexto, ele executa um desdobramento do CRUZADO e realiza uma nova movimentação denominada beija-flor.

Em 2013, no julgamento do desfile de carnaval da cidade de São Paulo, penalizei um Mestre-Sala, que ao realizar esta ação, lhe faltou sincronismo no movimento dos pés, ele “mancou” durante a roda, ao executar o beija-flor.

Esta movimentação da dança passou a ser uma das ações que compõe o CRUZADO e poderia, quem sabe, completar o ENCRUZA, por causa da combinação de gestos e passos executados pelo dançarino. Ela acontece no bailado após o gingado e é o movimento no qual, o dançarino realiza uma roda completa em torno da Porta-Bandeira, finaliza com uma vigorosa batida de pé no chão, executa uma pirueta e desfaz a roda.

O deslocamento, do dançarino, é realizado pela lateral, na ponta dos pés, com rapidez, todavia essa ação tem de ser fluente, leve e indireta, como se ele flutuasse.

O modo de execução é ondulante, constituindo-se no momento no qual revela qualidade expressiva, criatividade e domínio corporal, demonstrando o vigor e a graciosidade do pequeno pássaro, que deu nome à movimentação do dançarino. Esta ação possui um bom grau de dificuldade, exige técnica e necessita de muito treino, pois envolve velocidade e leveza, caso contrário resulta em uma movimentação percutida, aos saltos, vibratória e não ondulante que é a característica do passo “beija-flor”.

MEIO-SAPATEADO – o dançarino realiza uma troca rápida dos pés no chão, sem sair do lugar, faz uma pirueta e para. Segura a mão da Porta-Bandeira. Repete toda a ação, de mão dada com a parceira.

VOLEIO – com o pé esquerdo na vertical, o dançarino eleva a perna direita e dobra o joelho à frente. Gira o corpo, velozmente, para um lado, e depois para o outro. Em um dos giros o pé direito vai para trás da dobra da perna esquerda, faz com o corpo uma “falsa” queda e segura com a mão esquerda a mão da Porta-Bandeira.

PEGADA-DE-MÃO – o dançarino pega a mão da Porta-Bandeira, inclina o tronco e o braço direito para trás, sem deixar a bandeira tocar em seu rosto. O bailarino Edmundo Carijó, explica que este movimento de arquear o corpo para trás, realizado pelo Mestre-Sala é a reprodução do *cambré* do balé clássico. A seguir, o dançarino planta o pé esquerdo, mas vai soltando-o levemente em um deslocamento, e com o pé direito vai impulsionando o corpo para que a Porta-Bandeira gire em torno dele (REGO, 1996, p.91).

Fotografia 10 - Raphael Rodrigues e Amanda Poblete



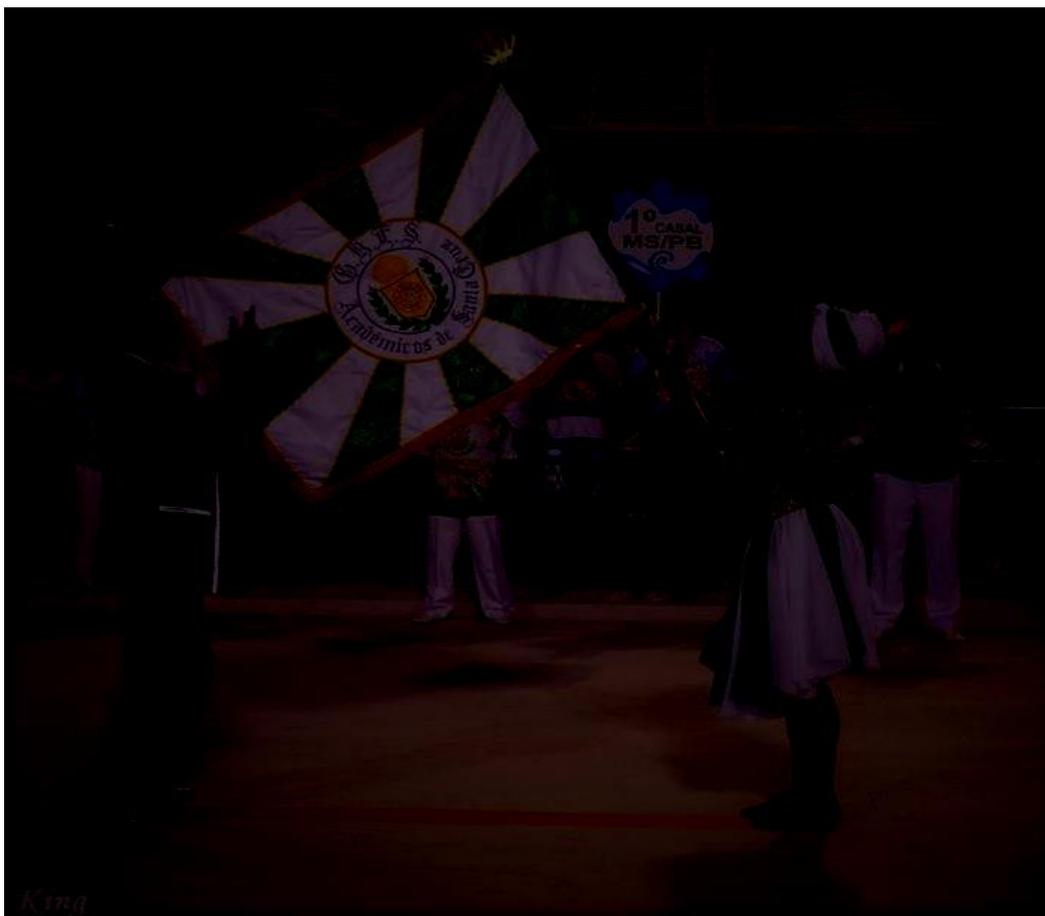
CURRUIPIO – neste movimento, ele segura com a mão esquerda a mão da Porta-Bandeira, com a direita enlaça sua cintura, executa passos miudinhos e delicados, um pé falseia o outro conduz e o casal gira em pequeno círculo. É um dos raros momentos do bailado, em que o Mestre-Sala se aproxima bastante da Porta-Bandeira, posto que em outros momentos, ele apenas segura sua mão.

Fotografia 11 - Diego Falcão e Jackeline Gomes



CARRAPETA – logo após a realização do currupio, o Mestre-Sala se afasta da Porta-Bandeira e exibe passos miúdos e nervosos, sempre olhando para a Porta-Bandeira e para a bandeira. Faz uma pirueta completa, que pode ser dupla ou tripla, dependendo do espaço e do ritmo do samba.

Fotografia 12 - Carlos Muskito e Roberta Freitas



APRESENTAÇÃO DE BANDEIRA – terminada a execução da carrapeta, o dançarino realiza novas esquivas e meneios de aproximação para segurar a mão da Porta-Bandeira. Então, realizando movimentos brandos, se prepara para apresentar a bandeira, que deve ser segurada pela pontinha com a mão esquerda e indicada com a direita. O joelho se dobra ligeiramente, ao erguer-se, recomeça a dança imediatamente. Nesta ação, o Mestre-Sala Elson PV, fala que o dançarino insinua um beijo para a Porta-Bandeira.

Fotografia 13 - Thiaguinho Mendonça e Amanda Poblete



Este gesto, não mais insinuado, mas realizado pelo dançarino, ganhou destaque no repertório, e transformou-se na ação que tem a qualidade de estar em todos os momentos da dança, em qualquer lugar ou situação. O beijo do Mestre-Sala faz a dança iniciar, permite uma pausa ou o fechamento da coreografia. Nas coreografias atuais, ele aparece enquanto agradecimento ou deferência à dama ou ao pavilhão.

No entanto, na coreografia do Mestre-Sala podem ser observados os improvisos, que são os movimentos que caracterizam o estilo de cada dançarino. Um exemplo disto é o Delegado Mestre-Sala do GRES Estação Primeira de Mangueira, cujo corpo alto e esguio, que unia em sua dança criatividade e improviso. Segundo Gramático (2009, p.53) “a elegância e a postura mantida em seus gestos, a perfeição com que executava os movimentos mais difíceis criados por ele mesmo, a inventividade daqueles passos e capacidade de improviso, tudo isso encantava a quem o assistisse.”

Fotografia 14 - Delegado e Neide



O estilo de dançar do Mestre-Sala mangueirense era resultante de sua criatividade que garantia a realização de movimentos inéditos, aliada a uma capacidade de improviso.

Movimentos decorados, movimentos inéditos, improvisos e gestos são as ações desenvolvidas pelo Mestre-Sala durante sua dança. Ele não pode sambar, apenas bailar ao ritmo sincopado do samba, mas as expressões “escrever suas letras, dar o recado” e o ditado popular “tem que dizer no pé”, usado pelos sambistas para qualificar um dançarino que sabe executar a dança do samba com habilidade (LIGIÉRO, 2011, p.111), muito se aplicam a *performance* deste dançarino.

Lembrei-me, então, do que dizia Delegado, o Mestre-Sala da Mangueira, “ a gente ia fazer as coreografias no pé”⁴⁶. Assim como dos cordões de velhos, um dos diversos tipos de

⁴⁶Samba em Revista. *Revista do Centro Cultural Cartola*. Abril 2103, ano 5, n. 4.

cordões em que se brincava o carnaval no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX, com seus figurantes trajados ricamente, que desenvolviam pantomina utilizando uma bengala, imitando uma pessoa idosa, e realizando passos, ao som de marchas lentas e ritmadas, que eles chamavam de “letras” (CABRAL, 1996, p.21-22; FERNANDES, 2001, p.23-25). E igualmente, do que apregoava Carlos Cachaca, o compositor mangueirense, quando falava que o dançarino devia estudar os passos e movimentos da dança, como se fossem um texto que outros sambistas deixaram na história do samba, e assim decorá-lo, para então, dar o seu recado (CABRAL, 1996, p.265).

ANEXO C – As transformações do figurante (do século XVI ao XXI)

QUADRO 1 – As transformações do figurante (do século XVI ao XXI)

FIGURANTE	ÉPOCA	INSTITUIÇÃO	TRAJE	INSTRUMENTO	FUNÇÃO	ATIVIDADE	POSTURA
Soldado caçador	Séc. XVI	Exército (Batalhão de Caçadores)	Farda	Armas	Proteger e defender	De guerra	Disciplina militar
Músico militar	Séc. XVIII-XIX (1830 e 1893)	Exército; Banda Militar (Guarda Nacional e Polícia Militar)	Farda	Clarim ou corneta	Anunciar manobras para a tropa; tocar em solenidades militares; e civis	Executar música para orientar tropa nas manobras militares; alegrar solenidades	Disciplina militar
Baliza	Séc. XIX	Bandas Marciais e fanfarras	Uniforme	Bastão longo	Divertimento popular	Abrir caminho para a banda passar	Garbo, elegância
Baliza (SP)	Séc. XIX-XX	Cordões carnavalescos	Fantasia	Bastão	Divertimento de carnaval	Abrir caminho para o cordão desfilar	Garbo, elegância
Baliza (BA)	Séc. XIX-XX	Ranchos de Reis	Fantasia de arauto	leque	Festejar o Natal	Dançar sozinho ou com qualquer pastora	Elegância, gentileza
Baliza (RJ)	Séc. XIX-XX (1893)	Ranchos Carnavalescos	Fantasia de nobre	Leque e espada	Brincar o Carnaval	Dançar ao lado da porta-estandarte	Elegância, gentileza, refinamento
Mestre-sala	Séc. XX (a partir de 1928 aos dias atuais)	Escolas de Samba	Fantasia diferentes, conforme o enredo da agremiação	Leque, espada, bastão e lenço	Divertimento popular, arte e cultura	Dançar para proteger a porta-bandeira, defender o pavilhão	Elegância, gentileza, altivez, valentia, malandragem

Fonte: o próprio autor