



**Formação de um Repertório Corporal
Antecedente à Prática de Mestre-Sala e Porta-
Bandeira nas Escolas de Samba - Rio de Janeiro,
séculos XIX – XXI¹**

Paulo Dias*

¹ Texto publicado originalmente com links de vídeo no CD ROM de síntese do Projeto Sapatos Brancos, coordenado pelo coreógrafo e bailarino Luís Ferron. São Paulo, 2010.

* Pianista, percussionista, pesquisador de cultura popular. Fundador e Presidente da Associação Cultural Cachuera! São Paulo/SP.

Resumo |

O objetivo deste artigo é delimitar, numa perspectiva histórica, quais práticas culturais, afro-brasileiras e outras, teriam contribuído para a constituição de um repertório corporal, visual e simbólico a partir do qual se desenvolvem as figuras do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira nas Escolas de Samba contemporâneas.

Palavras chave: escola de samba, mestre-sala, porta-bandeira

Abstract |

The main goal of this article is to identify, in historical approach, those cultural practices, afro-brazilian or another, that provided a symbolic, gestural and visual repertoire in the rising of mestre-sala and porta-bandeira couple dance in contemporary Escolas de Samba.

Keywords: escola de samba, mestre-sala, porta-bandeira

Festa negra na capital do Império

O objetivo deste artigo é delimitar quais práticas culturais, afro-brasileiras e outras, teriam contribuído para a constituição de um repertório corporal, visual e simbólico a partir do qual se desenvolvem as figuras do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira (aqui designadas pelas abreviaturas MS e PB, respectivamente) nas Escolas de Samba. Para tanto, procurarei delinear o contexto histórico em que surgem essas agremiações, começando este percurso no século XIX, quando se configuram e se afirmam no Rio de Janeiro as principais formas de expressão antecedentes ao samba.

Palco de tensas e complexas relações entre etnias e estamentos desse período, a capital do Império era o cadinho cosmopolita onde se recombinavam e se reinventavam tradições culturais de matriz várias. Foi sobretudo no âmbito sacro-profano dos festejos católicos oitocentistas que os africanos escravizados buscaram obter espaços estratégicos de participação na sociedade, que muitas vezes eram alcançados pela via da arte espiritualizada, da música e da dança. O processo de secularização da vida cultural na metrópole – que se acentuou na segunda metade do século XIX – recolocou as expressões populares e negras no Carnaval; a data foi transformada em ponto de convergência dos repertórios sonoros e corporais que, no primeiro quarto do século XX, deram nascimento ao samba. Tendo despontado nas Escolas de Samba como os personagens mais representativos da agremiação, o casal MS e PB tem ligação orgânica com a evolução histórica do samba carnavalesco, que aqui será enfocada a partir da perspectiva de seus agentes principais, as populações afro-descendentes.

Com a transferência da família real portuguesa para o Brasil, em 1808, a cidade do Rio de Janeiro foi alçada à condição de centro do império luso-brasileiro. Poucos anos mais tarde, o tráfico transatlântico desembarcou no centro-sul do País multidões de africanos

escravizados, principalmente bantos deportados do Congo e de Angola, atendendo à demanda por mão de obra nas plantações de café do Vale do Paraíba.

A independência do Brasil (1822) não se deu mediante mudanças em suas estruturas básicas; o brasileiro preservou seu governo monárquico, e sua base econômica continuou sendo a monocultura exportadora movida a braço africano. Até 1830, chegaram à região 450.000 pessoas vindas da África. Naquela época, dois terços da população da cidade do Rio de Janeiro era negra, sendo metade escrava, com uma ampla maioria de africanos. Entre 1835 e 1850, após a proibição do tráfico, importaram-se ilegalmente mais 315.000 africanos. A economia cafeeira caminhou para o seu auge, promovendo um rápido enriquecimento da capital do império, que conheceu um surto de urbanização e modernização a partir da segunda metade do século XIX. Com o avanço (ainda que tardio) do processo de abolição e o crescimento do número de alforrias, a população livre aumentou, constituindo um segmento social formado por negros libertos e livres, mestiços e brancos pobres, entre eles imigrantes portugueses.

Esta população urbana livre e pobre, misturada aos escravos africanos e crioulos que circulam pelas ruas do Rio, encontrou sobretudo no vasto calendário festivo católico ocasiões propícias para intecambiar suas bagagens culturais. Elaborou-se, assim, a partir destes encontros no âmbito da festa, uma cultura popular urbana híbrida e extremamente diversificada em suas formas de expressão. Como indica Marianna Monteiro, uma herança do catolicismo barroco ibérico já presente no Brasil setecentista era o fato de suas celebrações incluírem performances cênico-musical-coreográficas dos diferentes grupos étnicos e sociais que compunham a sociedade colonial. Esses grupos eram ordenados segundo o conceito político-teológico do *corpo místico*, a partir do qual, na encenação político-religiosa da festa, se determinava a posição hierárquica dos diferentes corpos sociais no cortejo (MONTEIRO, 2011, p. 71 e segts). As procissões, ponto alto dos

festejos, eram bailes ambulatórios espetaculares, marcados pela riqueza e detalhe de elementos visuais e sonoros. Um catolicismo festivo protagonizado por leigos e caracterizado pela atuação das irmandades religiosas, entidades seculares que reuniam devotos dos santos mais populares, atuando junto a outros grupos como as corporações de ofícios.

As irmandades negras

Desde os tempos da Colônia, havia irmandades religiosas separadas para os diferentes segmentos sociais e raciais – entre elas, aquelas destinadas exclusivamente a negros e pardos. A adesão a essas confrarias católicas leigas, de caráter beneficente e origem europeia, permitiu a africanos escravizados e seus descendentes obter espaços de participação social na Colônia e no Império, mormente pelo desvã das festividades religiosas do catolicismo, no qual a presença de manifestações culturais negro-católicas era tolerada ou mesmo incentivada pelo segmento social dominante. As capelas e igrejas das irmandades de negros eram importantes lugares de acolhimento para o escravizado recém-chegado da África, onde ele recebia lições de sociabilidade para poder fazer face à sociedade escravista colonial. A religiosidade que aí se desenvolve, o catolicismo negro-confrarial, resulta da reinterpretação do catolicismo difundido pela Igreja, na chave da perspectiva espiritualista Banto-africana, incluindo o culto aos ancestrais de permeio ao dos oragos católicos. Divindades e santos católicos e antepassados espirituais Africanos, todos eles representam poderosas forças vitais que devem ser periodicamente invocadas para a proteção e bem-estar dos viventes.

Organizada pelos membros de irmandades negras como as de Nossa Senhora do Rosário, de São Benedito e de Santa Efigênia, a tradição especificamente afrodescendente que marcava algumas dessas festas era a coroação dos Reis Congos, eleitos entre escravos ou

libertos como representantes de linhagens reais africanas na diáspora, reorganizando no plano simbólico os laços com a ancestralidade. Escoltando os soberanos negros pelas ruas, desfilavam séquitos de performance musical, coreográfica e teatral que, atravessando os séculos, viriam a ser chamados genericamente de Congos ou Congadas. O imaginário congadeiro em torno do Rei, da Rainha e sua corte – o reinado –, figuras até hoje presentes em cortejos como os Moçambiques, Congos e Catopés de Minas Gerais e os Maracatus de Pernambuco, sugerem um entrecruzar de referências africanas e européias da realeza.

Pintores cronistas como o italiano Carlos Julião retrataram os reinados africanos vestidos à moda européia já no século XVIII, desfilando ao som de uma orquestra mista em que a marimba angolana emparelha com a viola portuguesa. Ao adotarem divindades, vestes e instrumentos musicais de seus senhores, incorporados a fundos culturais africanos e por eles reinterpretados, os negros também elaboraram sutis estratégias de legitimação de suas formas de expressão junto à sociedade escravista branca, assegurando sua continuidade e resistência num meio social que lhes é extremamente hostil. Assim, esse imaginário afro-brasileiro da realeza que se nutre, igualmente, da fidalguia branca das manifestações festivas e cerimoniais da corte, ressurgiu nos reinados carnavalizados dos ranchos cariocas e dos cordões paulistanos a partir dos anos 1930 e, na ponta final do processo, na síntese visual altamente estilizada do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira.

Imagens da realeza europeia

Do lado europeu, é referência muito citada pelos casais de Mestre-Sala e Porta-Bandeira o elegante Minueto, dança coletiva de pares muito em voga nos meios nobres da Europa, nos séculos XVII e XVIII. Porém o tipo de sociabilidade dos salões brasileiros, herdada de

Portugal, foi exclusivamente masculina até o século XIX, e a participação da mulher nas danças de pares só se dá a partir da introdução da Quadrilha, contradança de origem francesa que foi sucesso nos salões do Rio sobretudo após a vinda da família real. A Quadrilha foi rapidamente apropriada pelo povo e difundida para as cidades do interior. As mesuras e os gestos galantes característicos dessa dança, apreendidos e retrabalhados pelos negros que as presenciavam nos salões aristocráticos onde atuavam como serviçais, podem ter influenciado, devidamente estilizados, postura corporal e gestual do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira. Aliás, o termo “mestre de sala” aparece relacionado aos bailes da época imperial, designando o profissional que cuidava do cerimonial e zelava pela etiqueta dessas reuniões dançantes, recebendo e conduzindo os casais pelo salão.

Na sociedade colonial brasileira, atividades artísticas como a pintura, a música, o teatro e a dança ficavam, via de regra, a cargo dos negros escravizados ou dos mulatos, pois, segundo os códigos da época, era indigno um homem branco se dedicar aos chamados “ofícios mecânicos”. Conforme atestam registros do Brasil-Colônia, representações de danças européias antigas ou tradicionais, como o Minueto e a Gavota, podiam ocorrer tanto nas ruas, por ocasião de festas públicas (nas barracas de variedades ou nos intervalos das touradas, apresentadas nos *curros*), quanto nas casas senhoriais, e seus intérpretes normalmente eram mulatos pertencentes à uma classe intersticial (MONTEIRO, 2011).

Os negros encenavam danças de corte européias para deleite da classe mandatária branca, e os códigos corporais de etiqueta e elegância desses bailados certamente vão aflorar em danças de par solista dos afrodescendentes urbanos, por ocasião de celebrações festivas internas à comunidade, com intenções mais ou menos satíricas e mais ou menos hibridadas às suas próprias tradições coreográficas.

Sacralidade da bandeira

O tema da realeza se faz presente também na tradição portuguesa do Divino Espírito Santo, introduzida no Brasil no século XVII. Os festejos do Divino eram caracterizados pela presença de um império, constituído por casal de imperadores, geralmente crianças, e seus pajens. Era o “reinado dos brancos”, em oposição ao “reinado dos negros” dos Reis Congos. A atitude de compaixão em relação aos pobres e desvalidos, associada à prática de se distribuir alimentos e outros bens à época de Pentecostes (celebradação da descida do Espírito Santo aos apóstolos), atraía para o culto festivo do Divino a população economicamente carente, entre eles muitos devotos negros – escravos ou livres. Além disso, o pombo que representa o Divino suscita associações com símbolos religiosos africanos, assim como a narrativa bíblica de que o Espírito Santo ter-se-ia manifestado no corpo dos apóstolos, conecta-se com teologias africanas do transe místico.

Alguns cronistas estrangeiros notaram que, especialmente para os negros, a bandeira do Divino representava um objeto de veneração, uma espécie de amuleto poderoso. A festa do Divino no Campo de Santana, do final do XVIII ao final do XIX, foi a maior e mais popular festividade do Rio de Janeiro antes do Carnaval ocupar essa posição, com ampla circulação de expressões musicais, teatrais e coreográficas de diferentes segmentos étnicos e sociais (ABREU, 1999).

Conforme observei anteriormente neste texto, muitos folguedos e danças negras e populares se concentram nas festas religiosas católicas, como as do Divino Espírito Santo, do Natal, de Reis, de Santo Antônio, São João, São Pedro, São Benedito, Nossa Senhora do Rosário, Santana e outras. Durante todo o século XIX, há registros de negros participando de folias do Divino e de folias de Reis – grupos ambulantes musicais-coreográficos que visitam as casas de uma redondeza, coletando donativos para a realização dos festejos desses oragos e acompanhando a bandeira que representa a divindade,

ritualmente beijada por todos os circunstantes. Em estados como Minas Gerais e Bahia, é bastante comum encontrar grupos afrodescendentes como continuadores da tradição das Folias ou Ternos de Reis, fazendo sua peregrinação entre o Natal e o Dia de Reis (6 de janeiro). A bandeira com a imagem dos Santos Reis, os três Reis Magos da tradição bíblica, é tocada pelos devotos, beijada, levada ao peito, passada no rosto, na cabeça ou em locais do corpo atingidos por alguma enfermidade. E também conduzida a todos os cômodos da casa de quem recebe a visita da Folia, emanando bênçãos e energias curativas como se a força da divindade nela estivesse assentada.

Uma concepção metafísica comum a grande parte das culturas africanas é a percepção do universo como teia de energias em interação, sendo que cada ser ou objeto do mundo sensível ou do mundo espiritual é detentor de uma força vital específica, suscetível de ser transmitida ou acumulada (como o *axé* ou *gunzo* dos *candomblés*). A força vital dos ancestrais é proporcionalmente maior que a dos viventes (TEMPELS, 1949). A partir dessa perspectiva, as bandeiras representativas de divindades católicas puderam ser reinterpretadas pelos afro-brasileiros como objetos simbólicos portadores de forças espirituais ancestrais cujo poder se transmite e exerce efeitos benéficos sobre quem as toca. Um dos exemplos disso são os ranchos de Reis da Bahia, agremiações com ampla participação de negros consideradas por muitos pesquisadores como precursoras dos Ranchos Carnavalescos cariocas. Esses grupos ostentam, além do estandarte, bonecos figurando animais que representam simbolicamente o grupo (Robalo, Burro, Boi etc), fato que, segundo Roger Bastide, poderia indicar a persistência de um totemismo africano no Brasil (BASTIDE, 1959).

A tradição do catolicismo afro-brasileiro das Congadas também trata de maneira especial as bandeiras que representam seus grupos. Em Minas Gerais, esses objetos com a imagem de Nossa Senhora do Rosário ou São Benedito são guardados desfraldados nos altares das

capelas das irmandades, junto com as coroas dos Reis Congos, os instrumentos musicais, os bastões dos capitães (símbolos de poder dos mestres) e outros objetos investidos de força mística. Há rituais de saída dos grupos do congado para as ruas, nos dias de festa, que se iniciam com o beijamento e bênção da bandeira, ocasião em que ela é passada sobre as cabeças dos participantes para protegê-los de forças adversas

A função de conduzir o símbolo sacro-institucional da bandeira ou estandarte, caminhando à frente das folias de Reis e do Divino (*alferes da bandeira*), das guardas do reinado (*bandeireira*) e também, no lado profano, das manifestações cívicas e militares, tem sua continuidade nas porta-estandartes e porta-bandeiras dos Blocos, Ranchos, Cordões e, por fim, das Escolas de Samba. Nas agremiações contemporâneas, a atitude respeitosa e mesmo devocional em relação à bandeira se faz presente nos mínimos gestos do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira ao reverenciá-la – atitude que orienta e centraliza a postura do casal como um todo. O pavilhão é a sua razão de ser, e por isso é comum a afirmação de que o casal é, na verdade, um trio, sendo a bandeira seu terceiro elemento. O respeito religioso pelo pavilhão pode ser notado no comportamento dos frequentadores das Escolas de Samba ao beijá-lo. Para quem o porta e para quem o reverencia, o pavilhão parece dotado de um simbolismo híbrido, unindo em si o sagrado e o institucional. Na perspectiva religiosa afro-brasileira, a instituição Escola de Samba é depositária histórica das forças vitais dos fundadores, da sua ancestralidade, velhos sambistas que acumulam o conhecimento dos antepassados Pretos Velhos. A bandeira ou pavilhão é o objeto em que estão investidas essas forças espirituais. Ela representa, portanto, toda a herança cultural e religiosa de uma comunidade-agremiação. Conforme depoimentos de sambistas, é necessário que cada novo pavilhão passe por cerimônias de batismo fundamentadas nos ritos da umbanda ou do candomblé. O pavilhão,

assim sacralizado, é carregado com a energia ancestral acumulada da entidade carnavalesca.

Defendendo o pavilhão

No contexto dos Carnavais das primeiras décadas do século XX, caracterizados pela extrema rivalidade entre os grupos que disputavam o exíguo espaço de visibilidade social naqueles quatro dias de festa, a porta-estandarte e o precioso objeto que ela conduz foram motivo de muitos cuidados por parte das agremiações. O estandarte do grupo rival era o que havia de mais cobiçado nos primeiros tempos do Carnaval negro, razão pela qual foi carregado inicialmente por homens de porte avantajado. Com a entrada de mulheres nos desfiles carnavalescos, essa função passa a ser desempenhada pelo sexo feminino, porém com a necessária proteção de um guardião homem; nasce, assim, o Mestre-Sala.

É, portanto, o clima de forte disputa entre as primeiras agremiações carnavalescas – rivalidade que mais tarde é “institucionalizada” na forma de desfiles competitivos entre Escolas de Samba –, aliado à necessidade de se apresentar competentemente a agremiação ao público, que fazem emergir essa figura mista de guardião e diplomata, unindo força e elegância. O domínio de danças de confronto afro-brasileiras como a capoeira, a pernada carioca e a tiririca paulista, era uma habilidade requerida dos primitivos Mestres-Salas – mestres de cerimônia, balizas, batedores – para a defesa do pavilhão de suas agremiações, alvo constante de roubos ou destruições nos tempos dos ranchos e dos cordões. Observe-se que a prática de se arrebatam o pavilhão entre grupos de uma mesma modalidade não é exclusiva das agremiações carnavalescas, mas tem antecedentes no roubo ritual da bandeira que acontece, por exemplo, entre Folias de Reis que se cruzam em seu percurso.

O lenço ou leque, empunhado com fidalguia pelos Mestres-Salas de então, podia ocultar uma afiada navalha, pronta para ser usada na proteção do seu pavilhão ou contra o pavilhão da agremiação rival. No Carnaval do Recife, o surgimento do *passo*, nome que se dá às acrobáticas figuras coreográficas do frevo, está associado, igualmente, às evoluções de capoeiras à frente dos blocos, com a finalidade de protegê-los do ataque de “contrários”. Os gestos flexíveis, a ginga, as fintas que compõem a mímica ofensiva-defensiva de avançar e recuar, centrais na gramática mocional das danças de combate, fazem-se presentes no vocabulário corporal do Mestre-Sala. Além de apresentar com elegância e dignidade o pavilhão da sua Escola, ele mantém a antiga função, hoje de caráter mais simbólico, de defender o pavilhão e a Porta-Bandeira. O próprio frevo, que no século XX ganha adeptos em outros Carnavais como o do Rio de Janeiro, conforme representado num dos quadros do sambista-pintor Heitor dos Prazeres, vem alimentar, ou realimentar, o repertório corporal do passista do samba, notadamente no quesito elasticidade.

Imaginário militar

Uma outra prática festiva europeia aqui introduzida desde os primeiros tempos da Colônia, que serve de modelo na estruturação de vários cortejos populares, são as paradas militares e as fanfarras – que marcam as comemorações de caráter cívico e oficial, encabeçados por um(a) porta-estandarte. O tipo de estandarte ou bandeira utilizado em vários cortejos populares urbanos, bem como a sustentação desses pavilhões através de um talabarte, certamente tem seu modelo nos desfiles militares.

A própria disposição em fileiras retilíneas e paralelas, bem como o passo ritmado pela percussão de tambores portáteis, marcam diferentes folguedos ambulatórios populares, como as Congadas, os Ranchos, os Cordões e certas alas das Escolas de Samba

contemporâneas. Alguns tambores hoje presentes nas baterias têm origem militar, como as caixas de guerra, cuja reinterpretação popular e negra é amplamente difundida nos cortejos da cultura popular. Também designações como *marcha* e *dobrado*, usadas para diferenciar os toques lentos e rápidos em tradições afro-brasileiras a exemplo dos Congos mineiros, estão conectados com o andamento das evoluções do desfile militar e seus ritmos específicos; e marcam, igualmente, a rítmica das primeiras agremiações do Carnaval: a *marcha*, a *marcha-rancho*, a *marcha-sambada* (esta, associada ao Carnaval paulistano). Quanto aos balizas, que realizam jogos malabaristas com bastões à frente das fanfarras e bandas militares nos desfiles cívicos, eles foram, literalmente, transplantados para as agremiações carnavalescas cariocas e levados a São Paulo pelo sambista Dionisio Barbosa, fundador do cordão Barra Funda (1914), assumindo função defensiva à época das disputas entre cordões (VON SIMSON, 2007). Os balizas desaparecem do samba paulistano com a introdução do modelo de Carnaval carioca e a transformação dos Cordões em Escolas de Samba.

Danças urbanas

No Rio de Janeiro do século XIX, há registros de danças exclusivamente negras como a capoeira e os batuques, assim como de danças de divertimento mestiças (afro-ibero-brasileiras) como a chula, o lundu, o fado, o corta-jaca, o miudinho (ABREU,1999). Estas últimas eram caracterizadas pela movimentação elegante dos quadris, pela flexibilidade, pela agilidade de pernas e pés, em coreografias que muitas vezes encenam o galanteio amoroso, padrões associados às danças Banto-Africanas aos quais se acrescentaram o sapateado, os estalos de dedos (ou castanholas) e o palmeado ibéricos. Algumas dessas danças urbanas históricas sobrevivem hoje na performance cômica dos palhaços das Folias de Reis do Sudeste brasileiro. Segundo algumas tradições, os palhaços mascarados que acompanham as folias

representam os guardas de Herodes que, disfarçados, seguiram os Reis Magos em sua peregrinação para adorar o Menino Jesus. Após a louvação cantada pelos foliões ao chegar a uma residência, os palhaços ou *marungos* executam com desenvoltura danças como o lundu e o corta-jaca, a pedido do dono da casa.

Há formas culturais hoje desaparecidas do Rio de Janeiro, citadas pelos cronistas como vigentes até o século XIX, que são, igualmente, marcadas pelo jogo virtuoso de pernas e pés e pelo sapateado: a Dança dos Velhos, brincadeira portuguesa muito apreciada pelos negros, que se associa, em sua fase final, ao Carnaval; e o folguedo dos caboclos, também praticado por negros. Interessante notar que alguns traços característicos dessas danças, como o jogo de pernas, o passo miudinho e o sapateado são, ainda hoje, lembrados por sambistas da velha guarda, como Osvaldinho da Cuíca, e fazem parte do repertório de movimentos dos passistas homens e dos Mestres Sala.

Entre as danças populares urbanas cariocas que possivelmente alimentaram o repertório de passistas de samba e de Mestres Sala está o maxixe, surgido na virada dos séculos XIX e XX. Reinterpretação afro-brasileira sensualizada da polca através da musicalidade sincopada do lundu, o maxixe foi febre nos meios populares e, depois, nos teatros de revista e casas noturnas do Rio, tendo chegado inclusive à Europa. A dança é extremamente elaborada, contando com uma série de diferentes passos de alta agilidade e complexidade, com importante trabalho de quadris e pernas. Movimentação dos pés ágil e leve, jogo de pernas flexível, sapateados ao rés do chão constituem uma vertente característica do repertório corporal do Mestre-Sala. Essas características remontam certamente à prática das danças afro-brasileiras e mestiças que se consolidam, no século XIX, em ambiente urbano do Rio de Janeiro.

Cabe aqui uma observação sobre a associação entre o passo do casal e a música sobre a qual ele dança: Diz-se que Mestre-Sala e Porta-

Bandeira não sambam, mas *bailam*; portanto, suas evoluções, embora balizadas temporalmente pelo andamento da bateria, não possuem vinculação intrínseca com o ritmo dos tambores. Essa liberdade na relação entre o corporal e o musical permite o uso de um amplo repertório de movimentos, quer desenvolvidos ou recriados pelo próprio bailarino (naturalmente, dentro de parâmetros estilísticos definidos), quer buscados no conjunto de tradições coreográficas – afro-brasileira, popular urbana, europeia de corte – que os bailarinos herdam junto com sua prática.

A ausência da batida ou padrão rítmico próprio de danças de par “históricas” como o lundu e o maxixe não impede a performance de seus padrões corporais pelo casal. A intenção de *bailar* por si só justifica a performance de diferentes sequências de passos compondo um mosaico coreográfico apenas orientado pelo pulso da bateria, para além da marcação rítmica do samba.

As Congadas

Os padrões de movimento presentes nos cortejos afro-brasileiros ligados às irmandades negras – as congadas, em suas diferentes manifestações – constituem uma matriz corporal de ampla difusão na região Sudeste do Brasil. A tradição das Congadas é particularmente expressiva em Minas Gerais, devido ao grande número de irmandades negras ali instaladas e à importância fundamental destas na vida religiosa nas cidades, do século XVII até os dias atuais.

Tomando como parâmetro a tradição viva do congado mineiro, podemos observar a semelhança da movimentação presente em grupos como os Congos, com centro mocional nas pernas e pés, e alguns dos passos básicos do Samba, como o “quadrado”. Destacamos nesses grupos a atuação de um cantor-dançarino solista, o capitão ou mestre, que por vezes empunha uma espada, evoluindo entre as duas fileiras de

dançantes em ágeis e belas figuras coreográficas. Em determinadas situações rituais, como as saudações à bandeira, ao mastro e aos Reis Congos, a postura do capitão é devocional, com gestual solene e hierático. Já nas marchas de rua, ele põe em evidência qualidades como destreza, flexibilidade, leveza e elegância, com muita criatividade nas variações propostas para a movimentação básica (por exemplo, dançar próximo ao solo com os joelhos flexionados). A transferência de populações negras de Minas Gerais para o Rio de Janeiro, a partir da abolição, carrega a corporalidade congadeira para o ambiente urbano carioca.

No Rio de Janeiro, uma forma específica da Congada registrada por cronistas no século XIX são os Cucumbis, apresentados inicialmente em festas religiosas por membros das irmandades de negros como a de Lampadosa (que congregava africanos), e posteriormente, com o declínio dessas instituições, transformados em agremiações carnavalescas, desaparecendo no início do século XX. Mello Moraes Filho conta que, nesse folguedo, encenavam-se as celebrações que se seguiam à iniciação de um jovem príncipe africano, o combate com um reino rival, a morte do príncipe e sua ressurreição pelas artes de um *ndoki*, feiticeiro. O autor destaca a extrema agilidade e o virtuosismo das evoluções coreográficas do personagem Mameto, o príncipe-menino, ao celebrar a volta à vida (MORAES FILHO, 1946).

Os Batuques

Cronistas e historiadores também registram batuques de negros na capital do Império, seja em espaços públicos, seja em residências e chácaras. O termo *batuque* é designação genérica para diferentes manifestações envolvendo canto, dança e tambores, celebrações de caráter mais interno e reservado praticadas pela comunidade de ascendência centro-africana Banto. Temidas pelos brancos por se constituírem em grandes ajuntamentos de negros, reputados perigosos

numa época em que se acirravam as tensões na sociedade escravista e se multiplicavam os levantes de escravos, os batuques são alvo de sucessivas proibições a partir de 1820. Esses eventos surgiram em espaços de afirmação de identidades étnicas e culturais dos negros, situados fora dos aparelhos de controle ideológico dominantes; sua verdadeira natureza escapou aos cronistas: tratavam-se de diversão ou devoção? (MONTEIRO e DIAS, 2010).

As descrições disponíveis não fornecem dados detalhados sobre as especificidades musicais-coreográficas dos diversos batuques. No entanto, podem-se arrolar características gerais: a roda com solista ou casal solista ao centro ou as fileiras confrontantes de damas e cavalheiros, as coreografias improvisadas, a umbigada como convite à dança ou ponto culminante da sequência coreográfica, o canto responsorial e o acompanhamento de tambores e palmas. A dança de corte entre homem e mulher e a umbigada, gesto sacralizado da concepção e da fertilidade, presentes nos batuques afro-brasileiros históricos e nos atuais, como o Batuque de Umbigada e o Jongo, têm suas matrizes em bailados da África Central, conforme apontou Edison Carneiro (1961). Semelhante mímica de sedução e galanteio orienta a atitude corporal do Mestre-Sala em relação à Porta-Bandeira. A movimentação do Mestre-Sala em torno de sua dama, sem lhe voltar as costas e olhando-a nos olhos, como num jogo simbólico de corte amorosa, faz lembrar, em especial, a dança do Jongo ou Caxambu, sobretudo aquele praticado atualmente no Sul fluminense. Manifestação situada na interface entre o religioso e o profano, envolvendo tambores, canto, dança, cantorias e desafio, o Jongo é uma herança de ex-escravos vindos do interior fluminense e de Minas Gerais para os morros do Rio. Segundo alguns, essa dança teria influenciado, igualmente, a poética repentista do samba de partido alto. Jongo e samba no Rio estão historicamente associados; muitos sambistas ligados ao surgimento das primeiras Escolas foram jongueiros e partideiros de fama. É o caso de Aniceto do Império e

Mestre Darcy do Jongo, baluartes do Império Serrano, agremiação surgida no morro da Serrinha, onde ainda hoje se mantém um grupo de Jongo (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1981).

O carnaval paulistano e suas agremiações

Embora o escopo deste ensaio não abranja o Carnaval paulistano, será útil aqui, a título de confronto, uma incursão pelas corporalidades afro-paulistas nas formas de expressão anteriores à introdução em São Paulo do modelo de Carnaval das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Na capital paulista das primeiras décadas do século XX, vigorou nos dias de Carnaval uma geografia social semelhante à que se observava no Rio de Janeiro: o corsos dos ricos nos espaços centrais, como a Avenida Paulista, copiado pelo Carnaval dos imigrantes europeus nos bairros operários como Brás e Lapa; e o Carnaval dos negros nas áreas menos valorizadas e mais periféricas da Barra Funda, Bixiga, Glicério.

As agremiações negras características do Carnaval paulistano eram os Cordões, que contavam com estrutura semelhante à dos Ranchos cariocas, com naipe de metais, pouca percussão, pastoras, Mestre-Sala e Porta-Estandarte, balizas e batedores (VON SIMSON, 2007) desfilando ao som da marcha-sambada². Os sambistas negros da capital tinham por hábito frequentar festas em cidades do interior com grande densidade populacional negra, como é o caso de Capivari, Tietê, Piracicaba e outras do chamado Oeste Velho paulista (zona que tem Campinas como centro) – cidades para onde, a partir de meados do séc. XIX, se expandira a cultura cafeeira, e, conseqüentemente, o trabalho escravo africano.

² A marcha sambada, segundo o sambista e historiador Osvaldinho da Cuíca, era o ritmo próprio dos cordões paulistanos, diferente da marcha-rancho carioca.

Nessas cidades preservaram-se tradições culturais afro-brasileiras, como o Batuque de Umbigada, parente paulista do Jongo ou Caxambu, ainda em atividade naquelas três cidades, em que se destaca o movimento da umbigada trocada entre os casais dançantes, bem como os *piões* das batuqueiras (rodopios). Outra forma de expressão negra da região, que se espalhava por cidades como Rio Claro, Campinas, Jundiaí, Vinhedo, Santana do Parnaíba, Pirapora, Mauá, era o Samba Rural ou Samba de Bumbo, dançado ao som da zabumba, da caixa e do ganzá, com avanços e recuos de duas linhas de dançantes paralelas e confrontantes. Uma variante de cortejo do Samba de Bumbo é o Samba Lenço, tradição ainda presente na cidade de Mauá.

Era costume fortemente arraigado entre os sambistas de cordões como o Barra Funda (futuro Camisa Verde e Branco) a peregrinação à Festa do Bom Jesus, que se realizava no dia 6 de Agosto, em Pirapora – como no Rio ocorria na Festa da Penha. Paralelamente à celebração católica com missa e procissão, nos barracões onde se alojavam os romeiros aconteciam encontros entre diversos *batalhões* de Samba de Bumbo, provenientes de cidades da região (e até de Minas Gerais), os quais rivalizavam entre si em noitadas memoráveis evocadas nos versos de Geraldo Filme:

Lá no barraco
Tudo era alegria
Negro batia na zabumba
E o boi gemia

Dessas rodas animadas participavam sambistas ligados aos primórdios do Carnaval negro e do samba paulistano, como Dionísio Barboza, Pé Rachado, além do próprio Geraldo Filme. Mário de Andrade observou rodas de Samba de Bumbo na capital, nos anos 1930, durante o Carnaval. É de se supor que os padrões de

movimentação particulares desses batuques paulistas (Batuque, Samba de Bumbo), como os gestos de galanteio, a umbigada ou o deslocamento em alas paralelas, tenham impregnado a corporalidade dos sambistas paulistanos, em sua maneira peculiar de sambar e de evoluir no carnaval dos cordões. Também no plano rítmico (marcha sambada) e mesmo no da instrumentação (presença de bumbos graves na bateria), os cordões paulistanos mostram possível influência do Samba de Bumbo do interior paulista.

Do Entrudo ao Carnaval Negro

Descendendo de antigas festas solsticiais da Europa pré-cristã, que celebram a *entrada* da primavera, o Entrudo foi a forma carnavalesca de matriz portuguesa presente no Brasil desde os primeiros tempos da colonização, caracterizado pela alegria, pela transgressão e inversão das normas sociais vigentes; pelo consumo desmesurado de comida e bebida; pela liberação sexual; pelos cortejos de personagens mascarados e fantasiados; e pelas batalhas de água e farinha. O Entrudo antigo se iniciava pelo Natal e se estendia até a Quarta-Feira de Cinzas, quando tinha início o resguardo da Quaresma, período-tampão instituído pelo catolicismo no intuito de refrear o ímpeto folião antes da Semana Santa.

A partir da metade do século XIX, principalmente, as práticas do Entrudo no Brasil passaram a ser condenadas pelas elites intelectuais e pelos poderes administrativos do Império. Estes, em nome de ideais civilizadores, progressistas e sanitaristas, reputam como provincianas e bárbaras as guerras de água e limas de cheiro, nas quais se envolviam até as senhoras mais respeitáveis da sociedade. Assim, essas alegres contendas foram progressivamente substituídas pelas civilizadas batalhas de confete dos carnavais europeus trazidos de Veneza e Paris a partir de 1870.

Até então contando com participação de todos os segmentos sociais (muito embora ricos e pobres, brancos e negros não se misturassem, brincando o Entrudo em espaços e tempos separados), o tríduo momesco se elitiza, sendo suas manifestações públicas nas ruas centrais da cidade reduzidas aos corsos em que os ricos, nas suas *calèches*, ostentam fantasias importadas da Europa, aos caros e luxuosos préstimos de alegorias promovidos pelas grandes sociedades carnavalescas e aos bailes mascarados nos salões. O povo, que passa a espectador desse “grande Carnaval” nos espaços centrais da cidade, continua a organizar, nos subúrbios, seu “pequeno Carnaval”; nele sobressaem as brincadeiras dos negros, cuja bagagem cultural e criatividade lhes permite inventar folguedos novos – originalidade que é imperativo nos meios sociais com poucos recursos financeiros. Assim, surgem nos quintais de casas humildes, nos arrabaldes e morros cariocas, os primeiros blocos e cordões afro-brasileiros, de permeio a outros tipos de cortejos populares, como os Zés-Pereiras de raiz portuguesa (PEREIRA DE QUEIROZ, 1999).

Em paralelo a isso, as iniciativas governamentais de inspiração positivista (em especial já no período republicano) de “civilizar” os costumes na metrópole em nome do progresso e da urbanidade, assim como a postura moralizante da igreja – preocupada em propagar uma correta religiosidade que correspondesse aos ideais de romanização que por aqui se difundiam desde o final do século XIX – se traduzem no controle das festas populares católicas. Esses eventos foram associados ao atraso, à insalubridade e à falta de ortodoxia religiosa, abrindo caminho para uma progressiva laicização dos hábitos culturais.

O calendário festivo do catolicismo vê-se drasticamente reduzido (festejar menos, trabalhar mais), e eventos como a monumental festa do Divino no campo de Santana entram em processo de decadência. Os folguedos e danças negros e populares que ali se localizavam migram para outros festejos religiosos, como a Festa da Penha, ou profanos, como o Carnaval, o qual vai pouco a pouco ocupando o lugar de maior

feira pública anual do Rio de Janeiro. A Festa da Penha, celebração católica de origem portuguesa, constitui-se em novo ponto de encontro dos bambas negros, com suas disputas de Pernada, suas Rodas de Samba, seus Cordões e Ranchos, fato que revela o permanente empenho da comunidade afrodescendente em recriar seus espaços de atuação social no plano da cultura e do lazer.

Migrantes baianos e a invenção do Carnaval carioca: os Ranchos

Após a Abolição, sobretudo na virada para o século XX, houve migrações em massa de negros para o Rio de Janeiro, à procura de trabalho remunerado e buscando inserir-se numa sociedade na qual, paradoxalmente, não tinham mais lugar. Junto a outros deslocados saídos da cafeicultura decadente do interior fluminense, fugindo das secas do Nordeste ou trazidos pelo refluxo da Guerra de Canudos, foram se fixando nos bairros menos valorizados da cidade e, em seguida, ocupando seus subúrbios e morros. Dentre os migrantes negros, significativas levas de baianos instalaram-se no Rio de Janeiro, trazendo nos alforjes suas tradições culturais.

Encontrando correspondência entre os Ranchos de Reis baianos e expressões locais como os Pastoris, ambos cortejos do tempo da epifania, esses migrantes baianos tratam de reorganizá-los em terras cariocas³. Deslocados do contexto religioso católico, que já perdia muito de seus significados no meio urbano carioca da virada do século, os Ranchos de Reis são retraduzidos, em versões estilizadas, como agremiações carnavalescas. Nesse processo, desponta a figura carismática e catalizadora de Hilário Jovino Ferreira, chegado de Salvador ao Rio em 1872, que contribuiu para a fixar a forma do Rancho Carnavalesco carioca a partir da fundação do Reis de Ouro (1893) e de

³ É o caso, também, dos Cucumbis, cortejo de reis congos também presente nos dois estados.

muitas outras agremiações de que foi idealizador. Ferreira possibilitou a reambientação, no Carnaval, de elementos estruturais e personagens originários dos Ranchos de Reis baianos, como a orquestra composta por cordas, sopros e percussão leve (castanholas, pandeiros); os dois cordões de pastoras; e o casal de Porta-Estandarte e Mestre-Sala à frente do grupo.

A essa estrutura básica viriam se juntar, com a sofisticação do desfile e o apoio financeiro de comerciantes, os carros alegóricos oriundos dos préstitos das Sociedades Carnavalescas. Uma das primeiras sínteses da elaborada coreografia do Mestre-Sala teria sido obra de Hilário Jovino, que com criatividade reinterpreto os códigos corporais de elegância e cortesia das elites pelo viés da corporeidade afro-brasileira (MOURA, 1983). Ele é considerado o primeiro Mestre-Sala contemporâneo, junto com Getúlio Marinho, o *Amor*. Hilário teria transmitido a sua arte a Marcelino da Mangureira, professor, por sua vez, do famoso Delegado, o Mestre-Sala que no samba fez escola.

Organizados e compostos inicialmente por pequenos comerciantes, assalariados e operários, os Ranchos Carnavalescos constituíram as primeiras agremiações populares do Rio a obterem espaço nas áreas mais centrais da cidade, processo que se inicia em 1911 a partir do primeiro desfile competitivo de ranchos organizado pelo Jornal do Brasil na Praça Onze. Apresentando um modelo de desfile mais compatível com a filosofia pública de “moralização” e “civildade” do Carnaval do que o dos Blocos e Cordões suburbanos dos negros (acompanhamento musical constituído por instrumentos de corda e sopro e quase ou nenhuma percussão; marchas-rancho proporcionando um desfile ameno, pouco gingado; apresentação de luxuosas alegorias e fantasias com tema único), os Ranchos terminaram por se tornar os grandes protagonistas do Carnaval carioca nas primeiras décadas do século XX, propiciando, em sua organização, conexões e contatos entre diferentes grupos e classes sociais.

Particularmente expressivo é o caso do apoteótico Rancho Ameno Resedá, apropriado inclusive pela agenda política getulista (PEREIRA DE QUEIROZ, 1999). Ao seu lado, também buscam espaço na cidade os Cordões constituídos por negros subproletários habitantes dos morros, que animam os carnavais suburbanos com seus conjuntos musicais onde tem presença marcante a percussão, e com suas marchas sincopadas imprimindo forte corporalidade africana à evolução dos passistas.

Outra tradição afro-baiana rearticulada no Rio pelos negros da Bahia foi a do Samba de Roda e a do Samba Chula, dançado por um solista (geralmente mulher) ao centro de uma roda, com acompanhamento de percussões como pandeiro, matracas, reco-reco, ganzá e atabaque - ou, na falta destes, um simples prato raspado com uma faca. A cantoria de um refrão pelo coro é enriquecida pelos versos improvisados por diferentes cantores, forma que caracterizava os sambas cantados na primeira fase das Escolas de Samba (LOPES, 1992). Compartilhado entre os mundos religioso e profano, é do samba baiano que deriva a matriz rítmica fundamental do samba contemporâneo, padrão também presente entre os toques sagrados dos Candomblés Congo-Angola e dos Candomblés de Caboclo sob o nome de Cabula, Samba de Angola ou Samba de Caboclo. No plano coreográfico, destaca-se a movimentação dos quadris e o passo miúdo dos pés, além da umbigada ou pernada desferidas como convite à dança (no caso da dança profana) - referências corporais inequívocas de danças de matriz centro-africana (MUKUNA, 1978).

No grupo dos imigrantes baianos, despontam como fortes lideranças mulheres como Tia Ciata, Tia Bebiana, Tia Perciliana, Tia Amélia e outras matriarcas, líderes espirituais, cozinheiras, doceiras, costureiras e festeiras afamadas em cujas casas se reúnem, por ocasião das várias festividades religiosas ou profanas que organizam, alguns dos artistas Afro-brasileiros que protagonizam o processo de surgimento do Samba urbano como gênero da música popular

brasileira: Pixinguinha, Donga, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, entre outros. Gestado nas casas das tias baianas como a famosa Hilária Batista de Almeida, a Ciata, e divulgado inicialmente em suas festas particulares na Cidade Nova e nos primeiros encontros de agremiações carnavalescas negras na Praça Onze, principal núcleo comunitário daquele bairro popular, bem como em festejos públicos de marcante presença negra como a Festa da Penha, o Samba carioca, impulsionado pela nascente indústria fonográfica e pelo rádio, ganha em pouco tempo fenomenal difusão por todo o território nacional. A entrada do Samba na indústria de entretenimento abre para o homem negro, historicamente apartado do mercado de trabalho, a oportunidade de ter uma ocupação remunerada como artista (MOURA, 1983).

Dançar para o santo: os candomblés

Também de suma importância na sociabilidade dos grupos negros cariocas da virada do século são as casas de Candomblé instaladas no Rio pelos imigrantes baianos de ascendência nagô, como o terreiro de João Alabá, no qual Tia Ciata detinha cargo de Mãe-Pequena (MOURA, 1983). Frequentados pelos proto-sambistas, os templos ou *ilês* de Candomblé constituem-se em importantes repositórios de fundos culturais africanos, que estão na base da construção de uma identidade religiosa, musical e corporal Afro-brasileira no Rio de Janeiro. Os *ogãs alabês*, percussionistas rituais desses terreiros fundados por baianos, durante o carnaval comandavam as baterias dos primeiros Blocos e Cordões, como ocorre até hoje nas Escolas de Samba: “quem tocava pro samba, tocava pro santo”, diz o percussionista Carlos Negreiros. Um exemplo é o afamado Mestre-Sala Marinho, do rancho Recreio das Flores, que era ogã no terreiro de João Alabá. Do mesmo modo, subjacente à cultura corporal dos passistas estão as posturas, o gestual e as coreografias simbólicas dos orixás, associadas às características arquetípicas das diferentes

divindades do panteão jeje-nagô: guerreiras, como Ogum; enérgicas, como Xangô; agitadas, como Iansã; calmas, como Oxalá; sensuais, como Oxum; maternais, como Iemanjá. Incorporados em seus filhos iniciados, os orixás expressam corporalmente seus arquétipos e passagens de seus mitos. As iabás notadamente, deidades femininas, realizam giros elegantes em torno do próprio eixo, os quais muitas vezes lembram os rodopios da Porta-Bandeira com seu pavilhão desfraldado fazendo com que a saia se abra em roda. Já um tipo de movimentação bastante característico do Mestre-Sala é calcado na passagem coreográfica conhecida como *corridinha*, simbolizando a busca, a caminhada, a espreita na batalha, geralmente executada por orixás guerreiros como Ogum e Oxóssi⁴; trata-se de um jogo de pernas simulando uma corrida, mas com pouco deslocamento espacial, acompanhado de gestos centrífugos dos braços.

Nos domínios da religião Afro-brasileira, devemos, ainda, destacar como basilar na constituição do corpo que samba a corporeidade relacionada às expressões religiosas de raiz Banto, tanto as vindas da Bahia - os Candomblés Angola e de Caboclo, versões Banto dos candomblés jeje-nagô baianos, em que desponta a figura do ancestral indígena brasileiro - quanto a forma local da Macumba carioca e, depois, da Umbanda, com panteão constituído por antepassados históricos da terra e das comunidades negras, divinizados e agrupados em linhagens ou *linhas* (Pretos Velhos, Caboclos, Exus e Pomba-giras, Baianos, Marinheiros, Crianças etc). A Macumba carioca, em cujos rituais se presentificam esses ancestrais (*Guias*) para aconselhar, orientar, curar os vivos, representa uma forma tipicamente Banto de culto religioso. Um desenvolvimento posterior dessa linhagem religiosa é a Umbanda, que reúne em seu panteão divindades oriundas de diferentes cultos Afro-brasileiros, mas preservando uma mitologia e organização ritual bastante próxima da Macumba, interpretadas à luz do Espiritismo cardecista europeu.

⁴ Informação fornecida pelo ogã alabê e percussionista Leandro Perez.

Surgida nas primeiras décadas do século passado, a Umbanda representa o termo de um percurso de legitimação social da religiosidade especificamente negra que ocorre *pari passu* à do samba, no plano da arte e do lazer.

A Escola de Samba pede passagem

Blocos e Cordões das periferias urbanas, considerados muitas O marco mais aceito para a fundação da primeira Escola de Samba é 1928, quando sambistas do morro do Estácio, entre eles Ismael Silva, Bucy Moreira, Bide e Marçal criam um Bloco que evolui na cadência do samba, o “Deixa Falar”, com predomínio de instrumentos de percussão; um ano depois, surge a Estação Primeira de Mangueira (CABRAL, 1974). O que houve, fundamentalmente, foi uma fusão do Rancho, no que toca à sua estrutura narrativa de desfile temático - que por sua vez finca raízes nos Ranchos baianos de Reis - ao instrumental percussivo e ao ritmo sincopado do Samba negro, que se mantinha até então restrito ao “pequeno carnaval” dos vezes “incivilizados” pela imprensa e autoridades. Várias estruturas básicas dos ranchos são preservadas, como as alas com fantasia igual, as pastoras, o carro abre-alas, os carros alegóricos, o Mestre-Sala. Outras sofrem adaptações e transformações: a companheira do Mestre-Sala passa a ostentar uma bandeira em lugar do estandarte, tornando-se Porta-Bandeira (fato que se reflete, naturalmente, na sua postura corporal e evoluções); batedores e porta-machados transformam-se em comissão de frente e assistas; a ala das ciganas é substituída pela das baianas. A principal inovação fica por conta da bateria de percussão e seu ritmo africano gingado, e da resposta corporal que ele engendra. Quanto à estrutura do desfile, acentua-se cada vez mais a tendência a uma dramaturgia unificada para todo o grupo segundo um tema pré-definido, o *enredo*, que passa a ditar as regras do jogo, o que se dá tanto no plano visual –

alegorias e fantasias – quanto no sonoro – o Samba-Enredo (PEREIRA DE QUEIROZ, 1999).

Esse novo tipo de agremiação dos grupos Afro-descendentes retrabalha a estratégia de legitimação das expressões artísticas negras pelo viés das festas públicas - como anteriormente faziam as Irmandades católicas com seus cortejos de reis negros -, porém agora já no ambiente marcadamente laico do carnaval urbano. Nesse processo, foi importante a atuação de intelectuais orgânicos do Samba desempenhando a função de chanceleres, de mediadores entre mundos sócio-culturais e raciais em busca de apoios negociados para sua comunidade, como foi o caso, notadamente, de Paulo da Portela.

Em 1932, patrocinado por jornais e estabelecimentos comerciais, acontece na Praça Onze o primeiro dos desfiles de Escolas de Samba, que se torna oficial quatro anos depois. As Escolas de Samba despertam o interesse e vão-se amoldando ao gosto do público branco, ávido de brasilidade, vindo a suplantiar os divertimentos carnavalescos da elite como os Corsos e Préstitos das Sociedades Carnavalescas, e mesmo os folguedos das classes intermediárias, como os popularíssimos Ranchos, os quais, tornados extremamente dispendiosos, vão-se reduzindo até desaparecerem do carnaval carioca. No mesmo passo que investem em aspectos marcadamente africanos, como a formação de grandes baterias, verdadeiras orquestras de percussão que paulatinamente se desvinculam dos instrumentos melódicos europeus, as Escolas de Samba, na outra mão de direção, se abrem para a participação dos brancos das classes mais abastadas, como meio de alcançar status social, incorporando-os, inclusive, como profissionais do carnaval: carnavalescos, coreógrafos, figurinistas, artistas plásticos, administradores e outros. O modelo das Escolas de Samba impõe-se, absoluto, no Rio de Janeiro e é introduzido em São Paulo, onde também vai ocupando o lugar das agremiações originais do carnaval paulistano, os cordões, cujos últimos representantes se tornam escolas de samba alguns anos depois da instituição do desfile oficial, em 1968 (VON

SIMSON, 2007). Paralelamente, esse carnaval de modelo único é adotado em todo o território nacional.

Bailando entre desvãos

O Samba das Escolas, por estar ligado especificamente a um contexto urbano, sofre influências variadas da cultura cosmopolita veiculada nos espetáculos cênico-artísticos e através dos meios de comunicação de massa – a indústria fonográfica, o rádio, o cinema e, depois, a televisão e a internet. Principalmente a partir dos anos 40, filmes musicais com números de dança certamente influenciam a dança de passistas e Mestres-Sala, como as garbosas e ágeis evoluções de Fred Astaire nos musicais da Metro, conforme relatado pelo sambista paulistano Osvaldinho da Cuica.

A prática do Mestre Sala e da Porta-Bandeira passa a ser objeto de maiores cuidados nas Escolas a partir do momento em que passa a “puxar pontuação” nos desfiles competitivos, e muitos casais das novas gerações vão ser orientados por profissionais da dança cênica, fato que também denota a adoção, pelas escolas, das competências profissionais oriundas de outros meios sociais, e mais afeitos ao gosto das classes médias brancas. O número de casais ostentando o pavilhão da escola multiplica-se nos desfiles das Escolas (primeiro, segundo, terceiro casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira), incluindo crianças e jovens. Ao passo que os casais se profissionalizam, sua dança vai incorporando posturas corporais e movimentos do balé clássico. Surgem no Rio e em São Paulo organizações destinadas a resguardar as formas tradicionais da dança de Mestre-Sala e Porta-Bandeira, as quais procuram codificar seu gestual e divulgá-lo no âmbito de cursos e oficinas : a Escola de Mestre-Sala, Porta-Bandeira ou Porta-Estandarte do Rio de Janeiro e a Associação dos Mestres-Sala, Porta-Bandeiras ou Porta-Estandartes do Estado de São Paulo (AMESPBEEESP). Tais entidades dedicam-se, igualmente, a resgatar valores e posturas que vão sendo abandonados

pelos casais, no âmbito da profissionalização do carnaval, como a lealdade à Escola e toda uma etiqueta condizente com a respeitabilidade de quem conduz o pavilhão que representa a agremiação⁵.

Semelhante preocupação com a perda do caráter tradicional e Afro-brasileiro, e com a espetacularização, branqueamento e massificação nas Escolas de Samba já se manifestara nos anos 70 entre sambistas do Rio de Janeiro quando, sob o impulso de Mestre Candeia, se reúnem para fundar uma agremiação de resistência, o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo. É preciso estar sempre atento ao que alertam os versos de Néelson Sargento, dirigidos a um samba “que agoniza, mas não morre”:

Mudaram

Toda a tua estrutura

Te impuseram outra cultura

E você nem percebeu

A conversão do desfile das Escolas em espetáculos midiáticos e mercantilizados no âmbito do capitalismo periférico brasileiro traz o carnaval popular para um plano quase empresarial, onde a antiga rivalidade entre agremiações se traduz em competitividade no ambiente restrito e controlado dos sambódromos. Nesse universo cada vez mais padronizado de quesitos, de pontos ganhos e perdidos, Mestre-Sala e Porta-Bandeira evoluem nervosamente para a categoria de grandes solistas das agremiações, no bojo de um movimento em que se desloca a atribuição de valor do desempenho coletivo para o individual – como quer a sociedade do espetáculo, construtora de ídolos.

⁵ Informações obtidas em comunicação pessoal com o coreógrafo Luis Ferron.

Alvo de todos os olhares, o casal Mestre-Sala e Porta-Bandeira, com as vestes sobrecarregadas pelos séculos de tradição, encarna a confluência de diferentes matrizes históricas da corporalidade Afro-brasileira, as quais encontram seu termo final de evolução no Carnaval (onde tudo termina e recomeça) e vão sendo retrabalhadas em função dos padrões estéticos próprios do desfile das Escolas de Samba. Agremiações que configuram, elas próprias, um denso afunilamento das culturas negras e populares brasileiras. Talvez não haja, dentre as culturas populares contemporâneas do Brasil, síntese mais acabada das múltiplas linhagens/linguagens do corpo negro em sua trajetória diaspórica, encarnando a percepção de encontros e alteridades, estilizando ao máximo representações negras da religiosidade, da nobreza, da elegância, das artes do combate, da ginga, da malícia e da flexibilidade, da ambiguidade própria de quem sempre bailou sobre desvãos, e que hoje tem pela frente o espaço saturado de luz entre a concentração e a dispersão.

Referências|

ABREU, Martha. **O Império do Divino**. Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**, 3 vols. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

_____. **Aspectos da Música Brasileira**. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.

_____. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

BASTIDE, Roger. **Sociologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Anhambi, 1959.

CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba**. O quê, quem, como, quando e por quê. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

CARNEIRO, Edison. **Samba de Umbigada**. Rio de Janeiro: MEC/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.

_____. **Folguedos Tradicionais**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

DIAS, Paulo. A outra festa negra In Isván Jancsó e Iris Kantor (Orgs). **Cultura e Sociabilidade Festiva na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 2001.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis (1763-1808)**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

EFEGE, Jota. **Figuras e Coisas do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

GOLDWASSER, Maria Julia. **O Palácio do Samba**. Estudo Antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GONÇALVES, Renata de Sá. **Os Ranchos Pedem Passagem**. O carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX. Tese de Mestrado em Antropologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

LOPES, Nei. **O Negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

MONTEIRO, Marianna F.M. **Dança Popular: Espetáculo e Devoção**. São Paulo: FAPESP/Terceiro Nome, 2011.

MONTEIRO, Marianna F.M. e DIAS, Paulo. Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira In **Revista Estudos Avançados** nº 69. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da USP, 2010.

MORAES FILHO, Mello. **Festas e Tradições Populares do Brasil**. Rio de Janeiro: F. Briguiet Editores, 1946.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira**. São Paulo: Global, 1978.

OSVALDINHO DA CUÍCA & DOMINGUES, André. **Batuqueiros da Pauliceia**. São Paulo: Barcarolla, 2009.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. **Carnaval Brasileiro**. O vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SILVA, Marília T. Barboza da, e OLIVEIRA FILHO, **Arthur L. de. Silas de Oliveira. Do jongo ao samba-enredo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

_____ **Paulo da Portela, Traço de União entre Duas Culturas**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o Dono do Corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

TEMPELS, Placide. **La Philosophie Bantoue-Rwandaise de l'Être**. Paris: Présence Africaine, 1949.

TINHORÃO, José Ramos. **Os Sons dos Negros no Brasil**. São Paulo: Art Editora, 1988.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. **Carnaval em Branco e Negro**. Carnaval Popular Paulistano, 1914-1988. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.