

Universidade Estadual de Campinas

Régia Barbosa Alvarez

Meu Samba em quatro tempos

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da
Universidade Estadual de Campinas, para a
obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Dança.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Antonieta Marília de
Oswald de Andrade.

CAMPINAS
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

AL86m Alvarez, Régia Barbosa.
 Meu samba em Quatro Tempos./Régia Barbosa Alvarez –
 Campinas, SP: [s.n.], 2009.

 Orientador: Prof^a. Dr^a. Antonieta Marília Oswald de
Andrade.

 Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

 Orientador: Prof^a. Dr^a. Antonieta Marília Oswald de Andrade.
 Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

 1. Dança. 2. Samba. 3. Coreografia. 4. Carnaval. I. Andrade,
Antonieta Marília Oswald de. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “My samba in four times.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Dance ; Samba ; Choreography ; Carnival.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Antonieta Marília Oswald de Andrade.

Prof^a. Dr^a. Regina Aparecida Polo Müller.

Prof^a. Dr^a. Juliana Schiel.

Prof^a. Dr^a. Francisory Campos Barbosa Ferreira.

Prof. Dr. Antonio Augusto Arantes.

Data da Defesa: 31-08-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Ao meu amado Deus, que sempre me confortou.

Aos meus pais, Stela e Manuel.

Aos irmãos: Lívie, Nathália, Pablo, Marco Antonio, Manuel, bem como as sobrinhas: Clara e Manu.

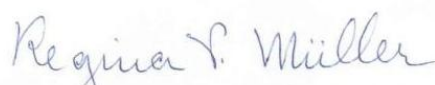
Fernando Marques e, a nossa mãe, Marlene Figueira.

E a todos aqueles que acreditaram nesta importante etapa da minha vida.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Régia Barbosa Alvarez - RA 068753 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Antonieta Marília de Oswald Andrade
Presidente


Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Muller
Titular


Profa. Dra. Juliana Schiel
Titular

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por ter me dado força e coragem em todos os momentos, sem seu apoio, nada seria possível.

À minha mãe Stela, por me incentivar ao mundo das artes, por ser a mão que sempre afaga, o ouvido que sempre escuta, a voz que sempre aconselha e ora a Deus por mim. Ao meu pai Manuel, por me apresentar à carreira acadêmica e fazer acreditar que lecionar ainda é possível. Aos meus irmãos, por me estimularem e acarinharem quando mais precisei; vocês são as flores do meu jardim. Às minhas sobrinhas, por me fazerem acreditar nas novas gerações e serem minha continuação. Aos meus avós, por que mesmo distantes, serão sempre minhas raízes, especialmente a Noelice Borges (*in memorian*).

Fernando Marques, obrigada pelas mãos estendidas na minha direção, você é muito especial, uma grande companhia de generoso coração. À amada Marlene Figueira, por ser o amparo maternal que toda filha quer na vida e, por me adotar com o coração aberto, você é fundamental nos meus caminhos. À minha Tia Tânia, por ser meu eterno refúgio e modelo de sucesso. Aos queridos da família Nascimento, Mariângela, Tia Wanda (*in memorian*) e Tio Edvaldo, por ultrapassarem qualquer barreira racial que pudesse aparecer.

À Profª Msª Evanize Siviero, por me impulsionar ao mestrado. À Profª Drª Marília de Andrade, por aceitar a difícil tarefa de me ajudar a escrever algo tão interno em mim quanto o samba. Marília eu aprendi muito ao seu lado. Ao Prof. Dr. Antônio Arantes, por suas orientações esclarecedoras no exame de qualificação. A Profª. Drª. Regina Muller, por provocar o meu olhar para dentro da comunidade na qual eu cresci. A Profª. Drª. Francisory Ferreira, por me fazer “ajoelhar dentro de meu templo”. A Profª. Drª Juliana Schiel, por sua cordial disposição em acompanhar meu trabalho. Aos professores e colegas do curso de mestrado, especialmente ao inesquecível Prof. Dr. Rubens Brito (*in memorian*).

Ao amigo Airton Oliveira, que foi a lanterna no final do túnel da dissertação.

Aos amigos da Academia Harmonia, da EMEF Jorge Bierrenbach de Castro e, aos meus alunos (especialmente a Mirela do 7c), por fazerem de mim uma eterna aprendiz.

A Katheryne Vicentin pela cuidadosa revisão, belo trabalho!

Enfim, a todos os familiares e amigos que colaboraram e me acolheram no Rio, Viçosa, Campinas e, em todos os lugares por onde passei quando eu era apenas uma garota com uma mochila nas costas.

Pela menina que se assustou ao ver as mulheres negras de turbante...

*Valeu Zumbi¹
O grito forte dos Palmares
Que correu terras céus e mares
Influenciando a abolição
Zumbi valeu
Hoje a Vila é Kizomba
É batuque, canto e dança
Jongo e maracatu
Vem menininha pra dançar o caxambu
Ô ô nega mina
Anastácia não se deixou escravizar
Ô ô Clementina
O pagode é o partido popular
Sarcedote ergue a taça
Convocando toda a massa
Nesse evento que com graça
Gente de todas as raças
Numa mesma emoção
Esta Kizomba é nossa constituição
Que magia
Reza Ageum e Orixás
Tem a força da cultura
Tem a arte e a bravura
E um bom jogo de cintura
Faz valer seus ideais
E a beleza pura dos seus rituais
Vem a lua de Luanda
Para iluminar a rua
Nossa sede é nossa sede
De que o Apartheid se destrua
Vem a lua de Luanda
Para iluminar a rua
Nossa sede é nossa sede
De que o Apartheid se destrua
Valeu
Valeu Zumbi*

¹ Kizomba, festa da raça – Samba-enredo de 1988, ano da primeira vitória da Vila. Composição de Rodolfo, Jonas e Luiz Carlos da Vila.

*“Deixa comigo, deixa comigo.
Eu seguro o pagode e não deixo cair,
Sem vacilar,
Sem me exhibir,
Só vim mostrar,
O que aprendi (...)
Mas dou um aviso que meu improviso
É sério é ciso não é de brincar (...) ”*

Luz do Repente - Marquinho Pqd/ Arlindo Cruz/ Franco

RESUMO

Esta dissertação de mestrado vincula o Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos de Vila Isabel com as vivências particulares da autora com o ritmo do samba. Devido à imensidão de figuras que compõem o universo do samba-enredo, o presente estudo estipulou descrever o documentário *Nossa Escola de Samba*, que trata do desfile da Vila Isabel em 1965, em seguida, o desfile que deu a vitória ao Grêmio em 1988 e o da segunda vitória em 2006. Deste modo, foram estabelecidos os quatro momentos do samba que influenciaram as minhas pesquisas, sendo os três primeiros tempos do meu samba os respectivos desfiles que escolhi para analisar e o último tempo são as minhas pesquisas pessoais e profissionais com a dança do samba, que resultam em um produto coreográfico inspirado em todo o material analisado. A metodologia escolhida foi a descrição coreográfica com base nos estudos coreológicos de Preston-Dunlop e, os instrumentos utilizados foram a pesquisa de campo, a coleta de material bibliográfico e audiovisual, finalizado por laboratórios coreográficos. Os resultados foram três solos: “*Miudinho*”, inspirado nos sambas tradicionais; “*Passista*”, um reavivamento dos momentos em que frequentava quadras de escolas de samba; e por fim “*Meu samba em quatro tempos*” um somatório das metamorfoses que meu corpo recebeu das vivências em dança.

Palavras-chave: Dança, Samba, Coreografia, Carnaval.

ABSTRACT

This master's thesis links the Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos de Vila Isabel with the author's particular experiences with the rhythm of the samba. Due to the multitude of images that comprise the universe of samba plot, this study set to describe the documentary "*Nossa escola de Samba*", which deals with the parade of Vila Isabel in 1965, then the parade which gave the victory to the guild in 1988 and the second victory in 2006. Thus were established the four stages of the samba that influenced the author's research. The first three times that were chosen to look were my samba parades and the last time, was my personal and professional research with samba's dance, which result in a product based on the choreographic material analyzed. The methodology chosen was the choreography description based on choreological studies of Preston-Dunlop, the instruments used were the field research, collection of literature and audiovisual material, and finally, choreographic laboratories. The results were three soils: "*Miudinho*," based on the traditional samba; "*Passista*," a revival of the moments when I used to go to blocks of samba's schools, and finally "*Meu samba em quatro tempos*" a sun of metamorphosis, that my body received with experiences in dance.

Keywords: Dance, Samba, Choreography, Carnival.

SUMÁRIO

CAPITULO I – Introdução	23
CAPÍTULO II – Metodologia	25
Instrumentos	25
Análise da dança	26
Pesquisa em dança	28
CAPÍTULO III- Fundamentos teóricos	31
Descrições da dança do samba	33
Descrições sobre a dança do samba-enredo	37
Os espaços da rotina de Vila Isabel	63
A mídia carnavalesca	71
CAPÍTULO IV – Análise das danças de samba-enredo	73
1º Tempo do meu samba	73
2º Tempo do meu samba	83
3º Tempo do meu samba	97
4º Tempo do meu samba	107
CAPÍTULO V– Conclusão / Descrição e análise cênico/coreográfica	123
<i>Meu samba em quatro tempos</i>	123
<i>Miudinho</i>	131
<i>Passista</i>	135
REFERÊNCIAS	141
ANEXOS	149

OBJETIVOS

I – Observar sob o ponto de vista coreográfico, os desfiles de carnaval do Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos de Vila Isabel nos anos de 1965, 1988 e 2006, com base em material audiovisual.

II – Relacionar meus estudos acadêmicos em dança com minha vivência pessoal com o samba.

III – Compor uma criação coreográfica que mescle minha pesquisa com o grêmio de Vila Isabel e minhas experiências com a dança do samba.

JUSTIFICATIVA

A pertinência desta pesquisa aplica-se no intuito de observar, através da análise das danças registradas por meios audiovisuais, os elementos coreográficos do Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, em três distintos carnavais:

- Vídeo 1: Documentário “*Nossa Escola de Samba*”², que apresenta os preparativos e parte do desfile do ano de 1965, com o enredo: “*Epopéia do Teatro Municipal*”
- Vídeo 2³: Desfile do ano de 1988, escolhido por ser a primeira vitória do grêmio de Vila Isabel, com o enredo “*Kizomba, a festa da raça*”.
- Vídeo 3: Desfile do ano de 2006, escolhido por ser a segunda vitória da Vila Isabel. O enredo é “*Soy loco por tí, América: A Vila canta a latinidade*”.

Relacionando os três momentos coreográficos como forma de registro coreológico devido à escassez de dados bibliográficos técnicos sobre a dança do samba-enredo. Deste modo, a pesquisa sobre os elementos técnicos coreográficos da dança do samba-enredo tem a intenção de observar o perfil deste modo de samba tão presente nas escolas de samba.

Consideramos como foco principal da presente dissertação as questões coreográficas, no entanto, a dança do samba-enredo está inserida em um contexto sociocultural que não pode ser ignorado e, ao ser estudado, segue as recomendações sobre a necessidade e importância que a sua descrição gera. De acordo com o *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro* (Centro Cultural Cartola, et al, p. 117 a 120, 2007), o incentivo às pesquisas do samba favorece o mapeamento das comunidades sambistas bem como a “(...) *transmissão do saber, produção, registro e apoio à organização*”.

Ainda sobre a necessidade de se estudar a dança do samba- enredo, Andrade (p.15, 2007) apresenta a seguinte citação sobre métodos de notação coreográfica:

[...] essas danças precisam ser descritas e analisadas através de um método sistemático para que seja possível caracterizar com precisão suas matrizes coreográficas, ou seja, os códigos essenciais que as caracterizam como expressão amplamente reconhecida da

² Documentário produzido e fotografado por Thomaz Farkas e dirigido por Manuel Horacio Gimenez em 1965.

³ Os vídeos dos desfiles de 1988 e 2006 são gravações caseiras realizadas na exibição do desfile pela Rede Globo de Televisão.

identidade nacional em sua versatilidade, pluralidade, riqueza e singularidade.

A citação da autora acima aborda um aspecto fundamental do estudo da dança que são as matrizes coreográficas, ou seja, o ponto de intercessão entre as inúmeras demonstrações da dança do samba, assim sendo, o que há de comum entre essas manifestações de samba? Quais são as movimentações que fixam em uma dança o conceito de “*samba*”? São estes questionamentos que norteiam a curiosidade dessa pesquisa.

CAPÍTULO I

INTRODUÇÃO

A escolha do tema desta dissertação aconteceu devido à minha vivência pessoal com o universo do samba desde a infância, sob um olhar que misturava curiosidade e preconceitos, até a vida acadêmica, quando houve a intenção de resgatar raízes cariocas escondidas em meu corpo.

O fato de ter realizado a graduação no estado de Minas Gerais fez com que surgisse a necessidade de afirmar uma identidade cultural até então desvalorizada em minhas memórias, mas, que após alguns exercícios para o estímulo das memórias artísticas, fiz questão de resgatar as vivências que tive no bairro de Vila Isabel, onde morei até os quinze anos de idade.

Esta pesquisa começou ainda na graduação, quando realizei um solo coreográfico a respeito do bairro de Vila Isabel, então, para o projeto de mestrado, escolhi estudar a dança do samba-enredo. Inicialmente o estudo encontrou duas principais barreiras, a primeira delas foi a distância da rotina do objeto de pesquisa e, a segunda, foi a dificuldade de realizar as entrevistas por causa do acesso às comunidades – envolvidas em questões de violências e poderio do tráfico de drogas.

Com esses entraves a pesquisa caminhou para o universo historiográfico, preocupando-se com o tratamento do samba enquanto patrimônio imaterial, entretanto, esquecendo-se da abordagem artística necessária ao enlace com minhas memórias pessoais com o samba.

Outro aspecto que auxiliou na escolha do tema da pesquisa foi o acesso ao “*Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro*” (Centro Cultural Cartola, et al; 2007), documento que trata das seguintes modalidades do samba: partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo. Devido à multiplicidade que a dança do samba envolve, aspecto este demonstrado no Dossiê em questão, escolhi focar apenas no samba-enredo.

No exame de qualificação, a banca sugeriu que eu acentuasse em meu estudo, minhas vivências pessoais com o mundo do samba e por esse motivo resolvi resgatar o solo coreográfico que eu havia criado durante a graduação.

A outra fonte de busca de informações da presente pesquisa foi o material audiovisual, uma vez que a pesquisa de campo tornou-se inviável, por motivos já citados anteriormente. Então, restringi meu campo de observação a três momentos do Grêmio de Vila Isabel, sendo eles: o documentário “*Nossa escola de samba*”, escolhido por ser o primeiro registro audiovisual da escola; o desfile de 1988 com o enredo “*Kizomba, a festa da raça*”, que foi o primeiro ano de vitória da escola e, o desfile de 2006 “*Soy loco por ti América, a Vila canta a latinidade*”, que foi o segundo ano de vitória da escola.

Com a coleta de materiais, caminhei para a criação coreográfica que foi dividida também em três momentos: *Miudinho*, que trata de um samba mais caseiro, tradicional, comum aos antigos bailes de carnaval, mas também dançado nos quintais; *Passista* em que resgato parte de minha vivência nas quadras de escola de samba e nos desfiles de carnaval e, *Meu samba em quatro tempos*, coreografia que mescla minha identidade com o samba e minha experiência com outras formas de dança, como a dança contemporânea e o Jazz, além do material audiovisual coletado pela pesquisa que serviu de inspiração coreográfica.

O primeiro capítulo trata da introdução da pesquisa, sobre como surgiu o interesse e quais foram as dificuldades que aconteceram ao longo do estudo.

No segundo capítulo, tratei da metodologia da pesquisa; quais os instrumentos que foram utilizados, os métodos que a pesquisa experimentou e quais funcionaram, além do tratamento que a pesquisa acadêmica em dança recebeu.

No terceiro capítulo, foram explicitados os fundamentos teóricos que nortearam e fundamentaram a pesquisa, além de apresentar quais são os locais onde o samba acontece.

No quarto capítulo foi escrita a análise da dança do samba-enredo através das descrições dos vídeos pesquisados.

O quinto e último capítulo fala da descrição cênico/coreográfica dos solos que foram os frutos da presente pesquisa, demonstrado em três momentos: “*Meu samba em quatro tempos*”, “*Miudinho*” e “*Passista*”.

CAPÍTULO II

METODOLOGIA

Quando decidi estudar os desfiles da Vila Isabel, considerei que deveria observar o que levou a escola a ganhar específicos campeonatos, o de 1988 e o de 2006, afinal, o que havia de diferente nesses dois desfiles dos demais anos?

Considerando esta questão, concluí que era necessário buscar as raízes da escola, porém, como a entrevista aos membros mais antigos da escola não foi uma tarefa possível, optei pela busca do arquivo audiovisual mais antigo da escola, então, foi desta forma que cheguei ao documentário *“Nossa Escola de Samba”*. O documentário em questão foi imprescindível para um estudo comparativo, pois se trata de um registro raro em termos de carnaval. Raro, inicialmente, porque naquele período os desfiles de carnaval não eram televisionados, o que somente ocorreu na década de 70 e também por ser um documentário narrado pelo próprio fundador da escola *“Seu”* China.

A escolha do desfile de 1988 ocorreu principalmente devido à duas características bastante peculiares: a primeira delas está no fato de que o grêmio ganhou o seu primeiro campeonato neste ano, apresentando sérias dificuldades financeiras, o outro fator foi a notória repercussão do enredo que tratava do centenário da abolição da escravidão.

Quanto ao desfile de 2006, a escolha aconteceu porque foi a segunda vitória da escola e, desta vez, a escola estava completamente diferente de 1988. Os recursos financeiros elevados permitiram que o grêmio desfilasse com recursos tecnológicos avançados, a escola contratou profissionais especializados que puderam colocar a escola em um patamar mais competitivo.

Instrumentos

Para a coleta de dados foram realizadas pesquisas bibliográficas e audiovisuais, além das minhas memórias, já que sou ex-moradora de Vila Isabel e, frequentadora de comunidades sambistas. Em relação à captação de material, o presente estudo ressalta que a maior dificuldade nesta etapa foi retirar do vídeo imagens congeladas, sem que as mesmas perdessem a qualidade. Os vídeos, por serem gravações caseiras, não possuem boa qualidade de imagem, com o congelamento da imagem elas perdem ainda mais sua nitidez,

especialmente quando os sujeitos da imagem estão em movimento acelerado, o que é comum em vídeos de samba.

Quanto às criações da coreografia, primeiro foi criada “*Meu samba em quatro tempos*”, depois “*Miudinho*” e, enfim, “*Passista*”, contudo, a sequência do vídeo partiu das origens do samba, ou seja, “*Miudinho*”, depois “*Passista*” e, enfim, a soma dessas vivências “*Meu samba em quatro tempos*”.

1. Formas de registro em dança: as maneiras nas quais a movimentação da dança pode ser registrada. A dissertação considera duas especificamente, através das classificações de Preston-Dunlop e, a segunda, no caso do desfile de carnaval, através da imprensa televisionada.
2. Questões espaciais: os ambientes em que a dança do samba acontecem.
3. A descrição da dança do samba: feita utilizando as observações audiovisuais e memórias pessoais.
4. “*Os quatro tempos do meu samba*”: trata de minha relação pessoal com o samba carioca, com a pesquisa acadêmica sobre samba, com as vivências no samba paulista e no júri do Rio de Janeiro.

Análise da Dança

A necessidade de transpor o estudo de movimento para o linguajar científico levou-me a buscar a coreologia⁴. Inicialmente, busquei o livro *Domínio do Movimento*⁵ da autoria de Rudolf Laban, que trata das diferentes qualidades de movimento, conforme uma notação criada pelo próprio autor, a *Labanotation*, no entanto, percebi que a *Labanotation* não era a

⁴ A coreologia de acordo com Marques (p. 148, 1991) é capaz de fazer com que o indivíduo entenda e aprecie a dança dentro de uma “*perspectiva crítica*”.

⁵ LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Org. Lisa Ulmann. Ed. 4ª, Rio de Janeiro: Summus, 1978.

notação adequada para meus estudos, pois exigia um estudo profundo do universo labaniano que não cabia às minhas pesquisas.

Então, decidi vincular esta pesquisa aos estudos de Preston-Dunlop, por apresentar a coreologia de uma forma mais abrangente. A vantagem de associar o estudo da dança do samba a uma coreologia mais abarcante, é que esta dança possui vínculos histórico/sociais muito presentes em sua movimentação, por isso precisei de uma metodologia que tivesse uma maior facilidade de adaptação.

De acordo com Preston- Dunlop⁶, os componentes da dança dividem-se em:

1.1. Movimento: partes do corpo e ações corporais.

1.1.a elementos espaciais

1.1.b dinâmicas

1.1.c. combinações dos elementos dos movimentos/relacionamentos em ocorrência simultânea (1.1, 1.1.a, 1.1.b)

1.2. Dançarino

1.2.a. número e sexo

1.2.b. papel, função, destaque, etc.

1.2.c. agrupamento dos elementos em ocorrência simultânea (1.1.a, 1.1.b.)

1.3. Entorno Visual

1.3.a. área da performance, cenários, ambiente

1.3.b. papel, função, destaque, etc.

1.3.c. agrupamento dos elementos visuais em simultaneidade (1.3.a., 1.3.b., 1.3.c.)

1.4. Elementos Aruais

1.4.a. som

1.4.b. palavra falada

1.4.c. música

⁶ Esta pesquisa também encontra a referência do quadro de Preston-Dunlop no trabalho de mestrado de Costas (1997).

1.4.d. agrupamento dos elementos em ocorrência simultânea (1.4.a., 1.4.b., 1.4.c)

1.5. Conjuntos: ocorrência simultânea dos elementos de todos os agrupamentos.

Aliando os conhecimentos de Preston-Dunlop ao universo do samba, Andrade (Centro Cultural Cartola et al, p.130 e 131, 2007) sugere que a dança do samba deve ser analisada sob o seguinte ponto de vista:

- 1) Os movimentos: descrição das ações corporais (focalizando as partes do corpo envolvidas), elementos espaciais e dinâmicas.
- 2) Os dançarinos: descrição dos intérpretes das danças, focalizando seu número e características de identidade, como gênero e idade, além de suas histórias de vida e referências socioculturais.
- 3) O entorno visual: descrição da área da performance, cenários, ambiente; iluminação; figurinos e adereços.
- 4) Os elementos envolventes: relação dos movimentos dos dançarinos com o som, incluindo, no caso das danças do samba, ritmo, letra e música.

Contudo, não podemos desconsiderar em nosso estudo as limitações do vídeo em relação ao registro da dança do samba. As dificuldades de se caracterizar as qualidades do movimento, o processo de edição que funciona geralmente de acordo com as normas da empresa que filma e, conforme Pilla (p. 36, 2005), a significação da imagem pode ser complexa e polêmica, especialmente em relação à *“extensão e distância, profundidade e verticalidade, estabilidade, limitações, cor, sombra e textura. Mas o debate vai além das marcas flagrantes ou veladas, formando uma intrincada teia de pressupostos e conexões entre pensamento e linguagem”*.

Pesquisas de campo

Minha vivência acadêmica com a dança surgiu durante a graduação, realizada no curso de Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Viçosa – UFV, no estado de Minas Gerais.

No entanto, mesmo demonstrando meu interesse em praticar a dança do samba-enredo durante a licenciatura, eu não encontrava na UFV espaço para prática dessa dança, exatamente por ela pertencer a uma comunidade específica, muito distante culturalmente

da instituição em que eu estava. Deste modo, guardei minhas pesquisas para a observação e prática em campo quando ia ao Rio de Janeiro.

Neste instante, pude perceber as diferenças coreográficas na execução da dança do samba que ocorreram desde a época em que frequentava a quadra. A primeira delas foi notar o quanto os movimentos de quadris estavam sinuosos, utilizando a movimentação ondulada, assemelhando-se a um “S” comum na dança do ventre.

Isso aconteceu provavelmente com a disseminação deste tipo de dança no Brasil e, desde o período em que observei isso em campo (no ano de 2003), até o ano atual de 2009, essa movimentação ainda ocorre com frequência, demonstrando a força com a qual essa movimentação foi assimilada pelas passistas.

Pude notar também, um sambar mais frenético, em que os pés deslizam para frente e para trás de maneira mais ligeira e, por fim, saltitos mais altos e frequentes na dança das passistas.

Concluí que somente consegui observar esses detalhes comparativos por já ter integrado aquela comunidade e, por estar olhando a dança do samba de maneira mais descritiva, com o interesse científico do estudo.

Deste modo, achei conveniente ampliar minhas pesquisas agregando-me a literatura do samba, logo, percebi a necessidade de realizar um estudo mais amplo em um curso de mestrado.

Durante o curso do mestrado, continuei a frequentar a quadra da escola como observadora da prática da dança do samba, porém, devido a sua amplitude, vi a necessidade de pesquisar este objeto somente em três momentos de sua história.

CAPÍTULO III

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

O carnaval⁷ é uma manifestação popular com inúmeras influências devido à sua formação histórica, que possui bases distintas que vão desde os festejos gregos para Dionísio até as celebrações rurais afro-brasileiras. Esta vasta gama de estímulos resultou numa festa múltipla, comemorada de diferentes maneiras pelo mundo.

Nesta dissertação trabalharemos com o conceito de Escola de Samba que, segundo Goldwasser (p.19, 1975), é classificado como “uma modalidade de associação recreativa e musical caracterizada por sua finalidade carnavalesca”.

Um grêmio de samba não é apenas o local onde se produz um espetáculo carnavalesco, é também um símbolo de lazer de uma comunidade composta por indivíduos de distintas profissões que fazem do desfile um produto final durante todo o ano anterior.

A produção do desfile de uma agremiação possui, de maneira geral, a seguinte ordem: inicialmente um tema é escolhido, após essa escolha, o tema é trabalhado na construção de um enredo detalhado que, em alguns casos, é escrito em conjunto com a letra de um samba, ou não. Em alguns casos, o enredo é escrito e, os compositores escrevem o samba a partir dele.

Então, com os sambas escritos, a comunidade vota na sua música de preferência e, ganha a que obtiver maior número de votos em sua agremiação. Já o trabalho visual, começa com a definição do tema e, a partir desse momento, são rascunhadas as fantasias, os carros alegóricos, as coreografias e toda uma coordenação de como o desfile irá acontecer.

Devido aos múltiplos objetos de estudos e aos possíveis olhares que podem compor uma dissertação sobre escola de samba, restringimos nossas apreciações a três momentos de um grupo específico, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, momentos⁸ estes citados anteriormente na introdução desta dissertação.

⁷ Esta dissertação baseia os estudos de carnaval primordialmente a manifestação contemplada pelo “Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro” (Centro Cultural Cartola, et al; 2007) de responsabilidade do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

⁸ Os três desfiles analisados são: o desfile de 1965, exposto do documentário de Thomas Farkas “*Nossa escola de samba*”, o desfile de 1988 e de 2006.

Dentro dos episódios citados pelo presente estudo, focaremos no elemento da dança do samba-enredo, que, segundo Cabral (p.196, 1996), faz parte dos “elementos ligados à tradição do samba – harmonia, dança, bateria e o próprio samba – que abriam espaço para as atrações mais ligadas ao aspecto visual das escolas”. Deste modo consideramos a observação do “*Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*” (Centro Cultural Cartola et al, p.1, 2007), a respeito das matrizes coreográficas do samba, que de acordo com o mesmo, foram associadas a diversas etnias africanas.

Mas o que se entende por matrizes coreográficas?

De acordo com Andrade (Centro Cultural Cartola et al, p. 131 e 132, 2007) “*Toda e qualquer manifestação, uma coreografia . Isto quer dizer que os dançarinos expressam-se através de uma linguagem, que pode ser analisada e decodificada , e que cada tipo de dança possui um sentido peculiar*”. Complementando o conceito tratado acima, o Dossiê (p.15, 2007) ratifica a questão de que há um gingado comum às comunidades do samba, porém, não deixa de explicitar sobre os detalhes específicos de cada coreografia, ou seja, a presença do improviso que vem para somar às matrizes coreográficas.

As matrizes coreográficas do samba são o misto de uma aprendizagem coletiva, onde o indivíduo absorve e soma as informações do ambiente em que vive ao desejo pessoal, fazendo alusão à letra de Noel Rosa e Vadico, *Feitio de Oração* (1932):

**Batuque é um privilégio, ninguém aprende samba no colégio
[...]
O samba na realidade
Não vem do morro nem lá da cidade
E quem suportar uma paixão
Sentirá que o samba então
Nasce do coração**

Com o processo migratório natural dos elementos de uma manifestação popular, a dança do samba obteve suas maiores modificações a partir da década de 60, inicialmente com as transformações idealizadas pelo carnavalesco Fernando Pamplona – que levou os conhecimentos eruditos usados no Theatro Municipal do Rio de Janeiro para o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, consequentemente influenciando outras escolas – e, radicando-se com o crescente acirramento da competição.

Sobre essas modificações, Fernando Pamplona cita no livro de Maria Laura Cavalcanti *Carnaval Carioca: dos Bastidores ao Desfile* (p.55, 1994), as evidências sobre a

cobrança de inovações nas Escolas de Samba e, que “[...] se não fossem eles a inovar a temática de enredo e a confecção de alegorias, outras pessoas o fariam, pois impulsionadas pela própria natureza competitiva do desfile, as escolas já vinham caminhando nessa direção”.

Então, algumas estratégias foram adotadas pelos dirigentes das escolas para confrontar às escolas adversárias; Tratando-se do aspecto cênico/coreográfico, as passistas passaram a frequentar academias de ginásticas e de danças, não somente para agregar novos estilos de dança aos já desenvolvidos na escola, mas também para o treino físico à base de musculação com acompanhamento de professores de Educação Física, que preparavam as passistas para o dia do desfile.

Nesta fase também surgiram pequenas competições internas entre as passistas sobre o tempo de permanência na avenida do desfile e, por este motivo, muitas eram desafiadas a desfilar em diversas escolas para uma espécie de averiguação de seus preparos físicos.

Como Pamplona citou anteriormente, alguns carnavalescos consideram essas inovações o caminho natural do samba, como se fizesse parte da dinâmica evolutiva da construção de um desfile. Ainda confirmando a citação anterior, Magalhães (p.38, 1997), também carnavalesca, ratifica: “[...] vale tudo pelo efeito, sobretudo para brilhar”. sugerindo que é o aspecto visual que deve vigorar, sobretudo em um desfile.

Descrições sobre a dança do samba

Descrever a dança do samba apenas como um arrasta-pé acelerado, ignora o fato de sua movimentação ter sido tão amplamente influenciada por diversas culturas, diferentes tribos africanas que abarcaram nesta nação, sendo que cada uma delas tem suas específicas danças.

O termo “*samba*” pode conceber tanto a música, quanto à dança ou, até mesmo uma festividade. Encontramos sua definição em Lopes (p.197, 2003), da seguinte forma:

SAMBA [1], s.m, (1) Nome genérico de várias danças populares brasileiras. (2) música que acompanha cada uma dessas danças. Do quioco *samba*, cabriolar, brincar, divertir-se como um cabrito; ou do quicongo *samba*, espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito do outro (Laman, pág. 870). No umbundo, semba é a dança “caracterizada pelo apartamento dos dois dançarinos que se encontram no meio da arena” da raiz semba, separar (Alves 1951) [...]

Por causa de sua abrangência, o entendimento do termo “samba” não acontecia claramente em meados do século XIX, pois, o mesmo era visto como uma manifestação menos sofisticada. Um Exemplo da divergência do termo “samba” pode ser visto em Sandroni (p.86, 2001), quando o autor cita que o jornal pernambucano *O Carapuceiro*, de 1938, trata inicialmente o samba como música e não como dança, porém, no mesmo jornal, encontra-se posteriormente a citação da “dança do samba”, uma dança na época pertencente aos costumes rurais.

Os negros quando aqui chegaram, encontraram outras danças de origem europeias, mas também modificadas, por essas razões, muitas modalidades da dança do samba foram criadas e, um dos exemplos desta variedade pode ser notado em Galvão apud Silva (p.33 e 34, 2007), onde o autor cita a questão do “samba de ramada”, um samba diferente do habitual, dançado pela comunidade da festa de São Benedito⁹. Nesta festa só era permitido dançar esse samba, uma dança mais rápida e com mais riquezas de variações do que o samba dançado no cotidiano.

Ao notarmos a conexão do samba com o corpo, observamos a manifestação do ritmo por meio dos movimentos descritos por Rodrigues apud Sodré (p.13, 1998), como um círculo em que dançarinos entram e saem do centro por instantes, como em um solo e, além de dançarem, batem palmas em cadência e convidam por ora outro integrante da roda a se expressar no centro; descrição esta pertencente ao samba de roda.

Outro artefato que redesenhou a expressão do samba no corpo, foi a distribuição geográfica e social do ritmo. Instaurados inicialmente aos arredores e no quintal de “Tia” Ciata¹⁰, os ex-escravos executavam, conforme os cômodos da casa, diferentes modalidades de samba, citados em Sandroni (p.102, 2001). Contudo, as dosagens de elementos da cultura africana ou da cultura europeia de cada aposento, eram influenciadas pelos indivíduos que frequentavam o ambiente, ou seja, o histórico cultural das pessoas, é que

⁹ A festa de São Benedito que contempla o uso de ramada (conjunto de grama, ou mato) é comum no norte e nordeste do Brasil. No início das festividades um mastro é erguido e, no dia do encerramento é levado para a ramada.

¹⁰ Tia Ciata, Hilária Batista de Almeida, negra baiana descendente de escravos que, assim como outras negras baianas, após a abolição da escravidão instaurou-se no centro da cidade do Rio de Janeiro, na região da Cidade Nova (atual Praça Onze) para realizar festejos com muitas danças e comidas. O lugar era frequentado não somente por ex-escravos, mas, também por cidadãos de maior hierarquia da sociedade carioca.

atrelava mais, ou, menos os elementos europeus e africanos na manifestação construída no recinto. Deste modo, os ritmos atrelados ao samba executados naquelas residências variavam do samba de umbigada, ao samba de terreiro, até o partido-alto. Consequentemente, as danças, apresentavam suas variantes como observamos em Pereira (p.202, 2003): “Assim, ao mesmo tempo em que se tem a divisão sala de visitas (dança de salão), fundos (dança do samba), e terreiro (dança de candomblé), tem-se também um fluxo intenso entre ambientes/informações”.

Contudo, ainda que a diferenciação coreológica já despontasse, naquele período, à base das matrizes da dança do samba, encontram-se uma intersecção com o jongo e a capoeira, logo, de acordo com o Centro Cultural Cartola et al (p.3, 2007) “(...) *é possível, então, cogitar que as primeiras danças do samba carioca sejam uma terceira invenção coreográfica, descendente das práticas ancestrais, e que, por isso, apresentam movimentos semelhantes.*”

Esta “*terceira invenção coreográfica*” representa uma tendência habitual do samba em acoplar-se ou subdividir-se em outro gênero, como observamos em Sodré (p.13, 1998) que, justifica esse processo, como uma possível forma de dar seguimento às construções culturais afrodescendentes já elaboradas: “*Às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social*”. Essa necessidade de adaptação ocorria devido à urgência de preservação que os afrodescendentes sentiam a respeito de sua cultura.

Contudo, a descrição plena sobre a dança do samba, pode encontrar dificuldades na análise textual, assim como encontramos no “*Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*” (p.58, Centro Cultural Cartola, et al; 2007) a exemplificação do trabalho de José Carlos Rego:

O pesquisador e jornalista José Carlos Rego, no trabalho de maior fôlego já realizado nesta área, o livro *Dança do samba, exercício do prazer*, registrou 172 passos diferentes. Mas ele próprio frisa:

Um sapateado em quatro tempos, nem sempre o exercício do samba obedece a regras. Realizada só, em dupla, em trio ou grandes grupos, suas fugas, contrafugas, meneios, sínopes, contratempos múltiplos ou alternados, são determinados pela emoção interior de cada

um. Basta ver um grupo de 5 ou 6 passistas sob a mesma ambientação, iguais fontes de música e ritmo, para verificar-se que cada um dará ao corpo uma solução coreográfica própria.

Portanto, compreendemos que a manifestação do samba, no caso desta dissertação, caminhou de formas criativas até formalizar suas matrizes que dão plena margem à improvisação.

Abordando a descrição da dança do samba de terreiro, devemos compreender inicialmente sua forte ligação com as religiões africanas, nas quais a mesma utilizava uma expressividade capaz de reverenciar a um determinado Orixá e, ao mesmo tempo, ter uma função percussiva com a música. Com a sua matriz principal no samba-de-roda e na umbigada, no samba de terreiro encontramos como base um círculo, em que um “solista” vai ao centro e, em seguida convida outro indivíduo a participar do centro da roda. Eles podem “duelar” com gingados e sapateios cada vez mais complexos, podem complementar a dança um do outro, ou, apenas serem substituídos com o “entrar e sair” da roda. Em Costa apud “*Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*” (p. 58, Centro Cultural Cartola, et al; 2007) encontramos a seguinte passagem sobre esse feitio de dança:

Uma das fortes características das danças de procedência africana é o trabalho que os pés desenvolvem continuamente, sendo utilizados até mesmo como instrumento de percussão.

(...)Sua linguagem está nos pés, desenhando no chão, rica sintaxe de uma gramática que nem a todos é dado a aprender.

Nas rodas de samba improvisadas, com ritmo marcado por palmas e alguns instrumentos, é que se pode apreciar a desenvoltura de uma passista criando sua coreografia luminosa, que vem do ar e desliza pelas pernas até os pés. O equilíbrio é desafiado nos contratempos, a elegância é confirmada nos breques, a malemolência é solta na síncope.

Quanto ao samba de partido-alto, o elemento-base da música é o improviso e, a dança desempenha uma função essencial quando, as pessoas que estão em torno dos músicos, acompanham o ritmo com os pés no chão ou com as palmas. Essa descrição explicitada no “*Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*” (Centro Cultural Cartola, et al, p.60, 2007) mostra que a dança se dá em torno da roda, considerada “*matriz do samba*”, além de outros aspectos como o requebrar, o giro em rotação própria e os pequeninos passos que também compõem o cenário da manifestação.

Desta forma observamos a figura da dança do samba como um elemento transitório no sentido social e cultural, partindo-se do princípio de suas diversas influências em costumes e coreografias – um elemento não-estático e agregador, capaz de captar as informações que recebe e adaptá-las ao seu contexto local.

Descrições sobre a dança do samba-enredo

O samba-enredo enquanto uma vertente do partido-alto tem como base o improviso x codificação, porém, adaptado para o desfile de escola de samba, que obedece ao tempo que a escola tem para passar pela avenida, quantidade de componentes, tipo de fantasia e dinâmica da evolução do desfile.

Outro fator significativo fez com que a dança do samba-enredo se modificasse, foi o andamento em que a música é atualmente tocada durante o desfile. As mudanças no andamento se dão por vários fatores e, sua influência na dança do samba-enredo é tratada por Fernandes apud Elias (p.129, 2005) por meio de uma relação direta que há “(...) *entre a cadência e a velocidade dos cortejos*”. Fernandes frisa que o andamento inicial dos sambas-enredo foi mantido até a década de 70, mas que com o aumento de mil para quatro mil componentes por escola, somado à cronometragem, fez com que o desfile acelerasse muito, entretanto, sem comprometer a harmonia com essa questão.

Observamos também que o samba-enredo é executado em vários ambientes e, sua prática demonstra que esta manifestação não se proclama apenas no carnaval, mas que também representa os desejos de uma comunidade que pratica a dança do samba-enredo nas quadras dos grêmios, durante os ensaios e em rodas eventuais onde o ritmo é cantado.

A evidência da vivacidade do samba-enredo na rotina dos participantes dos grêmios de samba é corroborada por sua “(...) *riqueza coreográfica, mistura de influências diversas, pulsa hoje em quadras, quintais, clubes, botecos e ruas no Rio. Onde se canta samba, se dança o samba*”. Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro (Centro Cultural Cartola, et al, p.61, 2007).

Em relação à construção coreográfica do samba-enredo, o presente estudo acentua as heranças múltiplas da cultura, deste modo, observamos que: “(...) *a dança do samba no Rio, com sua forte raiz africana, plantadas nos terreiros das tias baianas na Pedra do Sal e na Praça Onze, abriga em seu repertório gestual traços inspirados nas danças dos*

Orixás”. “*Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*” (Centro Cultural Cartola, et al, p.61, 2007). Contudo, encontramos também a projeção de algumas características europeias na formação cênica do desfile das escolas de samba, dentre elas, de acordo com Joãozinho Trinta em Blass (p.112, 2007), semelhança estrutural com a ópera, cujo libreto aproxima-se da ideia de enredo e, o grande tenor com seu coro, para o desfile carnavalesco pode ser o intérprete da escola e suas pastoras.

Por causa das diferentes influências que os desfiles das escolas de samba sofreram ao longo de sua trajetória, a análise coreográfica sobre a dança do samba-enredo deve levar em consideração que alas e passistas comportam-se coreograficamente completamente diferentes, pois, algumas alas já possuem uma maior codificação dos passos e outras não. Entretanto, todas elas possuem intersecções que podem ser consideradas suas respectivas matrizes coreográficas como vimos em Andrade (p.131, 2007), sobre as “*características singulares de cada apresentação*”, pois cada apresentação é única e composta por elementos distintos que simultaneamente integram o desfile.

Vale ressaltar que a influência das técnicas consideradas clássicas ou acadêmicas, como as europeias, na dança do samba, não ultrapassa os limites da inspiração, afinal, não é uma cópia e sim, uma inspiração, como podemos notar em Andrade (p.130, 2007), que cita o exemplo do casal de mestre-sala e porta-bandeira em que “*[...] não ocorre uma reprodução de outras danças, mas criações totalmente inovadoras, nelas apenas inspiradas, que resultaram na criação de uma linguagem singular [...]*”

Sobretudo, na organização de um desfile de escola de samba, as alas são absolutamente definidas de acordo com suas funções, por conseguinte, iremos descrever as mesmas conforme a divisão organizada pelo “*Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*” (Centro Cultural Cartola, et al; 2007) do seguinte modo: a)Alas, b) Comissão de Frente, c) Mestre-sala e porta-bandeira, d) Passistas e, e)Baianas:

a) Alas

Compreendidas como a grande estruturação do desfile, nas quais os componentes são livres para executar o que desejarem, seguindo a natureza habitual do samba¹¹,

¹¹ De acordo Lopes (p.29, 2005).

entretanto, ocorre no carnaval contemporâneo, como já foi constatada, a utilização de alas com passos marcados. A premissa desse processo coreográfico teve no início da década de 60 sua maior repercussão, como apresentamos anteriormente alguns dos carnavais elaborados por Fernando Pamplona na escola Acadêmicos do Salgueiro em que um minueto foi apresentado para o enredo “Xica da Silva”.

A coreografia foi elaborada pela bailarina Mercedes Baptista que em entrevista a Alberto João no jornal “O Globo Online”, fala sobre a execução do Minueto no desfile de carnaval: *“Inaugurei o minueto em ritmo de samba, na década de 60, pelo Salgueiro (...) Diziam que coloquei coreografia nas escolas de samba, porém, a idéia foi do Fernando Pamplona, que era o carnavalesco. Segundo ele, o Império Serrano e a Mangueira já faziam coreografias”*.

Contudo, o conceito sobre o que realmente é pioneirismo na criação de alas com passos marcados, é contestado também por outra passagem do carnaval, relatada no documentário “Memórias do Carnaval” – Império Serrano (2005), no qual três passistas da escola alegam esse ineditismo. A repórter Sandra Moreyra, depõe da seguinte forma:

“– Livres pra dançar, Jorginho, Jamelão e Careca, criaram a primeira ala de passo marcado. Eram os “Pelês” do samba, sambando como quem dribla.”

No documentário citado, os passistas aparecem sambando com uma ideia de drible, semelhante à citação de Moreyra. Na exibição do documentário em questão, os dançarinos saltam em um único pé enquanto o outro pé está no ar dando pequenos toques em uma bola invisível

A ideia de passos marcados nas alas alastrou-se ao longo dos anos e, na atualidade, a maior notoriedade é para o trabalho do carnavalesco Paulo Barros, que, obteve grande fama com o “Carro do DNA”, quando a Unidos da Tijuca, apresentou todo o contingente humano da alegoria coreografado.

Segundo o “*Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*” (Centro Cultural Cartola, et al, p.60, 2007) as alas são o “*corpo*” da escola no desfile, o que comumente os sambistas chamam de “*chão*”. Para este “*chão*” causar impacto nos jurados, os integrantes cantam e dançam com o máximo de fervor possível. Sobre este aspecto, encontramos no referido dossiê as seguintes características coreográficas:

Cada ala tem um figurino próprio, representando um aspecto do enredo. A dança do componente é livre, alegre, empolgante, mas deve respeitar as regras de evolução (por exemplo: os integrantes de uma ala não devem se misturar aos de outra; uma ala não pode retornar na pista, só pode ir para frente; os componentes de uma ala não podem abrir buracos, devendo manter coesão).

Deste modo, observamos as inúmeras alterações coreográficas realizadas ao longo do tempo, no que diz respeito à espontaneidade dos membros de um grêmio em uma escola de samba, ainda que estes tenham liberdade de brincar o carnaval da avenida, os componentes têm regras a seguir, como as mencionadas na citação anterior e que, não existiam no surgimento das escolas de samba, quando os foliões podiam sambar mais livremente.

Isso se dá, devido à nova formação cênico/coreográfica do desfile que, exige o cumprimento de um desenho estruturado a fim de executar uma estética pré-estabelecida que tenha um intuito organizacional que faz parte do fato dos grêmios de samba não serem mais puros conglomerados de brincantes de uma comunidade e sim, uma empresa que disputa campeonato com outras.

Por fim deste item, apresentamos algumas das possibilidades coreográficas que as escolas de samba trazem em seus desfiles, como por exemplo, as mencionadas por Rego no *“Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro”* (Centro Cultural Cartola, et al, p.59, 2007) que falam da coreografia de *“cobrinha”*, usada pelas alas em forma de “S”, com os braços erguidos para direita e esquerda, avançando na avenida. Essa coreografia é comparada por Rego com a dança aguerê, ofertada ao orixá Oxumaré.

Tratando-se de espaço, a ala caminha como um bloco único, logo, eu observei duas esferas, a primeira delas é do corpo individual dos componentes entre si, a outra, é a esfera que envolve o grupo, ou seja, o espaço que uma ala inteira ocupa tem um limite, para que não se misture com as outras alas.

Esse espaço entre as alas não possui um tamanho específico, no entanto, ele não pode provocar o efeito *“buraco”*, ou seja, não pode haver uma distância que cause uma sensação de vazio, porque prejudica o efeito visual que a evolução de uma escola deve causar. Para o funcionamento dessa disposição espacial, cada ala tem o seu diretor, que é responsável pelo andamento do grupo e por definir qual a esfera que a ala deve ocupar.



**Alas¹² do Grêmio Recreativo Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis,
"Macapaba Equinócio Solar Viagens Fantásticas Ao Meio Do Mundo", 2008.**

B) Comissão de Frente

As primeiras comissões de frente eram inicialmente formadas pela Velha Guarda da escola, quando as pessoas mais antigas do grêmio desfilavam; uma reverência à tradição, contudo, no presente momento, as escolas apresentam em suas comissões, coreografias ensaiadas e elementos teatrais e de danças clássicas¹³.

O carnaval de 1938 fora decisivo para o quesito comissão de frente, pois conforme Pavão (2001), foi o regulamento deste ano que reconheceu a existência desta ala e proibiu a utilização de conteúdo que não estivesse de acordo com a ideologia da agremiação, no entanto, antes deste fato, já havia registros de homens bem trajados, montados a cavalo à frente das sociedades carnavalescas, esboçando cenicamente no que se transformariam as

¹² Fotografia retirada do sítio eletrônico da escola Beija Flor de Nilópolis.

¹³ Este estudo entende por “clássicas” figuras cênicas da cultura da Europa Ocidental.

comissões de frente formadas pelos senhores de cartolas e ternos, comuns no início dos grêmios de samba fluminenses. Deste modo, Ferreira (p.16, 2006) apresenta a estrutura do desfile em oito grupos, sendo o primeiro e o último grupo composto por oficiais da cavalaria e, os outros seis por carruagens com pessoas fantasiadas.

Esta citação de Ferreira (2006) demonstra os primeiros indícios da organização dos desfiles de escola de samba semelhante à atual estrutura. A ideia de trazer cavaleiros ou homens de guarda à frente da agremiação perdurou por gerações futuras do carnaval, formando a primeira intenção do que deveria trazer uma comissão de frente: senhores elegantes que apresentassem o grêmio de maneira “digna” perante a sociedade.

A reminiscência desse tipo de organização é notável no registro de Peixoto apud Costa (p.169, 2006), que faz a seguinte menção sobre um desfile de carnaval: “*A comissão de frente dos clubes distribuía cumprimentos à multidão. Os homens montados em cavalos (...) tiravam as cartolas com largos gestos de reverência. (...)*.”

A considerada elite dos homens da época vinha abrindo o desfile de seus clubes independentes de suas demarcações políticas, a festa os reunia, mesmo que nelas estes homens disputassem a atenção do público.

Os modelos adotados pelas chamadas *Grandes Sociedades* obtiveram a nítida origem em desfiles de cavalaria comuns na Europa. Tinhorão (p.66 e 67, 2000) menciona que a França de 1303 traz uma formação coreográfica semelhante às destas grandes sociedades. Os clérigos da época integravam uma instituição denominada *bazoche*¹⁴ que tinha o hábito de realizar desfiles e paradas oficiais militares. Assim, com esta observação de Tinhorão notamos que a cultura militar além de influenciar a formação da comissão de frente, contribuiu também para a gênese musical da bateria, pois em ambos os objetos notamos a forte presença instrumental percussiva, especialmente na caixa, que possui no samba-enredo características bastante semelhantes as das paradas militares. A formação espacial também é próxima, com o grupo estabelecido em fileiras que formam um único bloco.

Porém, o fato do carnaval ser uma manifestação popular não-estática e que fornece grande acesso a todas as camadas sociais, algumas modificações foram acontecendo nessa

¹⁴ Tinhorão (p.66, 2000) “*a basoche formava uma corte ideal, com rei coroado, príncipes e demais figuras de um reinado de fantasia*”.

primeira formação cênica da ala em questão. Ainda que trouxessem homens considerados nobres, a nova formação trazia cidadãos que significassem a nobreza de sua comunidade em particular, por esse motivo, a nova formação preocupava-se em trazer compositores, fundadores da escola, obedecendo a uma hierarquia de respeito próprio, de real importância para seus integrantes.

Essa modificação aconteceu devido à fusão dos clubes de grandes sociedades com as manifestações de rancho, que tinham um apelo mais popular. A exata separação entre rancho e sociedades ao longo do desenvolvimento dos desfiles de carnaval foi se tornando cada vez mais complexa, da mesma maneira que a formação das atuais escolas de samba, que são hoje um misto de todas as manifestações que aconteciam nas ruas brasileiras do século XIX e mais a bagagem cultural de seus fundadores. Por esta razão, Cavalcanti (p.29, 2006) define a formação das escolas de samba sem uma gênese rigidamente instituída, ou seja, os elementos são adotados conforme as conveniências da ocasião. Os elementos ditos “formais” presentes nas escolas de samba são heranças dos ranchos e das *Grandes Sociedades* e, constituem a interação das diferentes camadas sociais que compõem um grêmio de samba.

Após a configuração oficial do formato de uma escola de samba, a primeira delas a trazer uma comissão de frente, segundo Pavão (2001), foi o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela; na época a ala era conhecida como “Comissão de Destaques”; que trazia os componentes mais antigos e que tinham certa dificuldade de participar de outras alas além de fundadores e colaboradores que tinham a intenção de apresentar a escola.

A movimentação deste grupo acontecia com um caminhar sereno, lento, com saudações ao público abanando cartolas ou lenços, sem coreografia, com um gestual simbólico sobre o que os componentes da ala em questão significam para a escola.

Contudo, nas primeiras comissões, das já então chamadas escolas de samba observam-se algumas pequenas modificações na indumentária de seus componentes, como a roupa de “malandro” que alguns trajavam. Como exemplo, este estudo encontrou a seguinte citação de Ferreira (p.368, 2004) ao definir o que é uma comissão de frente: “*A comissão de frente era originalmente composta pelas figuras importantes da escola, que desfilava na frente da agremiação envergando a roupa típica de malandro elegante (...)*”.

O quesito conhecido por saudar o público e, os jurados funcionando como “cartão-de-visita” da escola é obrigatório (visto no Regulamento Específico dos Desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial da LIESA, Carnaval 2008, em anexo na presente dissertação), contudo não possui a indispensabilidade de se apresentar dentro do enredo.

A primeira comissão de frente dita como fundamentalmente¹⁵ coreografada no carnaval carioca contemporâneo é, demonstrado por Cavalcanti (p.27, 2006), quando a autora cita que o Grêmio da Mocidade Independente de Padre Miguel traz consigo uma comissão de frente composta por escafandristas¹⁶ que se moviam sincronicamente em câmera lenta “*como se andassem no fundo do mar*” frisa Cavalcanti. Na época, o julgamento do quesito proibia o uso de coreografias na comissão de frente, no entanto, naquele ano todos os jurados deram dez, fazendo então, com que as normas fossem modificadas. Desde então, praticamente todas as comissões de frente vêm coreografadas.

Ao observar o desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel que Cavalcanti (2006) citou, a presente pesquisa observou que o coreógrafo *Jerônimo* (autor da coreografia em questão), preocupou-se em trazer a figura do escafandrista em sua máxima autenticidade, com o andar lento, simulando estar no fundo do mar. Coreografia sem passos excessivamente elaborados, mas que exigia dos treze componentes uma execução lenta, o que acarreta numa necessidade maior de limpeza dos movimentos.

Os integrantes com figurino pesado executavam uma movimentação lenta, precisa e que exigia dos músculos dos executantes um considerável nível de força para sustentação dos movimentos; especialmente das pernas, que realizavam uma marcha, de pernas altas; altamente sincronizados.

A movimentação com tronco ereto, com braços que acompanham as pernas em uma coreografia direta, firme e lenta, é vista de acordo com os conceitos labanianos como uma coreografia que usa a ação básica de pressionar e, nesse caso, a pressão é exercida no ar, especialmente pelas pernas que se alternam na sustentação da marcha passada no ar.

¹⁵ O presente estudo não ignora os processos coreográficos já apresentados em outras comissões de frente anteriores a da citada por Cavalcanti (p.29, 2006), porém, essa dissertação reconhece que o fato apresentado pela autora em questão foi um marco divisor para o processo de modificação radical do quesito.

¹⁶ Escafandrista é o mergulhador que utiliza o escanfandro, equipamento esférico, feito de metal, mas com partes em vidro em seu capacete e com o ar bombeado por dentro do equipamento. Extremamente pesado.



Comissão de frente ¹⁷: "*Escafandristas*", do enredo "*Chuê, chuá: as águas vão rolar*", Mocidade Independente de Padre Miguel, 1991.

¹⁷ As ilustrações sobre esta comissão de frente foram retiradas do vídeo exibido pela Rede Globo de Televisão do desfile de carnaval do ano de 1991, arquivo pessoal.



Porém, mesmo que as coreografias não fossem oficialmente permitidas, elas já eram apresentadas, como observamos no “*Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*” (Centro Cultural Cartola, et al, p.59 e 60, 2007) no qual, Rego aponta que a partir dos anos 60 as comissões de frente das escolas de samba executavam inúmeros passos da coreografia dos orixás Orun e Ayê e, que sofreu forte modificação neste período, quando bailarinos profissionais passaram a integrar algumas comissões.

Consideramos então, como critério para definir que o foi a última comissão considerada “tradicional” do carnaval brasileiro, a observação pessoal dos desfiles de carnaval exibidos na Rede Globo de televisão e, a menção encontrada no sítio eletrônico da escola de samba Portela, sobre a comissão de frente do enredo “*Cerimônia de Casamento*” (1993), quando a Portela naquele ano foi a única escola a trazer em sua comissão indivíduos importantes para a hierarquia do samba portelense. Essa comissão de frente foi composta por 13 baluartes da escola, sem coreografia, vestidos de terno branco, saudando o público com suas cartolas e integrou apenas, a décima colocação naquele carnaval.

Encerrando a descrição deste quesito, compreendemos que esta ala levou ao longo de sua trajetória, as significativas influências externas para as escolas de samba, ao ponto, de modificar os critérios de análise que definem o quesito.

C) Mestre-sala e porta-bandeira

Com frases coreográficas semelhantes aos minuetos europeus, porém, adaptados à realidade dos grêmios de samba, o casal de mestre-sala e porta-bandeira possui movimentações características, ensinadas em muitos casos de pai para filho. Esta questão da familiaridade demonstra-se bastante diferente do outro quesito que também apresenta semelhanças com as danças de corte, como no caso das comissões de frente.

Ainda que o cortejo tenha origem na Europa, nas escolas de samba ele foi executado e adaptado por membros da comunidade e atualmente tem papel fundamental não somente na pontuação como também na construção da estrutura coreográfica do corpo do desfile.

O quesito “casal mestre-sala e porta-bandeira” tem o peso de poder acertar até 10% dos pontos totais, ou seja, pode chegar aos 40 pontos dos 400 distribuídos. Com essa carga, a execução detalhista, tem a seguinte origem coreológica, demonstrada de acordo com o “*Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*” (Centro Cultural Cartola, et al, p.59 e 60, 2007), como o “centro da influência europeia em uma escola de samba”, pois, mesmo que a dança seja executada aos acordes de um samba-enredo, não se nota a presença do gingado e sim, dos trejeitos de um minuetto e das danças clássicas que predominavam nas cortes europeias, em que o cavalheiro corteja a dama durante todo tempo no salão.

Outro fator de suma importância é o fato deste casal trazer a bandeira da escola, que é na verdade um valioso símbolo, por este motivo, para ser mestre-sala ou porta-bandeira, é necessário ter tradição no samba. Essa hierarquia é exemplificada mesmo no desfile, em que, apenas o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira pontua dentro do quesito com mesmo nome. Os outros casais (dependendo da escola, são cerca de três) contam sua pontuação de acordo com o resto do corpo do grêmio e, em geral, possuem menos experiência que o primeiro casal, por este motivo, muitos primeiros casais de mestre-sala e porta-bandeira, começaram como segundo ou terceiro casal.

Em algumas escolas, encontramos também cerimônias vinculadas a este quesito, por exemplo, quando um casal acaba os estudos coreográficos, antes de entrar no sambódromo, ele recebe uma espécie de consagração de reconhecimento, como uma formatura, às vezes, até mesmo, com certificado.

O mestre-sala que funciona como uma espécie de guardião da porta-bandeira, tem a coreografia especialmente marcada por cortejar a dama, cada hora de uma maneira

diferente, é neste momento de diversidade que observa-se o improviso natural da dança do samba, mesmo em se tratando de um cortejo semelhante aos das danças europeias. É a capacidade que este quesito tem de manter suas raízes e ao mesmo tempo inovar a cada ano.

Sobre a origem coreográfica da execução do casal de mestre-sala e porta-bandeira, Andrade (p.130, 2007) discorre sobre o assunto dialogando com Rego da seguinte forma:

[...] dos mestres-salas e porta-bandeiras, cujas matrizes gestuais apresentam semelhanças às de algumas danças de corte européias. Ainda nas palavras do autor citado ¹⁸ anteriormente, é comum que o mestre-sala se poste meio ajoelhado, para que ela dance em torno dele. [...] A partir daí a coreografia evolui para seu ponto máximo. Ele levanta, afasta-se dela e começa através de pequenos saltos, salamaleques fugas e contrafugas, a verdadeira corte à porta-bandeira.

Conforme a descrição da citação acima, percebemos o cortejar do mestre-sala em torno da porta-bandeira e também suas heranças coreográficas europeias. Contudo, ainda que o casal possua uma movimentação preestabelecida, graças ao legado que recebeu dos minuetos, o presente estudo percebeu a presença de uma inventividade particular que o casal realiza em cima dos passos demarcados. Essa questão da inventividade particular é que demonstra a questão do improviso x codificação presente nas movimentações das danças do samba, como essa dissertação já abordou anteriormente.

Descrevendo de maneira ainda mais detalhada sobre o casal de mestre-sala e porta-bandeira, novamente apresento parte da citação de Jamelão¹⁹ apud Andrade (p.135, 2007), que narra sobre sua dança da seguinte forma:

“Cruzadas rápidas e leves no sapateado. Daí passa para uma série de lambretinhas, um volteio rápido do peito de um pé, contornando o tornozelo do outro. A seguir, sapateando, o corpo adota evasivas, para frente e para trás, ao tempo em que os braços flutuam, para baixo e para cima, como se fossem longas e ritmadas asas. De quando em vez, uma debicada dupla ou tripla (como se fosse cair), desengonçado, para um dos lados, à imagem do falso tombo que o urubu faz deslocando-se no chão. A postura dos braços, em lento e compassado descer e subir, é contrastada com as lambretinhas rápidas e uma debicada aqui, outra ali fecham a coreografia”.

¹⁸ O autor em questão é Rego (2007).

¹⁹ Sérgio Jamelão foi notável mestre-sala do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano.

Assim, encontramos uma descrição com passos nomeados, codificados, sendo que a nomenclatura foi construída de acordo com a concepção e o vocabulário do próprio mestre-sala, ressaltando mais uma vez a presença da mistura da técnica com o improvisado.

Encerrando este tópico, ressaltamos sobre a questão lírica tão presente na dança do mestre-sala e porta-bandeira; a poesia não é apenas demonstrada pela suavidade de alguns movimentos e pela riqueza de gestos, mas também pela comparação figurativa entre a imagem do casal e o cortejo de um pássaro em torno da flor. Observamos essa questão, no relato da porta-bandeira Vilma do Nascimento apud “*Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*” (Centro Cultural Cartola, et al, p.61, 2007), sobre a poesia da dança entre o mestre-sala e sua porta-bandeira. Vilma compara a dança ao “*voleio de um beija flor em torno da rosa. Ele se aproxima, toca e sai. Volta a se aproximar, beija e sai. Nunca as ações serão idênticas. E a rosa, ao contrário do que se pensa, ao sabor do vento das asas do pássaro, não permanece passiva. Ela dança.*”

A descrição cênico/coreográfica da movimentação do casal de mestre-sala e porta-bandeira divide-se em três etapas: a movimentação da porta-bandeira, do mestre-sala e do casal.

A porta-bandeira possui em sua fantasia o peso de uma alegoria que pode chegar a trinta quilos, no entanto, a movimentação necessita da suavidade de um minueto, por isso, o corpo precisa de uma preparação que exige força muscular e treinamento.

O estandarte, ou bandeira, jamais pode enrolar no mastro, cair, ficar na frente do rosto ou ser empunhada muito para frente ou para trás, o mastro que sustenta a bandeira deve estar alinhado numa leve diagonal que se abre debaixo para cima, realizando mais ou menos um ângulo de 35°.

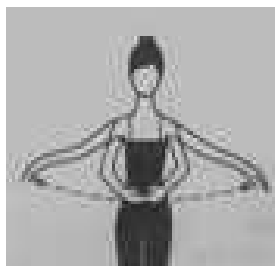
As premissas da movimentação da porta-bandeira são: o peso da alegoria, a suavidade da movimentação e os cuidados com o estandarte, além dos movimentos básicos detectados por essa pesquisa que são: os giros, as saudações aos jurados e ao seu mestre-sala.

O presente estudo ressalta que a marcação da dança do mestre-sala e porta-bandeira é independente da bateria da escola, ou seja, tem o seu ritmo próprio, diferente do samba.

Um dos braços sempre estará entrelaçado à bandeira, o outro segue uma movimentação muito semelhante à das danças clássicas e durante o giro de rotação, no qual

a porta-bandeira gira em torno de si mesmo, o braço sem o estandarte estará geralmente na segunda posição de balé, ou seja, aberto, pouco abaixo dos ombros, em uma linha contínua.

Ao girar em rotação, para adquirir impulso, a porta-bandeira fecha um dos braços para a primeira posição de balé e em seguida o abre ampliando seus movimentos.



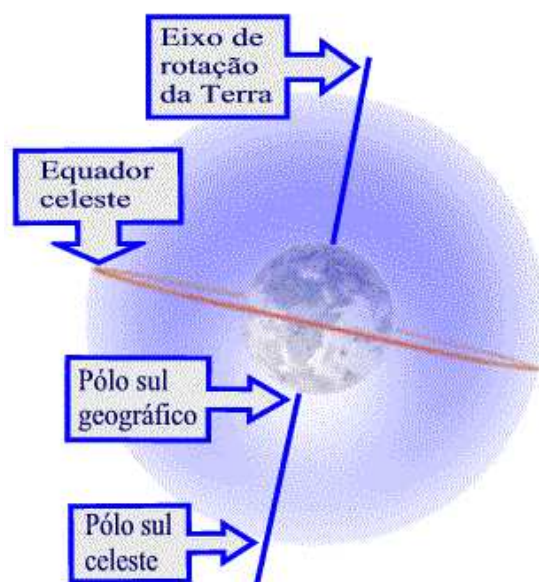
Da primeira para a segunda posição de braços do balé clássico

Quanto ao giro em torno do mestre-sala, ele acontece em rotação e translação, no qual a porta-bandeira também dá o impulso inicial dos braços na primeira posição de balé e em seguida abre os braços ampliando o movimento e mantendo-os abertos por mais tempo.

A cabeça da porta-bandeira durante o giro também obedece a um princípio do balé clássico, o olho da dançarina se fixa em um ponto, então, o corpo começa a girar e a cabeça permanece com o olhar no ponto fixo o máximo de tempo que pode, até que a cabeça já não consegue mais permanecer imóvel e logo também gira, assim como seu corpo. No entanto, quando a cabeça gira, ela o faz de modo tão rápido que a intenção é retornar seu olhar ao ponto fixo inicial, antes mesmo que o corpo chegue também ao ponto inicial – por isso, é comum às bailarinas clássicas dizerem que “*a cabeça é a última que sai e a primeira que chega*” em um giro.

O giro da porta bandeira ocorre de maneira bastante semelhante, porém, devido ao peso de sua roupa, o giro ocorre com o eixo na diagonal, semelhante ao eixo de rotação do planeta Terra.

²⁰ Imagem retirada do sítio eletrônico: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Polo_celeste.gif



Em relação aos pés, durante os giros eles estão sempre na meia-ponta, auxiliados por uma sandália de salto médio que auxilia no impulso da porta-bandeira, com o mesmo princípio da sapatilha de ponta do balé clássico que tende a elevar o corpo de quem dança.

Quanto às saudações, elas tendem a ressaltar o estandarte; a porta-bandeira apresenta a fâmula ao público ou aos jurados que têm o hábito de levantar-se e aplaudir a cena, pois a bandeira é considerada um símbolo glorioso da agremiação, então, este é o momento em que a porta-bandeira flexiona levemente um dos joelhos para saudar quem a assiste. Durante a saudação a coluna permanece ereta e ativa em todas as movimentações, exceto em algumas saudações de apresentação do estandarte, em que algumas portas-bandeiras deixam o tronco cair levemente e a coluna inclina-se na direção anterior, ou seja, para frente.

Quanto ao mestre-sala, além da movimentação fixa, somada à sua inventividade (citado neste estudo anteriormente), cabe-lhe a proteção de sua dama e também a saudação ao público. Essa movimentação “básico/fixo” do mestre sala é um sapatear que sacode os pés por todo o tempo em torno de sua porta-bandeira, ou, de si mesmo, até que em alguns instantes para, apresenta o estandarte junto com a porta-bandeira, ajoelhando-se ora para sua dama, ora para o público ou jurados.

Quanto à união do casal, é o cavalheiro quem conduz a dama, assim como na dança de salão, herança esta proveniente dos minuetos de danças clássicas europeias. É o mestre-sala quem diz por meio de sua gestualidade se, a dama deve girar para a esquerda, para a direita ou seguir na direção de seu par.

Antônio Nóbrega²¹ aborda que a dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira é um misto das heranças do lundu com os minuetos dos salões europeus. Nóbrega afirma ainda, que o mestre-sala executa um “*ofício de conquista*” em torno de sua dama e esta, por sua vez, “*responde as investidas com esquivas sedutoras*”.



Casal de mestre-sala e porta-bandeira²², Rita e Ronaldinho, da Acadêmicos do Salgueiro.
“*Microcosmos: O que os olhos não vêem, o coração sente*”, 2006.

D) Passistas

²¹ Dançarino de renome, pesquisador das danças populares brasileiras e, ex-professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Trecho retirado do programa de televisão: Danças do Brasil, apresentado por Nóbrega no canal Futura disponível no site Youtube.

²² Fotografia retirada do sítio eletrônico da Acadêmicos do Salgueiro.

Descrever como um simples sapatear ou, deslizar de pés, recorta todas as inúmeras possibilidades que o corpo do passista pode apresentar ao longo da avenida. Afinal, este é o integrante com a maior gama de oportunidades vinculadas ao improviso e também com a capacidade de criação dos próprios passos, como a elaboração de uma técnica particular que alguns passistas codificaram.

Um dos exemplos dessa codificação é que, alguns passistas apresentam na avenida do desfile, um formato coreográfico com tamanha identidade, que pode ser descrito por outros componentes como “o jeito de dançar” de tal pessoa ou de outra. Ao serem perguntados sobre sua movimentação, os passistas de maior identidade na avenida, dão nomes, em geral de criação particular, para seus passos. Essa nomenclatura costuma estar ligada diretamente à descrição do movimento ou, a alguma comparação a animais ou objetos.

Sobre a criação particular dos passistas, Andrade (p.133, 2007) faz referência aos seguintes aspectos:

Antigamente, os grandes passistas desenvolviam suas coreografias pessoais. Nos depoimentos dos mais antigos dançarinos de samba carioca, que preservam as tradições, alguns dos quais participaram da fase “heróica” do surgimento dessas danças, encontramos freqüentemente a afirmação de que “o samba não se aprende”, “não precisa professor”, “o samba está no sangue”.

A menção ao fato “*o samba não se aprende*”, significa que a instrução é dada de maneira subjetiva e coletiva, ou seja, a informação é passada de maneira indireta, não funciona como a instrução escolar formal, a comunidade frequenta a quadra e o conhecimento das danças ali praticadas acabam se difundindo.

No entanto, mesmo que este conhecimento não seja considerado “*formal*”, o presente estudo retorna a ideia já tratada anteriormente de que existem códigos nestas danças. O que acontece é que essa construção é pessoal e, por sua base no improviso, permite suas reinvenções, conforme maiores ou menores doses das matrizes iniciais das raízes do samba, combinadas com as vivências pessoais de quem a executa.

Logo a presente pesquisa ressalta que essas “raízes do samba”, podem ser diferentes pontos referenciais de quem está em um processo de construção da dança do samba. As

referências podem variar desde a “moda” adotada pela agremiação no momento, até a busca por informações com os membros mais antigos da escola.

O que explicitamos é que essa referência que será transmitida a quem busca, sofre um processo de codificação em algum momento, ou antes, ou durante a transmissão da mensagem coreográfica. Mesmo que o passo não possua nomes quando ele é transmitido, quem explica, costuma fazer analogias para que o aprendiz associe o movimento a alguma figura ou código, de modo que naquele instante o movimento passa a ter – mesmo que seja somente naquele instante e, somente para duas pessoas – alguma nomenclatura ou classificação.

Quando a busca acontece por pura observação, ele recebe uma informação que foi estilizada, construída ou codificada no corpo de alguém, logo, ainda que não receba uma terminologia, o código é o próprio passo em si, o qual alguém estabeleceu seus parâmetros a ponto de ser transmitido, mesmo que não houvesse intenção em dar ou receber a informação.

Em minhas relações pessoais com a dança do samba, inicialmente, eu não tinha a intenção de buscar a prática da dança do samba, no entanto, ela aconteceu em meu corpo por conviver com pessoas que a praticavam. Quando decidi por esta prática, muito das bases de alguns dos movimentos já estavam instauradas em meu corpo, mesmo que eu não tivesse a intenção de buscá-las.

Esta “*instauração*” em meu corpo ocorreu como acontece com as pessoas que têm o hábito de frequentar a comunidade com elevada assiduidade, acabei adquirindo o conhecimento sem saber o que estava fazendo. Não consigo me recordar do momento exato em que aprendi a sambar, ou seja, a sensação que tenho é a de que o samba simplesmente nasceu em meu corpo, o que é muito diferente do balé clássico, o qual eu me lembro de treinar os exercícios.

As minhas aprendizagens em samba não aconteciam como lições e, sim como episódios. Lembro-me de situações como rodas de feijoadas, festas comemorativas na quadra da escola de samba ou no bairro. Porém, quando me pedem para ensinar a dança do samba encontro imensa dificuldade em transmitir o passo-a-passo, o que é muito diferente do balé clássico, no qual possuo lições prontas para lecionar. No samba, eu simplesmente sambo! Posso criar comparações para que o indivíduo possa comparar o samba a algo de

sua rotina, mas, desmembrar o passo para ensiná-lo sozinha, sem contexto da quadra é algo que ainda não domino plenamente, por isso, quando me pedem para ensinar a dançar o samba aceito apenas com a condição de levar a pessoa a constantes ensaios na quadra.

No samba, as codificações são baseadas em comparações e a nomenclatura, na maioria dos casos, está atrelada à simbologia que o sambista usa para descrever a dança do samba. Encontramos um exemplo deste fato no vocabulário particular da passista Paula do Salgueiro, sambista de renome que relatou a Rego²³ apud Salgueiro, a definição de alguns de seus passos:

Ziguezague _ Antebraço na horizontal, braço na vertical, para cima as mãos fluando, dedos em movimento como se tocassem fios invisíveis. Os pés em movimentos miúdos, de um lado para outro, têm na cintura e nas cadeiras acompanhamentos suaves que completam o jogo de cena. De surpresa, um saltinho para trás, a esquiva e o deslocamento para frente em forma desencontrada, como a agulha da máquina de costura no seu ziguezague.

Agachadinho _ Com o leque bordado ou a fita longa na mão direita, após uma sucessão de sapateado, avança-se a perna direita e, com o joelho levemente dobrado, inclina-se o corpo para a frente. Enquanto o pé esquerdo faz o pião, o direito vai rodando o corpo em torno de si mesmo. A fita ou o leque aponta para o chão como a sublinhar um círculo invisível. É uma, são duas ou três rodadas, no máximo, e retorna-se ao sapateado.

Diz que _ São fugas e contrafugas, desenvolvidas com uma técnica especial, em que se dá uma lançada da perna direita à frente como se fosse avançar, mas sobrevém um rápido recuo e se volta ao sapateado, também num tempo rápido, após o que as cadeiras empinam e se impulsiona nova lançada de perna para frente, num diz que vai mas não vai. Completando a ação, volta-se a lançada de perna, o breve sapateado, a empinada de cadeiras, etc., etc.

Em outro momento, Rego apud “*Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*” (Centro Cultural Cartola, et al, p.60, 2007) apresenta novas características da dança de Paula, do Salgueiro, mostrando que esta passista, possui influências de sua religião afrodescendente, na dança que realiza. Esta é outra chance que os passistas têm de fazer suas criações, que é a de buscar na fonte que quiser a inspiração que deseja e adequar ao próprio corpo, bem como as raízes ancestrais que carrega consigo. Rego compara a dança de Paula com o “*Gicá*” e o “*Treme-treme*” da coreografia de *Oxum* e enxerga na movimentação de Paula o “*jogo cênico*” dos braços da dança de *Iansã*.

²³ Esta citação foi retirada do sítio eletrônico da Acadêmicos do Salgueiro, que possui trechos do livro de Rego.

Estas oportunidades de criações individuais e de múltiplas inspirações de cada passista dão-se especialmente porque os passistas de samba tendem a atuar coreograficamente de maneira “*solo*”, ou seja, individualmente. Desta forma, apresentamos outra fonte de inspiração, na qual o passista *Tijolo* da Portela apresenta com naturalidade sua busca individual por uma reinvenção. Essa busca é feita por alguns dos elementos já presentes em seu cotidiano, como o boxe, por exemplo, e, a outra de um ambiente bastante exteriorizado, como o salto de um bailarino clássico que *Tijolo* assistiu e adaptou para sua realidade. Em Andrade (p.131 e 132, 2007), encontramos o relato de *Tijolo*: “*Antigamente tinha que olhar, correr atrás e procurar fazer. (...) Isto é criação, isto vem de dentro da pessoa. (...) O passista ele é sozinho. Ele tem que dominar o ritmo e a intuição dele. A competência nas improvisações depende do aprimoramento de uma técnica corporal.*

Ainda segundo Andrade (2007), *Tijolo* declarou que seu trabalho corporal tinha como base a técnica do boxe e dos antigos jongueiros, mas que resolveu “reinventar”, que assistiu no teatro municipal do Rio de Janeiro, realizado por um bailarino russo da época.

A figura dos passistas, então, acaba por sintetizar toda a fusão permitida em uma escola de samba, na qual, o componente possui ampla improvisação, mas, sem deixar de representar os anseios e personalidade de sua escola. A figura do passista possui uma simbologia que traduz também o espectro do samba e dos malandros cariocas do bairro boêmio da Lapa, por esse motivo, encontramos referência do quanto os mesmos chamavam atenção para sua respectiva presença cênica, como na letra do samba de *Monarco* da Portela “*Passado de Glória*”, gravado pela RCE em 1970 e que faz menção a Claudionor, passista de renome da mesma escola:

**Paulo e Claudionor quando chegavam
Na roda de samba abafavam
Todos corriam para ver
Pra ver, se não me falha a memória
No livro da nossa história tem conquistas a valer**

Claudionor Marcelino, passista exemplar que deu origem à geração de *Tijolo*, funciona como um mito da escola, capaz de inspirar seus descendentes, sem que os mesmos não o copiem e sim, reinventem seu próprio samba.



Claudionor Marcelino, passista da Portela.²⁴

Outra questão sobre a forma de criação coreográfica dos passistas nas escolas de samba pode ser observada, também, pela presença das *Irmãs Marinho*, bailarinas profissionais que fizeram o caminho ao contrário da maioria das passistas. Maria Luiza, Olívia e Norma, antes de ingressarem no universo do samba, viajaram pelo mundo dançando profissionalmente, somente depois desse episódio vieram para Acadêmicos do Salgueiro na década de 60.

Sobre a coreografia destas irmãs, encontramos o seguinte relato de Haroldo Costa no documentário “*Memórias do Carnaval*” – Salgueiro (2005): “Elas criavam uma coreografia, rigorosamente dentro da linguagem coreográfica do samba, mas executavam com perfeição profissional”.

Mesmo oriundas de técnicas mais eruditas, sem muitas margens ao improviso, as três irmãs adaptavam suas coreografias para a dança do samba, comprovando que a linha que divide o que é erudito ou popular, dentro do samba, depende da intenção de quem executa.

Esta fronteira entre o douto e o populacho que perpetua a trajetória dos passistas, acontece por causa da origem da própria ala, que aos poucos, galgou seu espaço particular e

²⁴ Imagem retirada do sítio eletrônico da Portela, sob a autoria de Fábio Pavão e Fabrício Soares: www.portelaweb.com.br

criou a expressão conhecida como “*samba no pé*”, uma característica construída pela influência da academia em codificar, e do samba de reinventar-se.

Segundo o “*Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*” (Centro Cultural Cartola, et al, p.61; 2007), esta ala não existia nos primeiros anos das escolas e, tem a capacidade de reunir todos que tenham o chamado “*samba no pé*”, não importando se são os mais jovens ou os mais velhos.

O Dossiê afirma que cada passista demonstra seu samba do jeito que lhe cabe, de acordo com a verdade de cada um e complementa, segundo Donga²⁵ em entrevista ao jornalista Muniz Sodré, que o passista “(...) *Dançava um de cada vez, com entusiasmo, fazendo samba nos pés*”.

Sobretudo, além da descrição organizacional, ressaltamos a temática do envolvimento que a dança dos passistas deve ter com o público e com os componentes de sua agremiação, como notamos em Blass (p.66, 2007), que apresenta uma fala de Martinho da Vila: “Se a música faz dançar, a letra deve convidar a todos, segundo Martinho da Vila, a participar de um sonho da magia que é a história imaginada e contada por uma escola de samba na avenida”.

²⁵ Autor do primeiro samba a ser gravado, “Pelo telefone” (1916).



Paula do Salgueiro fantasiada de “Tia” Ciata, no ano de 1965, enredo "História do carnaval carioca".

Em relação à descrição da dança das passistas, por meio da coreologia, deve-se considerar as particularidades de cada indivíduo que realiza a dança, pois, diferentemente de alas comuns cada passista possui uma forma específica de se movimentar. No entanto, a base coreográfica geral e, que costuma ser comum é a de um sapatear dos pés que deslizam no chão. Os braços não tendem a serem fixos, costumam ter a direção contrária dos pés, ou seja, se o pé direito está na frente, o braço esquerdo o acompanha e vice-versa, com os cotovelos pontuando nas laterais.

Quando o corpo está em movimento, o tronco permanece firme, porém, quando o corpo está parado, pode realizar pequenos círculos sustentados pelo abdome.

E) Baianas

A ala das baianas simboliza um retorno às origens nordestinas do samba carioca e tem como principal elemento coreográfico o giro, por ora às vezes combinado entre as componentes, mas, sobretudo, apresentam uma movimentação comum às danças dos rituais afro-brasileiros.

A referência ao samba do Recôncavo Baiano tem o intuito inicial de fazer com que as escolas apresentem no desfile, múltiplas “*Tias Ciatas*”, uma maneira de vincular-se com as matrizes iniciais do samba e se conectar com as religiões afrodescendentes. Como observamos em Rego apud “*Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*” (Centro Cultural Cartola, et al, p.60, 2007), o autor “(...) afirma que a “*coreografia de Oxaguian dá a postura às baianas, excetuando-se a rodada do corpo, propriedade do samba*”, entre outros exemplos da ligação entre a dança do samba e os ritos do candomblé.”

A presença dessa ala demonstra, para os processos de documentação da dança do samba, a possibilidade de se resgatar grande parte da memória cênico/coreográfica original do samba que, não é somente a vinculação com os aspectos do Candomblé, mas também pelo importantíssimo figurino, que ainda com a mesma base é possível reinventar a cada ano.

As roupas brancas e rendadas, os muitos colares coloridos e as *guias*²⁶, são figuras estéticas simbólicas que não pertencem exclusivamente aos desfiles de escola de samba, mas também como a vestimenta comum de muitas dessas “*tias*”, ou “*madrinhas*”²⁷ que costumam receber seus “*sobrinhos*” e “*afilhados*” para feijoadas, mocotós ou bobós de camarão em suas residências. As pessoas costumam pedir a “*benção*” quando chegam a casa destas senhoras e, no quintal, enquanto a comida é feita, o samba é tocado.

Em relação à realidade comum dessas “*tias*” baianas, ala que ainda tenta manter as tradições vinculando o desfile às comidas, danças e parte da cultura afrodescendente, apresentaremos a seguinte música de Paulinho da Viola, “*No pagode do Vavá*”, gravada em

²⁶ Espécime de cordão utilizado nas religiões afro-brasileiras.

²⁷ Como em alguns momentos são chamadas as senhoras mais idosas dos grêmios. Uma herança dos períodos da escravidão em que, os negros que moravam na casa grande, costumavam chamar as sinhás e as negras cozinheiras da família por esta denominação. Em alguns momentos, eram mesmo apadrinhados através da religião católica e, isso lhes dava certas regalias dentro da casa grande.

1974, pela RCA e que ilustra as reuniões, ou “pagodes”, nos quais as raízes das tias baianas tentam manter-se:

*Domingo, lá na casa do Vavá
Teve um tremendo pagode
Que você não pode imaginar
Provei do famoso feijão da Vicentina²⁸
Só quem é da Portela é que sabe
Que a coisa é divina
Tinha gente de todo lugar
No pagode do Vavá
Nego tirava o sapato, ficava à vontade
Comia com a mão
Uma batida gostosa que tinha o nome
De doce ilusão*

Ainda sobre essa referência cultural que as baianas representam, não somente para o desfile, mas também para toda vida e história sócio-cultural dos grêmios, complementamos a ideia do samba de Paulinho da Viola, com a citação encontrada no “*Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*” (Centro Cultural Cartola, et al, p.61, 2007), que trata as baianas dos grêmios como a representação das “*tias quituteiras*” que haviam nos primórdios das festas de samba, no centro do Rio de Janeiro.

O Dossiê ainda relata que a fantasia tradicional das baianas são as saias espaçosas e rodadas feitas com pano da costa, além de muitos colares. Porém, atualmente, algumas dessas fantasias podem ser adaptadas às necessidades do enredo, como por exemplo, em 2007 as baianas da escola Beija-flor de Nilópolis desfilaram fantasiadas de “*Dinastia africana*”²⁹, bem diferente das antigas baianas.

²⁸ Também conhecida como “*Tia*” Vicentina, quituteira responsável por algumas festividades na Portela.

²⁹ Imagem retirada do sítio eletrônico do Grêmio Recreativo Escola de Samba Beija-flor de Nilópolis:
<http://www.beija-flor.com.br/>



Baianas da escola Beija-flor de Nilópolis (2007)

A dança das baianas, ainda segundo o Dossiê é bastante marcada pelo giro para dois lados que, quando realizados sincronicamente causam um grande efeito na avenida. Algumas baianas também costumam balançar os braços levemente para cima.

Outro aspecto significativo abordado pelo Dossiê sobre as baianas é a respeito da idade das mulheres que ocupam este posto. No princípio, essas alas eram ocupadas somente pelas senhoras mais idosas da comunidade, porém, com o peso da fantasia e a velocidade do desfile, muitas destas mulheres não conseguiam acompanhar o ritmo da escola e então, esta ocupação fica a cargo das mais jovens.

Outro motivo pelo qual as mais jovens também vêm desfilando é o fato da fantasia das baianas ser de graça; com isso, muitas moças que não podem pagar pelos custos do figurino acabam optando por sair de baiana no desfile de carnaval.

Sobre a questão das jovens desfilarem pela ala das baianas, dona *Dodô*, porta-bandeira admirada por sua trajetória no samba, relata para o “*Dossiê das Matrizes do*

Samba no Rio de Janeiro” (Centro Cultural Cartola, et al, p.134 2007) que “*Antigamente, iam para a ala das baianas as senhoras que não (...) tinham mais pique. Agora, a ala está cheia de meninas novas, que só querem sair de baiana para não pagar a fantasia. Como é que essas senhoras estão se sentindo?*”.

Quanto a esta questão, o presente estudo compreende que este acontecimento faz parte de um processo natural da manifestação da dança do samba-enredo, que está aberta a modificações de diferentes tamanhos.

Sobre as mutações existentes em todas as danças do samba, Rego apud “*Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*” (Centro Cultural Cartola, et al, p.58, 2007) afirma que são:

(...) desenhos inteiros ou fracionados e formações coreográficas tomadas (...)“do candomblé da Bahia; do caxambu fluminense; dos xangôs de Pernambuco, Alagoas e Paraíba; das congadas de Minas Gerais; da jardineira e candombes do Rio Grande do Sul; do jongo do Espírito Santo e Minas; do bailado guerreiro moçambicano de Goiás; do batuque e samba caipira paulista; ou do tambor de Mina do Maranhão, além (...) do lundu e do maxixe carioca – mapeando a intensa troca cultural que as migrações promoveram no país.

Rego ainda complementa dizendo que mesmo que cinco passistas se reúnam em uma única roda, cada uma encontrará sua “*solução coreográfica própria*”

Os espaços da rotina do samba de Vila Isabel

Ao observar a influência das questões espaciais na movimentação, consideramos que ela foi afetada com as modificações de ambiente que a dança do samba sofre comumente. Isso acontece porque a dança do samba é praticada em muitos locais, no entanto, apenas apresentaremos os vídeos exibidos que foram analisados nesta dissertação, são eles: Os Quintais, Botequim, A Quadra do Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, A Avenida Presidente Vargas e o Sambódromo.

- **Quintal:** É observado pela presente dissertação – no vídeo “*Nossa Escola de Samba*” de Thomas Farkas e Manoel Horácio Gimenez, 1965 – nos quintais da comunidade que frequenta o Grêmio de Samba de Vila Isabel, localizado no Morro do Pau da Bandeira.

Os quintais das casas possuem chão de terra batida, em que os moradores, ao ouvirem as batucadas de samba próximas, ou até mesmo acontecendo em seus quintais, dançam e, por não haverem muros que dividam as casas, os vizinhos integram-se, sem delimitação aonde é o terreno residencial de cada indivíduo. Logo, os quintais acabam integrando-se, como uma área de lazer comum para a prática da dança do samba, apresentada no documentário em questão.

Vizinhos aparecem na janela observando o acontecimento, outra característica que resulta do fato das casas não possuírem muros entre si.

Essa herança da presença do quintal já era notada desde os primórdios do samba, como demonstrado por Sodré (p.62, 1998): *“O samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros, pelas pessoas mais humildes. Se havia uma festa, o choro era tocado para as visitas, e o samba, só no quintal, para os empregados”*.

Conforme minhas lembranças pessoais na vivência do samba, o quintal adaptou-se ao lugar de receber as visitas para as rodas de samba e, era o local mais espaçoso, onde grandes mesas de madeira eram expostas a fim de servir feijoadas ou caldo de mocotó e, sentado em bancos compridos em torno da mesa, os músicos com cuícas, tantans, pandeiros, repiques, caxixis e outros instrumentos que executavam a música do ambiente. De pé, as pessoas dançavam, crianças brincavam e as “tias” cozinhavam e cantavam, servindo a mesa a todo instante. Em alguns momentos, pessoas faziam pequenas rodas de dança, paralelas à mesa em que, ora ou outra, um indivíduo ia ao centro sambar, mostrar suas habilidades e, depois costumava convidar e, em instantes, até mesmo desafiar quem estava dançando na roda.

Uma de minhas lembranças mais marcantes é o fato de participar destas rodas em alguns festejos de Vila Isabel, porém, naquela época, no bairro já havia muitas mulheres brancas e loiras que sambavam bem, nestas rodas, então, a minha presença não era algo tão destoante; no entanto, no bairro de Campo Grande, região de Inhoaíba, zona oeste do Rio de Janeiro, onde morava a empregada doméstica de minha família e, muitos descendentes de escravos, as rodas eram compostas completamente por negros e, os frequentadores espantavam-se muito com minha presença e meu modo de sambar. A surpresa acontecia porque minha dança era muito semelhante dos moradores da região e, esse fato acontecia porque eu frequentava essas rodas há mais de sete anos.

As pessoas costumavam perguntar para minha empregada “Aonde ela tinha arrumado essa menina tão branca” e, ela respondia que eu era a filha da patroa. As pessoas se espantavam mais ainda: “– Mas ela deixa essa menina vir pra cá?” E logo eu me tornei conhecida no bairro como “a filha branca-azeda de minha mãe-preta”.

Além dos quintais e terreiros (como eram conhecidas as partes dos fundos das residências), as modificações urbano/sociais que aconteceram no bairro de Vila Isabel, fizeram com que muitas casas fossem extintas, os pilotis dos prédios passaram a funcionar como os quintais e, muitas vezes a comida que passou a acompanhar as festas, passou a ser o churrasco.

Ainda que algumas modificações tenham ocorrido, a ideia primordial de reunião em uma área externa da residência permaneceu, fazendo deste tipo de cenário um dos ambientes típicos do samba.

- **Botequim:** O local considerado como chamariz da boemia é apresentado através do documentário de Manoel Horácio como ponto de encontro dos sambistas para ensaio da melodia do samba-enredo do ano de 1965.

No vídeo, os sambistas, reproduzem a cena, semelhante a do quintal, no entanto, não há a presença das mulheres, os homens batucavam nas mesas com instrumentos improvisados, como caixas de fósforos, copos, a própria mesa, além das palmas das mãos, e compunham o som produzido no momento.

A figura do botequim é algo extremamente presente no bairro de Vila Isabel e no samba de uma forma em geral. Parte das mesas costuma ficar nas calçadas e, as rodas de samba que acontecem nessas mesas externas funcionam também, um pouco com o mesmo intuito do quintal, na intenção de reunir. Porém, o bar se apresenta como um local mais democrático; como observamos em Elias (p.193, 2005):

No grupo “37”, estilo novo, de Ismael Silva, as músicas eram associadas aos bares e botequins: “[...] quanto ao botequim ele é para o Rio de Janeiro o que o “pub” é para Londres ou o “café” para Paris: antes de tudo um ponto de encontro, um lugar de sociabilidade”. Os botequins diz Sandroni, são lugares abertos socialmente, tal como não foi a casa de “Tia Ciata”, onde, por exemplo, os brancos que a freqüentavam eram normalmente pessoas mais “selecionadas” para também tomar parte daquele ambiente. O fator diferencial na analogia reside no fato de que no botequim podem conviver pessoas

das mais diferentes origens, profissões e posição social. Então, é neste lugar que a capacidade de circulação do samba irá aumentar vertiginosamente.

Há também outras grandes diferenças entre o quintal e o botequim, que são as questões vinculadas à dança. Conforme minhas vivências pessoais no bairro de Vila Isabel, nos bares não havia movimentações espaçosas de dança, apenas o sambar miudinho bem junto às mesas. O grande foco no instante são os músicos e, as danças demonstram apenas um impulso corporal causado pelo estímulo natural que o batuque do samba provoca no corpo das pessoas.

Em Vila Isabel, um dos bares mais tradicionais onde ocorrem essas rodas de samba é o “Petisco da Vila”, onde cresci ouvindo histórias a respeito de Noel Rosa e, onde grandes rodas aconteciam, especialmente, na data de Vinte Oito de Setembro, quando há uma enorme comemoração no bairro de origem abolicionista para a data da Lei do Ventre Livre.

Os botequins, a grande síntese da reunião bairrista, onde além de reunir pessoas, é um local para relembrar velhos sambas e fazer grandes rodas de partideiros, ou seja, fazer sambas de Partido-alto em que os versadores se desafiam, continuando assim, uma das formas mais tradicionais de lazer dos praticantes do samba.

- **Quadra:** Inicialmente funciona como o local em que o grêmio de uma escola de samba se reúne para ensaiar seu desfile para o carnaval, mas, acaba funcionando como a grande área de convivência dos integrantes e simpatizantes da escola.

Nos vídeos analisados por este estudo, ela aparece somente no documentário “*Nossa Escola de Samba*” em um dia de ensaio para o carnaval em que, o narrador “*Seu*” China, apresenta os integrantes da comunidade especificando a função de cada dentro do grêmio.

O ensaio apresentado no vídeo mostra as pessoas sentadas no chão da quadra, assistindo os integrantes da comunidade irem ao centro do local mostrar seus dotes enquanto dançarinos de samba, como uma maneira de exhibir as capacidades de cada um. Além disso, é na quadra que os moradores se encontram nos finais de semana, para ensaiar o canto da letra do samba, praticar a dança do samba-enredo, testar a parte humana que irá à avenida ou não, ou seja, sobre como os componentes devem se comportar durante o desfile, uma vez que a parte física (carros alegóricos, fantasias e etc) é feita nos barracões e nas casas das costureiras.

Inicialmente, os ensaios da Vila Isabel eram feitos no campo de futebol do Andaraí, situado entre as ruas Barão de Mesquita e Teodoro da Silva, no entanto, a escola ficou anos sem uma quadra fixa, alternando seus ensaios entre a Avenida *Boulevard Vinte e Oito de Setembro*, a quadra de esportes da Escola Equador e a Associação Atlética Vila Isabel.

Porém, mesmo com essas mudanças, o intuito de integrar os moradores do bairro com o grêmio era o mesmo e, por fim, um galpão do Departamento de Trânsito foi cedido para os ensaios da escola, que já passou por muitas reformas para atender o público crescente que frequenta os ensaios.

A quadra mescla vários tipos de foliões, desde os turistas aos frequentadores assíduos que, envolvem-se com as passistas (que possuem roupas especiais para os dias de ensaio). A apresentação de figuras ilustres para o grêmio como: madrinhas de bateria e casais de mestre-sala e porta-bandeira; além de acostumar a comunidade com o samba para o próximo carnaval, quando a letra da música é distribuída para as pessoas cantarem junto com o intérprete do samba e a bateria. É também quando os diretores das alas “afinam” seus componentes para o dia do desfile, ou seja, observa o que precisa ser melhorado em todos os aspectos, desde a movimentação de quem vai dançar (passistas, mestre-sala e porta-bandeira, alas ensaiadas, etc.) até as devidas correções musicais para as ritmistas da bateria.

Em relação à execução da dança do samba feita na quadra, é um espaço atualmente em que todo o tipo de integração relativa, a quem quer executar a dança do samba-enredo, ocorre. As passistas são instigadas por seu organizador (a) a criar pequenas rodas em que convidam os foliões que estão na quadra a sambar com elas. Costumam ensinar turistas; principalmente estrangeiros, a sambar; realizam demonstração de suas habilidades acrobáticas da dança do samba no centro da roda, onde as futuras passistas são descobertas, ou seja, meninas da comunidade que exibem um sambar expoente às demais e são convidadas a integrar o grupo de passistas, isso ocorre na maioria das vezes quando ainda são crianças. No sentido da descoberta de novas passistas, é a quadra quem dá visibilidade a este acontecimento.

Ainda nas questões que envolvem a dança da quadra, o mestre-sala e a porta-bandeira apresentam suas movimentações, especialmente o estandarte para que a comunidade saude este símbolo máximo da escola, logo, a movimentação é sempre na

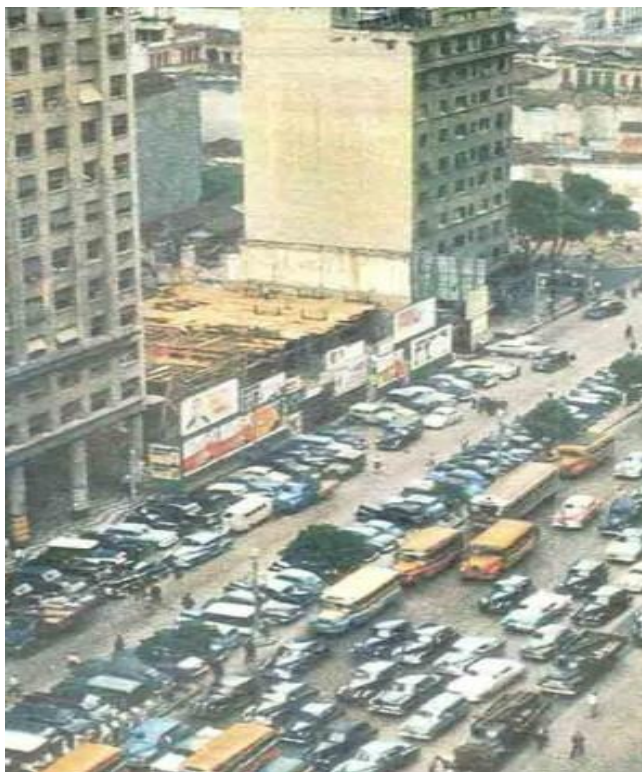
intenção de deixar o estandarte como primeiro foco dos olhares de quem está na quadra naquele instante.

Existem também os foliões que dançam a seu modo, individual, em seus pequenos grupos, sem importarem se as suas movimentações são bem elaboradas ou não, de maneira democrática, como um local de convivência comum de quem quer ensaiar para o desfile, com um comprometimento com seu grêmio ou, apenas desfrutar a prática de samba- enredo de uma comunidade.

- **Avenida Presidente Vargas:** Nos vídeos analisados pelo presente estudo, a avenida Presidente Vargas é apresentada como o local dos desfiles das escolas de samba. O logradouro que liga a Cidade Nova (antiga região das rodas de samba das “tias” baianas) à Candelária é uma das principais ruas do centro da cidade.

Naquele período, as escolas de samba não possuíam tempo específico para seu desfile, por isso, as escolas atravessam por longas horas a avenida, cujo público assistia ao desfile, inicialmente separado por cordas e, em meados dos anos 60 sentados em arquibancadas desmontáveis de madeira, com tapumes e nenhum tipo de luxo. A proximidade física era maior com o público do que na atualidade e, esse motivo associado a não-determinação do tempo dos desfiles, fazia com que os desfiles do grêmio possuissem um andamento mais lento e com evolução mais vagarosa.

Com as obras do metrô, no ano de 1973, o desfile deixa de acontecer na Avenida Presidente Vargas e transita por diversos locais, até se firmar na Rua Marquês de Sapucaí, em 1984, onde foi inaugurada a Avenida dos Desfiles, posteriormente transformada em Sambódromo.



Avenida Presidente Vargas no final da década de 50³⁰

- **Sambódromo:** Aparece nos vídeos analisados por essa dissertação, em dois momentos, o primeiro deles no desfile de 1988 e, em seguida, o desfile de 2006 do grêmio de Vila Isabel.

No desfile de 1988, a escola já possuía o tempo de desfile definido, de oitenta minutos e, dessa forma, não podia desfilar com a vagarosidade de 1965. Deste modo, a escola iniciava seu desfile na área da concentração, própria do Sambódromo, feita para a escola se organizar enquanto outra agremiação passava pelos 700 m² de pista.

A escola inicia seu desfile com o cronômetro zerado, se apresentando para arquibancadas, frisas e camarotes, que possuem diferentes panoramas, preços e, com capacidade para 88.500 pessoas. O projeto de Oscar Niemeyer tem no final da pista, uma área de recuo para a bateria, que é o momento onde os ritmistas se posicionam durante o desfile e após a agremiação atravessar a maior parte do desfile, a bateria entra como uma

³⁰ Imagem retirada do sítio eletrônico: www.rioquepassou.com.br

última ala do grêmio, acompanhando a escola até a área de dispersão, quando a comunidade se dissemina após a apresentação.

No entanto, mesmo com todas as recentes³¹ condições geográficas colocadas para a escola atravessar a nova avenida dos desfiles, a evolução da apresentação ainda acontecia de maneira mais lenta do que no vídeo de 2006. Isso ocorreu por alguns fatores específicos, o primeiro deles é a quantidade de componentes que aumentou de 3000 para 3500 e também devido à forma de organização do próprio desfile, como por exemplo, o crescimento do número de alas, de 29 para 36, o que significa que a escola cresceu consideravelmente e, por isso, necessitou de mais velocidade para atravessar o sambódromo.

Esta nova organização do espaço físico para a passarela do samba permitiu que as escolas de samba possuísem um lugar somente seu para realizar seus espetáculos e, a estrutura de funcionamento se profissionalizou, logo, a capacidade de recepção turística do lugar ampliou-se, expandindo a ideia de maior espetáculo da terra.

³¹ Consideradas recentes porque o Sambódromo foi inaugurado em 1984.



Avenida Marquês de Sapucaí - Sambódromo.³²

A mídia carnavalesca

A relação da mídia com o carnaval acontece desde quando os dois fatores se encontraram a primeira vez no país. Atualmente, o carnaval é coberto pela imprensa escrita e televisiva e já cobriu (e cobre, dependendo do local ou da emissora), não somente os desfiles, mas também eventos associados como: bailes, concursos de fantasias, trios elétricos e blocos de todo o país.

O próprio início do campeonato dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro tem um profundo envolvimento com a imprensa, uma vez que fora o jornalista do “*Mundo Sportivo*”, Mário Filho, quem sugeriu que uma disputa fosse criada entre os grêmios a fim de entreter a sociedade quando o campeonato de futebol estava em recesso.

O evento idealizado por Mário Filho teve não somente a cobertura do desfile, mas também, o patrocínio de seu jornal, dessa forma, perpetuando a relação entre esses dois elementos.

³² Imagem retirada do sítio eletrônico: [www. panoramio.com](http://www.panoramio.com)

De acordo com Souza (p.13, 2004), na década de 60, a extinta TV Continental passou a realizar *flashes* do desfile carnavalesco, o que acarretou diretamente na ocupação espacial do desfile, pois, uma vez que o público aumentou, devido à divulgação do evento, arquibancadas tiveram de ser construídas para abrigar a classe média, que passou a se interessar pela festividade. Com as arquibancadas, ingressos começaram a serem vendidos, “mais precisamente no ano de 62”, ressalta Souza.

Outro fato envolvendo a imprensa e a questão espacial do desfile é também citada por Cavalcanti (p. 57, 1994):

“A organização do espaço no sambódromo é uma hierarquia de visibilidade, os melhores lugares, que permitem a visão da evolução de toda a escola na pista são os mais caros. O televisionamento (...) foi previsto em sua arquitetura: a imagem frontal que se tem do desfile é única”.

No entanto, a visão frontal não traduz a energia que o desfile possui. Ainda que, atualmente, as câmeras caminhem bastante pelas alas, no nível do participante, na altura da cabine do camarote, ou, com visão área feita de um helicóptero. A imagem da televisão não traz para o telespectador a dinâmica do desfile que, é feito, de uma forma geral, para apresentar para as cabines dos jurados, que são fixas e distribuídas ao longo da avenida em quatro camarotes.

Durante o Congresso de Carnaval idealizado pela Universidade Estácio de Sá, no ano de 2006, a Professora Lygia Santos ³³ citou no primeiro dia do evento sobre a necessidade de se criar uma filmagem específica para o desfile de carnaval, da mesma forma que o futebol desenvolveu um televisionamento próprio.

Esse deslocamento da apresentação das escolas da avenida para as residências deveria envolver o telespectador, da mesma maneira que o torcedor de futebol é envolvido, auxiliado pelas questões de narração.

Outro aspecto significativo em relação à presença das câmeras no sambódromo é a mudança do comportamento dos sambistas que, passou a preparar a sua imagem a fim de aparecer na televisão. Há uma preocupação quanto a “o que a tv vai mostrar?”, logo, é notório que os foliões passam a fazer pequenas demonstrações de suas habilidades

³³ Pesquisadora, vice-presidente do Museu da Imagem e do Som e professora do curso superior de Gestão de Festas e Eventos Carnavalescos da Universidade Estácio de Sá.

enquanto sambistas, no intuito de chamar a atenção de quem assiste. Um exemplo deste episódio ocorre no vídeo analisado do desfile de 1988, da Vila Isabel em que, em algumas ocasiões, belas passistas, unem-se a pandeiristas de exibição³⁴, estes últimos fazem acrobacias em torno das passistas (que mostram seus dotes físicos).

Por fim deste trecho, vale ressaltar que mesmo limitada, a transmissão audiovisual é a forma mais abrangente de divulgação dos desfiles de escola de samba e, independente de valores ou preferência é o retrato que se tem na atualidade do registro e exposição do carnaval.

CAPÍTULO IV

ANÁLISE DAS DANÇAS DE SAMBA-ENREDO

1º TEMPO DO MEU SAMBA

Vídeo 1 – “*Nossa Escola de Samba*”, enredo: “*Epopéia do Teatro Municipal*” 1965

O vídeo apresenta: os preparativos da escola para o carnaval de 1965, do carnavalesco Gabriel do Nascimento; a residência de “*Seu*” China bem como sua família; o morro do Pau da Bandeira e os recursos que o grêmio possuía para realizar seu desfile, bem como seus integrantes. Além disto, o narrador apresenta a realidade da vida no *Morro do Pau da Bandeira*, como o samba está inserido neste cotidiano, quem são os principais membros do grêmio, quais funções ocupam e como contribuem para a escola.

Dois meses antes, o morro começa a festejar e a preparar as fantasias, “*Seu*” China cita sobre como eles obtém recursos para a realização do carnaval do grêmio; diz que eles

³⁴ Pandeirista de exibição usa seu instrumento não como artifício musical e, sim para realizar acrobacias.

realizam bailes e festas para arrecadar fundos para o desfile, a outra parte, cerca de 1/3 é conseguida do valor dos gastos brutos com patrocínio da prefeitura, porém, os gastos líquidos totalizados, equivalem a oito vezes mais; em seguida, alguns membros e o carnavalesco, dirigem-se ao teatro municipal para realizar uma pesquisa sobre o respectivo objeto de estudo.

No dia do desfile, a comunidade retira-se, durante o dia, para o centro da cidade a fim de pular o carnaval nos blocos, cantando marchinhas, à tarde os últimos preparativos e, quando chega à noite, a comunidade vai para a avenida.

Após tantos preparativos, o desfile trouxe seus componentes de maneira bastante animada, os integrantes divertiam-se aproveitando o trabalho que produziram por todo ano anterior. A sensação que o vídeo nos dá é a de que os foliões da escola aproveitam o carnaval como uma válvula de escape da realidade na qual vivem; a escola na rua é um êxtase final, a glória para seus componentes.

O desfile deixa claro a ideia de que o mais importante era simplesmente desfilar. Não que não houvesse uma preocupação com o campeonato, ou um acento ufanista com o grêmio, mas essas questões eram tratadas em segundo plano. O fundamental era a união dos componentes para produzir um carnaval de acordo com sua própria estética.

Por esse motivo, a comunidade era tão importante, afinal, era ela quem fazia todo o desfile sozinha. Essa observação é nítida quando a narração faz questão de explicitar quem é e o que faz cada componente líder de seu grupo, ou seja, as principais costureiras, artesãos e passistas.

Créditos do Filme:

Diretor: Manoel Horácio Jimenez

Ano: 1965

Tempo: 30 minutos

Gênero: Documentário

Diretor de Fotografia e Produção: Thomaz Farkas

Narração³⁵: Arlindo Maximiano dos Santos

³⁵ No presente estudo surgiu uma dúvida quanto a narração do documentário, ao assistir entende-se que “*Seu China*”, é quem está narrando, no entanto, nos créditos finais aparece o nome de Arlindo Maximiano dos

Questões cênico/coreográficas do vídeo 1 – Análise coreológica comparativa

O vídeo mostra as comemorações pré-carnavalescas através de trechos em que as mulheres sambam com crianças nos quintais de suas casas, os homens batucam em latas de margarina onde a cena do samba é retratada pelo cotidiano simples, além da forte presença africana nos gestos e nas danças e uma pitoresca presença de uma roda de músicos que tocam samba utilizando instrumentos como acordeom. Neste instante, vemos um sambar frenético das mulheres e crianças, ambas descalças nos seus quintais de chão de terra, demonstrando uma ligação com a terra, comum em algumas danças afrodescendentes.



Imagem do documentário "*Nossa escola de samba*" (1965), homens batucando em latas de margarina

Santos; então a dúvida era, o texto era de "*Seu*" China ou não? O presente estudo não encontrou resposta para este questionamento.

Nesta dança do samba cotidiana, realizada nos quintais do *Morro do Pau da Bandeira*, mulheres e crianças sambam acompanhando o ritmo que não é tão lento quanto o samba de partido-alto, ou de roda, mas, nem tão rápido quanto os sambas de hoje. No entanto, a coreografia é composta por um samba, no qual os passistas interagem bastante entre si – as mulheres, com forte movimentação dos quadris, que fazem círculos bastante marcados, mostrando o chamado “*rebolado*”.



Imagem do documentário "*Nossa escola de samba*" (1965), mulheres dançando em seus quintais.

Para um rebolar mais reforçado, a mulher para os pés, curva os joelhos, circula a pélvis para baixo, como um movimento de uma espiral, que desafia a gravidade e, rapidamente após ter alcançado o nível médio, vai estendendo os joelhos e fazendo a espiral de volta, quando, bruscamente dá um pequeno saltito e, volta ao sapatear inicial das pernas espaçadas.

Outro momento da preparação do carnaval apresentado pelo vídeo é a forte cena da cultura tradicional carioca, homens utilizando chapéus, tocando e cantando o samba-enredo na mesa de um bar, com instrumentos como caixas de fósforo, copos, pratos e talheres; uma cena de boêmia, com a figura do malandro carioca incomum – diferente daqueles que a

mídia costuma apresentar trajando o terno de linho branco – no cotidiano do samba daquela época, em que, a maioria dos homens era de origem social simples, a cena está na cultura do improviso, pois consegue construir música com instrumentos inusitados.



Imagem ³⁶ do personagem de Walt Disney “Zé carioca”, representando o malandro carioca comum.



³⁶ Imagem retirada do sítio eletrônico <http://www.maniadegibi.com>.

Imagem do documentário "*Nossa escola de samba*" (1965), alusão aos boêmios cariocas que fazem samba nas mesas dos bares.

Nos ensaios na comunidade, passistas apresentam-se sambando, um a um, no centro das atenções, o qual toda a comunidade assiste sentada ao chão e admirada. Algumas das passistas com sapato de salto comum, outras, com uma espécie de sapatilha. Dançam um samba bastante semelhante ao que se nota atualmente como a dança do samba baiano, em que a principal diferença para o fluminense está no pontuar dos quadris.

No samba baiano, a dança é pontuada pelos quadris e pelos pés na lateral direita e esquerda, os cotovelos semi-flexionados também pontuam na mesma direção dos pés. Para maior especificidade, remetemo-nos ao exemplo da seguinte forma, o samba baiano é comumente dançado pelos grupos de “axé” que tocam no carnaval da Bahia e o seu rebolar é finalizado quando os pés tocam as laterais.

Já na atual dança do samba fluminense, os quadris acompanham uma pontuação que a pélvis realiza, para frente e para trás, a pélvis por sua vez é impulsionada pelos pés, que deslizam em passadas para frente e para trás, quanto às mãos, costumam acompanhar o lado oposto dos pés, como descrito anteriormente nesse estudo em relação da dança do samba da passista (quando a mão direita está na frente, o pé esquerdo a acompanha e vice-versa), a diferença está quando a passista realiza pequenas acrobacias, como saltos e cruzadas de perna no ar e o dançarino habitual do samba fluminense limita-se ao sapateado. Para também esclarecermos a dança do samba fluminense, usamos o exemplo das passistas que aparecem nas vinhetas de carnaval na televisão, excetuando-se os passos complexos, consideraremos somente o sapatear.

Além desta marcante diferença, algumas mulheres apresentam um tremor de quadris, que na dança do samba não apresenta uma nomenclatura exata, mas, é bastante semelhante ao movimento de ondulação “*shimie*” utilizado na dança do ventre.

Outro aspecto relevante mostrado neste momento do vídeo é a questão dos movimentos das mãos, algumas mulheres apóiam o dorso das mãos nos quadris enquanto sambam, os quadris por sua vez pontuam aos lados.

Em relação aos homens, estes executam um sapatear minucioso e no ritmo da música, com breves passadas de pernas. Estas passadas ocorrem da seguinte maneira: o indivíduo permanece com uma perna fixa no chão enquanto a outra se eleva, como se uma

linha puxasse o joelho para cima e o pé ameaçasse avançar para frente, mas, retorna ao local em que estava.

Importante ressaltar que, mesmo com muitas semelhanças, cada passista apresenta sua singularidade, alguns projetam mais os quadris para frente, outros circulam mais ou fazem seus saltos com grande ou pequena elevação dos pés.

O desfile da Vila Isabel naquele ano não trazia as alas tão demarcadas como as da atualidade, pessoas com diferentes figurinos interagem sambando entre si, somente a bateria é separada e bem definida na sua esfera espacial orientada pelo mestre.

Em relação aos passistas, os homens fazem exímias acrobacias com o “pandeiro de exibição”, ou seja, um instrumento que não faz parte da bateria, ele é apenas uma figuração, na qual o cavalheiro gira o pandeiro na ponta dos dedos tanto de pé como com um dos joelhos flexionados tocando o chão enquanto o da outra perna realiza um ângulo de 90°, além deste fato, os movimentos masculinos são mais acrobáticos e rápidos, com passadas largas também e com mais saltos que os movimentos femininos.

Outro passo mostrado pelas mulheres, tanto nos ensaios, como na avenida, em nada se assemelha ao sambar frenético. Um passo simples com a seguinte descrição: a perna esquerda fica fixa no início, a direita abre para lateral direita e logo após cruza a frente da esquerda, em seguida, perna esquerda dá um passinho para trás e a direita abre de novo, assim sucessivamente. O formato em que vimos fora executado em grupo combinadamente.

Os carros alegóricos eram compostos por bonecos, pois, os mesmos não tinham estrutura física suficiente para trazer todos os integrantes que desfilavam no chão, que na época era a Avenida Presidente Vargas. A alegoria mais chamativa daquele instante era uma em que trazia um casal de bailarinas, sendo que a dama é “girada” pelo cavalheiro, lembrando as bailarinas de caixinha de música. Os fatos das pessoas não poderem desfilarem em cima dos carros, denota que as mesmas não tinham essa interação coreográfica com as alegorias, como acontece presentemente.



Um exemplo de carro³⁷ alegórico chamado "*burro-sem-rabo*", habitado somente por bonecos.

Quanto aos figurinos, as baianas trajavam fantasias bastante simples, mas, muito semelhantes às baianas vendedoras de acarajé, sem nenhum processo de estilização. Com tabuleiros na cabeça, turbantes brancos e saias rodadas de pano branco também.

³⁷ Imagem retirada do documentário "*Memórias do Carnaval - Vila Isabel*" da Rede Globo de Televisão.



Baianas-mirins, documentário *Nossa Escola de Samba* (1965).

O mestre-sala corteja a porta-bandeira com um sapateado complexo, em instantes o casal cumprimenta o público curvando o tronco para frente. Em alguns momentos, o mestre-sala ao cortejar sua dama ajoelha-se no chão e curva o tronco para trás enquanto a porta-bandeira gira em torno do seu cavalheiro sustentando o mastro.



Porta-bandeira e mestre-sala no desfile da Vila Isabel em 1965, documentário "*Nossa escola de samba*".

Os passistas homens trajam uma espécie de terno e cartola, já as mulheres, não exibem os biquínis como as de hoje; o figurino é composto por saias e “bustiês” semelhantes aos trajes das baianas, só que mais curtos; os sapatos das mulheres podem ser sapatilhas envoltas por um pano, aparentando uma pantufa, ou um tamanco pouco acolchoado, absolutamente diferente das passistas da atualidade que utilizam saltos altíssimos que impulsionam o corpo para frente, jogando todo o peso do corpo na meia ponta dos pés.

As fantasias simples, sem o peso dos paetês e plumas de hoje deixavam as pernas livres e mostravam a presença do peso no corpo, uma constatação comum também ao samba de roda, permitindo uma visível ligação com as matrizes das danças africanas, que executavam uma movimentação em que o peso do corpo é bastante presente, como se a coluna possuísse uma continuação que se vinculava ao chão e no chão os pés sapateavam de maneira “*arrastada*”.

De uma maneira geral, a maioria dos componentes aparece cantando o samba, como se a música fosse o hino do grêmio naquele instante e a melodia contagiasse a todos de uma forma insaciável.

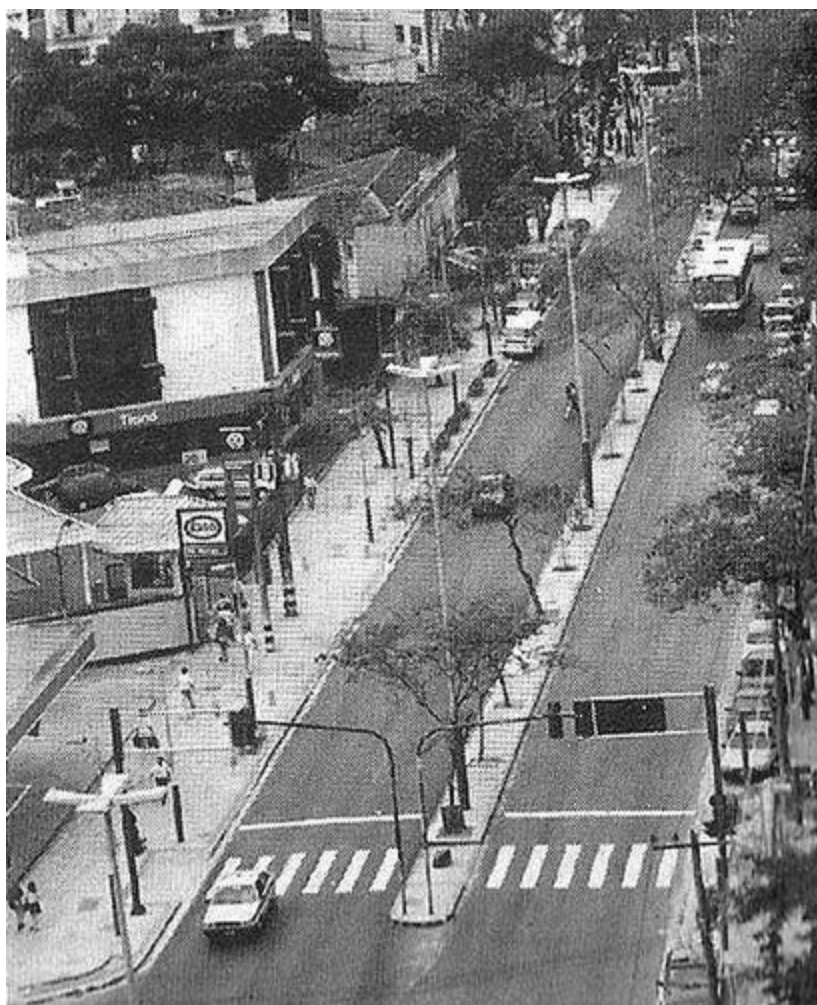
As questões cênicas daquele instante do grêmio são fundamentadas na criatividade impulsionada pela falta de dinheiro e, por diferentes padrões estéticos e recursos tecnológicos comparado com os atuais.

2º TEMPO DO MEU SAMBA

Vídeo 2 – Enredo: “Kizomba, a festa da raça”, 1988.

O que se espera de uma escola para ganhar um campeonato atualmente? Um desfile absolutamente técnico? Com belas fantasias e alas bem coreografadas? Todas as surpresas que a tecnologia colaborada com um grêmio bem ensaiado pode apresentar!

Mas esta não era a realidade da Vila Isabel naquele momento, afinal, era uma escola que ensaiava na avenida principal de seu bairro, o *Boulevard Vinte e Oito de Setembro* e seus recursos financeiros eram escassos.



*Boulevard Vinte e oito de setembro*³⁸

Com a falta de dinheiro, a escola ficou sem sua quadra, porém, ainda assim, conseguiu mobilizar ativistas da cultura afrodescendente e a comunidade do samba de uma forma geral, com a ideia de fazer na Marquês de Sapucaí uma grande celebração da raça negra, uma *Kizomba*, que em *bantu* significa festa.

Os ideais abolicionistas, de exaltação da cultura negra estavam presentes na cultura do bairro desde sua criação, quando Barão de Drummond, seu fundador, mostrou explicitamente que era contra o regime escravocrata ao batizar as ruas da localidade com nomes de outros abolicionistas, além de conceder carta de alforria a todos os seus negros.

³⁸ Imagem retirada do sítio eletrônico *Photo Bucket*:
<http://media.photobucket.com/image/boulevard%20vinte%20e%20oitto%20de%20setembro/CLAUDIO975/VILA85.jpg>

Além disso, a avenida principal do bairro, a *Boulevard Vinte e oito de setembro* foi batizada com a data comemorativa da lei do Ventre Livre.

Outro aspecto que vincula o bairro aos temas abolicionistas é o próprio nome do bairro, que em Vila “*Isabel*” temos uma alusão ao nome da princesa que assinou a Lei Áurea e, aliando a figura da princesa Isabel ao grêmio de samba, temos a sua coroa que é o símbolo da escola, sempre presente no carro abre-alas que abre o desfile.



Carro abre-alas da Vila Isabel, com o símbolo da escola, a coroa. Desfile “*Kizomba, a festa da Raça*” (1988) transmitido pela Rede Globo de Televisão.

Como os ensaios eram na avenida central do bairro, o grêmio foi criando uma sintonia maior com a comunidade, uma conexão singular e direta com seus frequentadores, sob a liderança do criador do enredo daquele ano que é até hoje, uma figura significativa para a escola: Martinho da Vila.



Capa do disco "Martinho da Vila" (1969) RCA Victor³⁹

A combinação do fator político/abolicionista com a poesia ficou nítida, também na letra do samba, no qual escola mostra seu problema particular de estar sem sede, com os desfiles iluminados pela luz da lua: *“Vem a lua de Luanda, para iluminar a rua, nossa sede⁴⁰ é nossa sede”*.

Ao longo do desfile, a Vila conseguiu confirmar suas contestações políticas apresentando na avenida, figuras brasileiras conhecidas pela luta dos negros, como Milton Gonçalves (ator), a cantora Alcione e Abdias do Nascimento (ator – fundador do *“Teatro Experimental do Negro”* – político e escritor, conhecido por temas da cultura afro), notórios defensores da presença negra nas artes.

³⁹ Imagem retirada do sítio eletrônico: <http://www.martinhodavila.com.br>

⁴⁰ Lê-se (sede), de instituição, matriz. O outro é (sede), desejo, anseio. De acordo com o dicionário Priberam da Língua Portuguesa (2009) o significado para “sede” pode ser compreendido como: “**sede** (é) s. f: (...) 6. Lugar onde uma empresa ou sociedade tem o seu principal estabelecimento. **sede** (ê) s. f. (...) 3. Fig. Desejo ardente.”



À esquerda, de azul o ator Milton Gonçalves, a direita de branco a cantora Alcione, desfile “Kizomba, a festa da Raça” (1988) transmitido pela Rede Globo de Televisão.



À direita, de branco, Abdias do Nascimento e a esquerda a cantora Alcione. desfile “Kizomba, a festa da Raça” (1988) transmitido pela Rede Globo de Televisão.

Outro fato marcante também foi mostrar que a festa era da cultura negra e não somente da Vila Isabel, por esse motivo, despontaram na Sapucaí integrantes de outros

grêmios, o que não era tão comum como nos dias de hoje, dentre eles: Neguinho da Beija-Flor, intérprete de sua escola e, Jerônimo, passista da Portela.



Neguinho da Beija-Flor de Nilópolis ao centro, acompanhado da irmã e da esposa, desfile “Kizomba, a festa da Raça” (1988) transmitido pela Rede Globo de Televisão.

A capacidade expressiva dos componentes do desfile e o envolvimento com o enredo foram o fator decisivo para a vitória da Vila naquele ano que, mesmo com dificuldades financeiras, conseguiu comover os jurados com a intenção de celebrar a força da trajetória do homem negro no Brasil.

Questões cênico/coreográficas do vídeo 2 – Análise coreológica comparativa

Os ensaios realizados na 28⁴¹ de setembro, avenida principal do bairro, traziam alas inteiras com coreografias semelhantes as das danças de orixás. Mulheres negras e altas, com turbantes e vestidos de pano de chita bastante coloridos, impressionavam pela expressividade, faziam com que aquela região se transformasse em uma outra “*Pequena*

⁴¹ Os relatos destes ensaios do grêmio fazem parte de minhas memórias pessoais, que residia no bairro naquela ocasião e assisti parte do processo de construção daquele desfile.

*África*⁴²”, semelhante às festividades de “Tia” Ciata. As prévias do desfile mostravam fantasias simples, mas, muito organizadas, com uma maciça presença de participantes negros, vinculando seus componentes diretamente à intenção do enredo.

Então, a Vila leva a *Kizomba* à avenida, com cerca de três mil componentes, arrumados em 29 alas e 18 carros alegóricos, o desfile que traz, inicialmente, em um de seus primeiros carros, o dos Orixás, a figura de *Zumbi* e, ao redor, alas compostas, em grande parte, por componentes negros, expressando-se fortemente e cantando o samba da escola.

Juntamente com o canto do samba, a gesticulação dos componentes parece confirmar o que a letra da música diz, pequenos gestos, entoados com força e certa paixão, sem coreografia marcada na maioria das alas, mas, cujos versos da canção articularam, provavelmente, forças inconscientes, que motivava os componentes a gesticular com a mesma força e expressão.

Observamos que logo no início dos desfiles, passistas se movimentavam em cima dos carros, com braços semelhantes aos das danças de orixás. A dança em questão, apresentada pelas componentes da escola, assemelha-se a dança de *Ijexá*, ritmo musical presente em grupos de *afoxés* (como por exemplo, os *Filhos de Gandhi* – Salvador, BA). A dança de *Ijexá* é marcada pela movimentação do tronco, especialmente com a contração das costas, é como se as duas escápulas fossem se tocar – O tronco sofre uma ligeira inclinação para frente, com o tórax recebendo a resposta da contração começada pelas costas. Os braços simulam “foices” que estão no meio da selva cortando caminhos, ou seja, os braços cortam o ar e os pés pontuam as laterais alternadamente acompanhando o movimento dos braços de ação, ou seja, se o braço direito está à frente do corpo é a perna direita quem abre para a lateral, pontuando assim o lado direito.

Neste desfile, fica nítida a ligação da escola com a cultura das religiões afrodescendentes e a importância das danças desses rituais na rotina dos componentes da escola de samba.

⁴² Alguns autores como Cabral (1996) e Sandroni (2001) se referem a região onde as “tias” baianas moravam no centro do Rio de Janeiro como “*Pequena África*.”



Destaque Marcos, como templo dos Orixás, desfile “Kizomba, a festa da Raça” (1988) transmitido pela Rede Globo de Televisão.

Como observamos no vídeo, conforme o desfile da escola acontecia, as passistas, em sua grande maioria, negras, as mulheres com os seios de fora, apresentavam seu corpo de uma forma natural, sensual, trajando biquínis de tamanho pequeno e, um salto mais semelhante ao atual do que os calçados da década de 60, no entanto algumas se apresentavam descalças. Já os homens dançavam com um tipo de sapatilha.



Passista com seios nus, interagindo com a câmera e o pandeirista de exibição, desfile “Kizomba, a festa da Raça” (1988) transmitido pela Rede Globo de Televisão.



Um homem passista com sua sapatilha, desfile “Kizomba, a festa da Raça” (1988) transmitido pela Rede Globo de Televisão.



Pandeiro de exibição, desfile “Kizomba, a festa da Raça” (1988) transmitido pela Rede Globo de Televisão.

As mulheres do desfile, naquela época, não possuíam o estereótipo de corpos padronizados como os que são divulgados pela mídia de hoje. Os corpos femininos daquele instante eram de mulheres comuns, sem implantes de silicone ou frutos da prática da musculação.

Observamos também, que estas mulheres possuíam movimentos bem menores que as passistas da atualidade, além deste fato, também havia uma maior aproximação entre passistas do sexo feminino e masculino. Esta aproximação entre passistas de sexo opostos aconteceu de maneira mais evidente na apresentação dos pandeiristas de exibição.



Pandeirista de exibição em grande aproximação corporal de sua passista- desfile “Kizomba, a festa da Raça” (1988) transmitido pela Rede Globo de Televisão

Assim como no vídeo anterior, de 1956, no carnaval de 1988 os pandeiristas de exibição não tocavam seu instrumento para acompanhar a percussão da bateria, apenas para girá-lo na ponta dos dedos e executar acrobacias como passar o pandeiro por cima dos ombros, como se o instrumento fizesse um caminho do dorso de uma das mãos, seguindo pelos ombros, e terminando no dorso da outra mão. Uma característica cênica bem forte notada naquele instante em relação aos passistas de exibição eram as caretas que os mesmos realizavam diante das câmeras.

A relação entre a passista e o passista acontece de maneira animada, o passista ajoelha uma perna no chão e, com a outra permanece em um ângulo de 90 °, aonde ele apóia uma das mãos, com a outra gira o pandeiro na ponta dos dedos, sendo que, sua posição mostra a intenção de cortejar uma passista que rebola com o corpo muito próximo ao seu e exhibe as nádegas bem próximas ao corpo do passista. Nesta exibição das nádegas, é comum que o passista não somente dirija seu olhar para esta parte do corpo da passista, mas, principalmente para a câmera, realizando uma expressão facial que demonstra uma confirmação do quanto às nádegas da passista são admiráveis (este episódio já foi citado nesta pesquisa no item sobre imprensa e carnaval). Esta por sua vez, faz questão de exhibir seu corpo ao colega passista que está admirando-a e, também, “*flashes*” de exibição para as câmeras, em que a passista faz pequenas “*paradinhas*” e rebola os quadris com círculos médios e bem marcados.

Outro aspecto notado na execução da dança do samba pelas passistas é que, apesar da diferença de calçados, a dança ainda é apresentada de maneira bastante semelhante às passistas da década de 60, pois, apresentam o mesmo rebolado que sobe e desce em espiral, possui passadas laterais bem parecidas com o samba baiano (já descrito nessa pesquisa no item “*dança do samba*”, que, não projeta tanto o corpo como as passistas da atualidade).

Em alguns breves momentos, algumas passistas entram em contato corporal tão próximo aos homens que chegam a ser abraçadas por trás pelo passista. A passista inclina seu corpo recostando-se no torso, friccionando os corpos uns contra outros, em seguida é também abraçada por outros passistas homens.

Outro momento significativo na exibição dos passistas foi a presença de um dançarino de outra escola (algo que não era comum naquele período), *Jerônimo*, passista do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, que exibe em sua dança, fortes movimentos de tronco, como se o mesmo circundasse, pontuando o foco do movimento na parte superior do corpo, característica comum a coreografia das danças afrodescendentes.



Jerônimo, passista portelense, desfile “*Kizomba, a festa da Raça*” (1988) transmitido pela Rede Globo de Televisão.

Quanto ao figurino, marcado por muita criatividade, feito de materiais baratos e alternativos, como a palha e o sisal; fantasias simples, mas, bem elaboradas como as

fantasias dos nobres africanos, com uma espécie de vestido, composto por muitas cores, sem o brilho das lantejoulas, mas com grande investimento em tecidos baratos, tais como o pano de chita.

Ainda tratando-se da questão do figurino, incluindo sua questão expressiva, outra face feminina é apresentada no desfile, as das “*Tias Ciatas*”, com baianas com tabuleiros na cabeça, como as antigas quituteiras da extinta “*Pequena África*”, onde o samba apresentou suas primeiras manifestações no Rio de Janeiro. A própria ideia de trazer uma ala de baianas já é uma referência à “*Tia Ciata*”, no entanto, neste episódio não era uma simples alusão e, sim a tentativa de retratar essas figuras míticas do universo do samba, como foram as “tias” baianas.

Duas alas se apresentam também de maneira marcante em relação ao enredo, trazendo fortemente as figuras masculinas e afro: os primeiros utilizando berimbaus e organizando pequenas rodas de capoeira em pleno sambódromo, outra referência ao passado baiano. A segunda ala constatada diferencia-se da anterior em dois aspectos: as roupas de líderes negros, bastante diferentes do figurino despojado dos capoeiristas e, o fato de apresentar uma ala de passos marcados em alguns trechos da música, os componentes sambam com uma frase coreográfica em comum – o que, contrasta drasticamente com a disponibilidade improvisada da capoeira. Ou seja, dois extremos coreológicos dentro de um mesmo desfile.



Capoeirista tocando berimbau, desfile “*Kizomba, a festa da Raça*” (1988) transmitido pela Rede Globo de Televisão



Capoeirista realizando o movimento do "macaco", desfile “*Kizomba, a festa da Raça*” (1988) transmitido pela Rede Globo de Televisão.

3º TEMPO DO MEU SAMBA

Vídeo 3 – Enredo: “*Soy loco por ti América – A Vila canta a latinidade*” (2006).

No ano de 2006, a Vila Isabel trouxe para a Marquês de Sapucaí, um enredo que abordava a cultura latino-americana, com o título "*Soy loco por ti América - A Vila canta a latinidade*", a escola conquista seu segundo campeonato.

Mais quais foram as grandes diferenças da vitória de 1988 para a de 2006?

Os recursos financeiros foram a principal diferença. Em 2006, o grêmio recebeu investimentos da empresa petrolífera venezuelana PDVSA, com valores que foram estimados pela mídia da época entre quatrocentos e cinquenta mil dólares e dois milhões de dólares, valores que são especulações, pois o grêmio não revelou oficialmente quantas cifras foram gastas no desfile.

Antes de o desfile começar, bandeiras foram distribuídas para que o público pudesse agitá-las com a chegada do grêmio na Sapucaí e havia uma expectativa a respeito da presença do presidente venezuelano Hugo Chávez, que chegou a confirmar o convite, mas, não esteve na Marquês de Sapucaí naquele domingo de vinte e sete de fevereiro de 2006.



Público acenando as bandeiras da Vila Isabel,

A Vila foi à antepenúltima escola a sair no sambódromo e tinha a responsabilidade de desfilar na mesma noite em que a Beija-Flor de Nilópolis, que na atualidade tem se mostrado uma considerável colecionadora de títulos.

No entanto, o grêmio de Vila Isabel, que trouxe um desfile da América pré-colombiana aos dias de hoje, abordando os povos incas, astecas, guaranis, além das heranças negras e europeias, trouxe também personagens como Simon Bolívar, Che Guevara e Tiradentes.

A escola também ganhou o carinho do público ao levar para avenida o carnavalesco Joãozinho Trinta que, mesmo em cadeiras de rodas, fez questão de saudar o público e arrancar de seus admiradores aplausos de pé. Além de João Trinta, atores da Rede Globo de Televisão chamavam a atenção da plateia, bem como a madrinha de bateria, Adriana Perret, que é conhecida por já ter desfilado em todas as agremiações e um único ano.



O carnavalesco Joãozinho Trinta Público acenando: *“Soy loco por ti América – A Vila canta a latinidade”* (2006). transmitido pela Rede Globo de Televisão.



Adriana Perret, madrinha de bateria, desfile: *“Soy loco por ti América – A Vila canta a latinidade”* (2006). transmitido pela Rede Globo de Televisão.

Por fim deste item, percebi que a vitória da Vila foi um misto de investimentos financeiros aplicados em mostrar a cultura latino-americana com toques de política e história.

Questões cênico/coreográficas do vídeo 3 – Análise coreológica comparativa

A Vila Isabel traz para a avenida do samba, por meio de seu carnavalesco, Alexandre Louzada, trinta e seis alas, oito carros alegóricos e três mil e quinhentos componentes.

A comissão de frente é coordenada pelo coreógrafo Roberto Lima, que comanda sete casais, vestidos de bananas e dançando passos de ritmos típicos da América Latina, como a salsa e a rumba. A fantasia de banana não foi escolhida somente por ser um símbolo latino-americano, mas também foi uma homenagem à Carmem Miranda que havia completado cinquenta anos de morte, no ano anterior. Em determinados momentos, a comissão de frente denominada “*Si nosotros tenemos bananas*” organiza-se de modo a formar a figura símbolo da escola, a coroa.

Tratando-se também de coroa, o carro abre-alas vem logo atrás da comissão de frente, representando o Império Asteca enquanto os gomos da coroa assemelham-se a pirâmides.



Carro abre-alas desfile: “*Soy loco por ti América – A Vila canta a latinidade*” (2006). transmitido pela Rede Globo de Televisão.



Casal da comissão de frente realizando um passo de mambo, desfile: “*Soy loco por ti América – A Vila canta a latinidade*” (2006, transmitido pela Rede Globo de Televisão).



A comissão de frente organizando-se para formar a figura de uma coroa, desfile: “*Soy loco por ti América – A Vila canta a latinidade*” (2006). transmitido pela Rede Globo de Televisão.

Logo após a comissão de frente, vem a ala “*Os povos nativos*” com uma fantasia pesada e fechada, que limitava a movimentação dos integrantes que só conseguiam

caminhar e balançar os braços no alto. Os barcos tinham a intenção de mostrar como era feito o transporte pelos povos pré-colombianos.



Ala do setor "*Os povos nativos*", desfile: "*Soy loco por ti América – A Vila canta a latinidade*" (2006), transmitido pela Rede Globo de Televisão.

Outra ala que também chamou atenção foi a do setor "*Povos nativos*", em que as pessoas vestidas de llamas tinham somente os braços e parte das pernas para movimentar, devido ao peso e as limitações da costura (como a cabeça de lhama, por exemplo).



Ala do setor "*Os povos nativos*", desfile: "*Soy loco por ti América – A Vila canta a latinidade*" (2006), transmitido pela Rede Globo de Televisão.

O casal de mestre-sala e porta-bandeira estava com uma fantasia repleta de penas, representando o povo asteca. Por toda avenida o casal desfilou tecnicamente de maneira correta, ou seja, obedeceu ao quesito elaborando os passos convencionais de maneira leve e alegre, no entanto, na frente dos jurados, a porta-bandeira deixou que a flâmula enrolasse no mastro por duas vezes (o que faz com que o casal perca pontos). Após o desfile criou-se a expectativa a respeito deste episódio, no entanto, a escola não foi prejudicada por isso.



Casal de mestre-sala e porta-bandeira, desfile: “*Soy loco por ti América – A Vila canta a latinidade*” (2006), transmitido pela Rede Globo de Televisão.

A ala das baianas semelhante à da porta-bandeira, também inspirada na cultura asteca, veio com o misto de jovens e senhoras que, na hora do refrão giravam todas juntas, causando grande impacto na passarela do samba.

A ala das crianças, fantasiadas de “*Sabores do Caribe*”, com comidas típicas do Caribe, foi a ala mais sincronizada em termos de coreografia, pois eram gestos simples e as crianças eram da comunidade, logo, provavelmente eram estimuladas a frequentarem os ensaios, já que este fato costuma ser uma questão de “*status*” no meio em que vivem.

Em termos coreográficos a Vila Isabel não apresentou muitas alas de passos marcados, destacando-se mais as alas das baianas e as alas infantis, que têm por hábito serem frequentadas por pessoas da comunidade, das quais o diretor da ala pode incentivar e cobrar a presença no ensaio. Contudo, essas coreografias são em sua maioria compostas por gestos simples, não uma movimentação complexa, além de geralmente seguir a letra da música, como por exemplo, quando a letra cita “- *Arriba!*”⁴³ as crianças levantavam as mãos e as sacudiam no ar.

Outra alegoria que chamou bastante a atenção do público foi o carro “*América Tropicaliente*”, que vinha logo após a ala das crianças e trazia um mexicano gigante que mexia os braços, segurando uma garrafa de tequila nas mãos. Este carro além de chamar atenção pelo *sombrero*, trazia moças vestidas de rumbeiras, dançando a rumba em cima do

⁴³ Vide a letra da música em anexo no final deste estudo.

palco. Foi o carro que mais se destacou no sentido coreográfico, pois suas componentes não paravam de dançar a rumba por todo o tempo em que esteve no desfile, mesmo que o som tocado fosse o samba-enredo.



Carro “*América Tropicaliente*”, “*Soy loco por ti América – A Vila canta a latinidade*” (2006), transmitido pela Rede Globo de Televisão.

A bateria do mestre Mug também se destacou pelo sincronismo. Mesmo segurando os instrumentos, com uma fantasia pesada representando “*Os grandes olhos da cobiça*”, conseguiu entrar e sair do recuo como um único bloco, sem grandes espaços entre os componentes, depois avançaram pela avenida em fileiras organizadas.



Integrante da bateria tocando um pandeiro, “*Soy loco por ti América – A Vila canta a latinidade*” (2006), transmitido pela Rede Globo de Televisão.

Por fim, a Vila Isabel encerra seu desfile com um carro alegórico que traz a estátua de Simon Bolívar, com doze metros de altura e em suas mãos um coração que pulsava, piscando com uma luz que havia dentro do enfeite. Simon Bolívar era rodeado por figuras ilustres da América Latina como Eva Perón e Gabriel Garcia Márquez.



Último carro da escola com a estátua de Simon Bolivar, “*Soy loco por ti América – A Vila canta a latinidade*” (2006), transmitido pela Rede Globo de Televisão.

Em relação à dança, quase não se apresentaram passistas homens, o que demonstra outra nítida mudança em relação ao carnaval de 1988, as passistas, realizavam sua dança com grandes acrobacias, pequenos saltos, um sapatear mais frenético, com postura mais ativa e com os quadris mais requebrados. A madrinha de bateria destacou-se por se aproximar corporalmente dos ritmistas de sua ala, no entanto, na atualidade, isso não é comum.

Os pés foram outra diferença marcante entre as “*dançarinas do samba no pé*” de 1988 e 2006. Em 1988, as passistas sambavam com fortes heranças da dança do samba baiano, ou seja, ainda pontuavam os pés nas laterais, algumas sambavam descalças e os passistas homens com uma sapatilha, já as sambistas de 2006, quase não pontuaram os pés nas laterais, desta forma o deslizar do sapateado, praticamente, fica fazendo o movimento frente/trás e, não se viu nenhuma passista descalça.

Completo que a Vila Isabel realizou em 2006 um desfile técnico, optou por não errar, por isso investiu nos efeitos visuais, em carros gigantesco, fantasias coloridas, luxuosas, mas que não permitiram que seus componentes dançassem. No entanto, ficou evidente que os integrantes sabiam a letra do samba de cor, pois a maioria cantava a melodia envolvendo também a plateia, que acabou cantando junto.

4º TEMPO DO MEU SAMBA: O MEU SAMBA

Relação pessoal com o samba carioca

Nasci em Nilópolis, um município que tem grande parte de sua vida econômica e cultural envolvida com uma escola de samba, Beija-Flor de Nilópolis. Desde bebê frequento quadras de escolas de samba, churrascos com pagodes de fundo de quintal e, todo o envolvimento que a baixada fluminense possui com o samba. Isso ocorria devido ao fato de minha mãe, bailarina, que gostava de dançar em qualquer oportunidade que aparecesse, mesmo que não fosse o balé clássico (sua formação coreográfica profissional), o samba lhe caía muito bem.

Aos três anos minha família mudou-se para o bairro de Vila Isabel, com essa mudança, veio a entrada oficial da dança do samba na minha rotina, pois, mesmo que oriunda de Nilópolis e dos festejos sambistas da baixada fluminense eu não tinha lições de samba como as que passaram a acontecer na área de serviço de minha nova casa.

Essas lições passaram a ocorrer com a chegada de *Mariângela*, bisneta de escravos, empregada doméstica que costumava limpar a casa sambando com o som ligado ao volume máximo, sempre tocando *Jovelina Pérola Negra*, *Fundo de Quintal*, ou mais próximo ao carnaval: os sambas enredo do ano seguinte. Além de cantar e dançar enquanto limpava a casa, Mariângela falava “– *Samba sua branca azeda!*”, desafiando-me o quanto podia, então, eu sapateava ameaçando o samba dos meus três anos de idade.

Quando chegava sexta-feira pegávamos o trem na estação da *Mangueira*, que era próximo a minha casa rumando a *Campo Grande*, depois de cerca de duas horas de viagem, chegando a *Campo Grande* nós pegávamos ainda mais um ônibus para chegar a *Inhoaíba*, na casa de minha empregada, ou minha “*mãe-preta*”, como costumava chamar carinhosamente.

Era a casa da família *Nascimento*, comandada pela matriarca “*Tia Wanda*”, que aos finais de semana organizava feijoadas, rabadas e todo tipo de quitutes que pudessem reunir a “*rapaziada*”. Com a comilança vinha também o som alto tocando as músicas de *Élson do Forrogo*, *Zeca Pagodinho*, *Raça Negra*, dentre outros grupos de pagode. Quando a noite chegava, a festa se organizava, a comida era posta à mesa e chegavam vizinhos de toda redondeza, alguns com instrumentos como cavaquinho, pandeiro e chocalho para animar o pagode de sábado à noite.

Naquela época, a região em que *Mariângela* morava possuía poucas pessoas brancas, pois era um loteamento de descendentes de escravos, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, onde eu ouvia histórias folclóricas referentes à cultura afrodescendente. “*Tia Wanda*” nos alertava sobre o negrinho do pastoreio ou espíritos de escravos que arrastavam correntes e “*podiam puxar o nosso pé*” durante a noite.

A casa de Mariângela assemelha-se as histórias da *Pequena África* e “*Tia Wanda*” ocupava o posto que um dia foi de “*Tia Ciata*”, organizando em sua casa os festejos e a cultura que herdou de sua avó escrava. A presença da cultura afrodescendente ainda era

muito forte na casa de *Mariângela*, graças também a “vovó”, uma senhora de cento e um anos, mãe de “*Tia Wanda*” que só não foi escrava graças à Lei do Ventre Livre.

Inicialmente, as pessoas espantavam-se por eu sambar como as meninas negras do local, associavam a minha cor da pele aos meus dotes de dançarina e, eu achava absolutamente fácil e intuitivo dançar o samba, a tal forma que mesmo nos dias de hoje, enquanto profissional de dança, tenho dificuldades para explicar para um leigo como a dança do samba ocorre em meu corpo, pois é algo tão natural e óbvio para meu corpo, que as palavras ou a decodificação não acompanham este episódio.

Até que então, minha mãe me levou para assistir ao ensaio do grêmio de samba de Vila Isabel, na avenida principal do bairro. No ensaio, os corpos seminus e o som ensurdecido da bateria me assustavam, porém, sentia os olhos estranhos mediante ao meu corpo branco que havia adquirido a dança das mulatas locais e aos poucos ia ampliando minha movimentação, adquirindo lentamente as passadas e pernas, os braços bem postos e os troncos das mulatas que realizavam movimentos circulares.



Eu⁴⁴, aos cinco anos de idade, quando já fazia questão de sambar fantasiada de "baianinha" no carnaval.

⁴⁴ Não possuo outras fotos com fantasias de carnaval ou dançando, pois perdi este material em um incêndio (1997) que ocorreu na sala do grupo de teatro do qual participava.

Então, tornei-me assídua nos eventos da Vila Isabel que, sem sua quadra, com falta de recursos financeiros, fazia ensaios ora na escola municipal *Equador*, ora na própria avenida principal do bairro. Quando aconteciam na escola, o pátio ficava superlotado, por isso, costumava ficar na calçada e, assim, a atenção de quem ficava do lado de fora costumava se perder com os vendedores ambulantes, outros carros de som e com o tumulto que se formava em torno da escola.

Quando o ensaio era na rua principal do bairro, as pessoas que não iam participar do desfile, também não costumavam sambar, já que a escola muitas vezes isolava a comunidade nas calçadas, por cordas e os espectadores assistiam aos desfiles apertando-se nestas calçadas.

Na pré-adolescência, passei a frequentar algumas quadras de escola de samba da região, como a Mangueira, Salgueiro e, percebi que nestes locais, por terem quadras estabelecidas, a dança do samba acontecia de maneira mais fácil, pois, mesmo superlotada, ficavam no centro as pessoas que queriam sambar e, na periferia da quadra, próximo aos bares, as pessoas que só pretendiam assistir.

A minha frequência nestes locais ocorria sem o conhecimento dos meus pais, uma vez que essas quadras são localizadas em locais considerados perigosos, para quem não pertence ao seu meio e, deste modo, não havia moças de meu convívio que frequentavam o local, por isso, eu ia com amigas que fiz de outras escolas ou do baile do clube o qual eu frequentava.

Quando conseguia ir a quadra chamava a atenção de integrantes do grêmio de samba, por ser loira e saber sambar como as meninas que moravam no *Morro do Macaco* e no *Pau-da-Bandeira*⁴⁵, logo fui convidada a frequentar os ensaios da quadra junto às passistas da comunidade. No entanto, minha condição de passista da escola não foi definida naquela época, por falta de autorização dos meus pais para o desfile, logo, meu trabalho se limitava a instigar a dança do samba nos turistas⁴⁶, especificamente estrangeiros, sambando junto aos visitantes, eu também tinha o hábito de levar grupos que não conheciam o grêmio para participar do ensaio.

⁴⁵ Onde ficam moravam muitos dos integrantes da escola de Vila Isabel.

Essa convivência com os turistas – em sua maioria franceses, pois, a Vila Isabel tem bastante contato com músicos da cidade de Lyon – era algo fácil para mim, pois eu estudava em uma tradicional escola francesa do bairro e, fazia balé clássico pelo método francês, então, possuía familiaridade com o idioma e com os hábitos franceses. Essa aproximação acontecia sempre de maneira curiosa, pois, devido ao meu biótipo, os turistas me perguntavam “*aonde eu havia aprendido a dançar o samba*” e se espantavam quando eu dizia que era apenas mais uma menina do bairro.

Até que por fim, tive autorização da minha mãe, para desfilar por dois anos, 1994 e 1995, na condição de passista-mirim. Era emocionante, no entanto, eu ainda me considerava deslocada por não morar na comunidade do *Morro dos Macacos* e do *Pau-da-bandeira* e, o apelido de “branca azeda” era o meu maior companheiro na avenida.

A cobrança de atravessar a avenida no tempo exato, também não permitia a execução da dança do samba da mesma forma com a qual ela ocorria nas quadras e, deixávamos a exibição da dança do samba para o momento em que nos aproximávamos da cabine dos jurados.

Por fim, em 1997, aos quinze anos minha família mudou-se para Minas Gerais e, perdi o laço comunitário que eu tinha com a escola.

Relação com a pesquisa acadêmica do samba

Durante a graduação, a rejeição do meu corpo às aulas de balé, fez com que eu me reaproximasse da pesquisa da dança do samba. Eu me incomodava ao ver o quanto o samba havia virado um modismo e, por isso, considerava o meu olhar sobre a dança do samba o “único olhar verdadeiro”. Durante festividades, ou durante aulas práticas de cultura regional, irava-me com as pessoas que sambavam com as pernas abertas, dizendo que sabiam sambar. Percebi naquele instante, minha “fê” na religião, na qual a dança do samba havia se transformado e, de alguma forma, para mim, apenas os vivos do samba de quadra é que sabiam rezar a “oração correta” de minha “religião”. Dentro de mim, eu havia sacramentado e engessado uma manifestação que faz parte da identidade brasileira.

Enquanto observadora acadêmica da quadra, eu passei a respeitar as personalidades da escola, como quem respeita os sacerdotes de um templo e, por estudar composição

coreográfica, observava as mudanças na execução da dança do samba desde a minha infância, comparando de maneira saudosista os primeiros desfiles com os atuais.

A conclusão do curso de graduação em dança exigia, dentro da disciplina de danças brasileiras, a composição de um solo, então, criei minha coreografia com base nas minhas lembranças pessoais e vivências com o samba.

A música utilizada foi “*Gago apaixonado*” de *Noel Rosa* e o cenário retratava uma mesa de bar, acompanhada de minha movimentação acelerada, que foi baseada na dança desenvolvida nas quadras das escolas de samba pelas passistas.

O movimento dos pés faz com que eles deslizem pelo chão, para frente e para trás, na meia ponta, simulando estar de salto, calçado que facilita a dança da passista, pois impulsiona o corpo para frente, com a mesma função da sapatilha de ponta para a bailarina clássica, que tem a intenção de deixar as bailarinas mais imponentes e ao mesmo tempo leves. Essa impulsão do corpo para frente ocorre porque com a sandália de salto, o peso do corpo acaba se localizando na meia-ponta e, é esta mesma impulsão que faz com que o plexo solar fique mais a mostra, facilitando o movimento do mesmo.

Este movimento do plexo solar é bastante semelhante ao movimento de tronco da dança de *Ijexá*, já citada neste estudo anteriormente, quando as escápulas quase se tocam enquanto o tórax se contrai, contudo, existem duas grandes diferenças neste movimento do tronco entre o da dança do samba e a do *Ijexá*, a primeira delas é que na dança de *Ijexá* o tronco fica ligeiramente curvado para frente, já na dança do samba a postura do tronco deve ser ativa e ereta.

Com esta transferência de peso para a meia-ponta dos pés, o contato com o solo é evitado, o que deixa a sensação de leveza mais evidente, pois, é o contato com o chão, com a “*raiz*” da planta dos pés que faz com que uma movimentação ganhe a sensação de peso.

Entretanto, nesta coreografia, optei por não usar o sapato de salto, pois queria mostrar elementos como a leveza, impulsão e agilidade das passistas de samba-enredo, e também, tive a intenção de retratar minha ligação com a terra, nos momentos em que o calcanhar encostava ligeiramente ao chão. Essa ideia de relação dos pés com a terra foi utilizada para simbolizar a minha ligação com as raízes do samba carioca.

O figurino que utilizei era uma saia rodada, do tecido de *viscolycra*, para dar movimento. Esse tipo de saia comumente é usada pelas passistas em dia de ensaios oficiais para a comunidade, pois valoriza a movimentação do quadril e deixa as pernas livres.

Optei por usar um figurino que representasse uma roda de samba comum, por isso não foi utilizada a roupa de uma passista de quadra. Não havia a intenção reproduzir o que eu vivi e sim, apenas, a rotina da quadra, as roupas especiais são usadas somente em dias específicos como ensaios técnicos ou o próprio desfile.



Solo de graduação

Descrição cênico/coreográficas:

A movimentação acontece com base nas ações de movimento de pontuar os pés, pois eles agem de maneira leve, rápida e é o elemento que direciona o corpo. As pernas firmes, mas com os joelhos flexíveis, suportando o peso do corpo, acompanhando a velocidade da ação dos pés.

Quanto aos quadris, eles são rápidos, seguindo o mesmo princípio de velocidade de ação das pernas e dos pés, acompanham a ideia de diretividade dos pés, pontuando a

espinha ilíaca pósterio-superior para frente e para trás. É um rebolado que dá a sensação de que os quadris têm uma vivacidade própria, quase desmembrados do tronco.

O abdome permanece firme, sustentando o tórax que, em alguns momentos, realiza um círculo já descrito aqui anteriormente (movimento de contração do tórax, quando as escápulas quase se tocam no meio das costas).

Os braços dividiram-se basicamente em três movimentos: o primeiro deles foi o de posicionar-se com mãos e cotovelos na altura do peitoral, os braços não permanecem fixos, eles alternam suas direções em um movimento de pontuar por pontuar, os cotovelos acompanhando o movimento dos pés alternadamente, ou seja, se o pé direito está à frente, a mão esquerda o acompanha e, assim, vice-versa.

O segundo movimento, de braços, impulsiona o próximo movimento do resto do corpo: o braço direito vai para trás, lançando o corpo para frente, enquanto o pé esquerdo pontua seu calcanhar no chão, com o joelho flexionado, o corpo gira, usando o plano horizontal da direita para a esquerda, com o corpo no nível alto. Quando o giro completa 360°, os braços e pés se alternam em um giro, desta vez da esquerda para a direita.

Por fim, após o giro completar 360°, os calcanhares pontuam alternadamente, sendo que a articulação dos cotovelos está flexionada e o dorso das mãos nas cinturas, de modo a impulsionar a espinha ilíaca pósterio-superior a pontuar para frente e para trás, de acordo com o calcanhar que está pontuando, ou seja, se é o calcanhar direito que pontua tocando o chão, a espinha ilíaca pósterio-superior pontua para trás e, na outra perna, o joelho flexionado não deixa o calcanhar tocar o chão e sua espinha ilíaca equivalente pontua para frente. Para um linguajar menos vinculado aos termos anatômicos, é um requebrado dos quadris nos quais os dorsos das mãos se apóiam.

Essas foram as matrizes da coreografia que, com esses passos pré-estabelecidos alternavam com uma improvisação, conceito fundamental em uma cena que pretende representar o ambiente cotidiano do samba. Esse solo originou a coreografia que será descrita posteriormente denominada “*Meu Samba em Quatro Tempos*”.

Vivências no samba paulista – *Império de Casa Verde*.

Após as recomendações do exame de qualificação, decidi por experimentar uma vivência de samba em outra comunidade que não fosse a Vila Isabel, de modo a ampliar meus estudos e ultrapassar determinados estigmas criados por um saudosismo bairrista particular.

A intenção era observar de maneira aberta, tentar absorver ao máximo o que aquele ambiente tinha a oferecer, então busquei a *Império de Casa Verde*, escola onde possuo amizades e, aguardei o que o enredo “*É festa, é feriado, é celebração. O tigre comemora na avenida e exalta seu pavilhão, são 15 anos de paixão*” poderia me trazer.

O convite foi feito por um dos diretores de harmonia da escola, Carlinhos e, primeiramente a característica mais marcante que pude observar, em termos coreográficos foi à presença das alas de passo marcado, pois, segundo o próprio Carlinhos, “*Uma escola que está coreografada é por que tem chão*”. “*Ter chão*” significa ter presença massiva da comunidade, algo que pode impressionar os jurados, pois se uma ala é coreografada, é sinal que seus componentes frequentam a quadra com regularidade e têm compromisso com o grêmio.

Logo, o que a escola pretendia provocar nos jurados, fundamentalmente, era a impressão de que a ala era coreografada. No entanto, para praticamente toda⁴⁷ a escola, o ensaio da coreografia era a mesma, que funcionava como uma sequência de gestos que imitavam os substantivos da letra da música, por exemplo, quando a letra citava a palavra “coelhinho” as pessoas copiavam o movimento deste animal, orientadas pelo diretor de ala, que para cada substantivo, tinha um gesto relacionado, incitando as pessoas a executá-lo.

O grêmio realizava a sequência coreográfica organizada em três filas, em quatro fileiras e em grupo, organizado na forma de bloco que circulavam pela quadra, deixando um espaço circular no centro onde se apresentavam passistas, mestre-sala e porta-bandeira.

⁴⁷ Excedendo comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira e passistas,



Comunidade do Império de Casa Verde em ensaio de passo marcado⁴⁸



⁴⁸ Todas as fotografias aqui presentes do grêmio Império de Casa Verde são de arquivo pessoal.

Casal de mestre-sala e porta-bandeira no ensaio de quadra da Império de Casa Verde, ao centro da quadra.

Assim como no Rio de Janeiro, toda a comunidade é cadastrada através de uma carteirinha e, deste modo, há o controle de presença dos integrantes que quando se mostram assíduos ganham uma fantasia, que não é de escolha pessoal. Quando a ficha para se tornar membro da comunidade imperiana é entregue, nelas vão as medidas da pessoa e, com base nesses dados, a organização da escola define quem vai usar qual fantasia.

O diretor de harmonia, *Carlinhos*, ofereceu-me a oportunidade de ter essa carteirinha e participar do desfile, porém, eu não pude aceitar o convite, uma vez que seria jurada no desfile do grupo de acesso no Rio de Janeiro e uma das normas era não desfilar em nenhuma escola do Rio de Janeiro, além do que, era recomendado que não se vinculasse a nenhuma agremiação naquele ano; deste modo, optei por seguir as recomendações.

Essa questão da carteirinha da comunidade é bastante semelhante com o que ocorre nos grêmios cariocas. Outra semelhança é o valor dado ao momento em que a rainha de bateria chega ao ensaio.

A rainha da Império de Casa Verde é Gracyane Barbosa, esposa do pagodeiro Belo. Mesmo não pertencendo à comunidade, Gracyane vinculou-se à agremiação através do marido que tem contatos na escola e por ser dançarina de um grupo de axé foi convidada a participar já pelo segundo ano como rainha dos ritmistas. O momento em que Gracyane chegou, foi anunciado no microfone e, imediatamente todos os olhares se voltaram para ela, que estava em um camarote, de onde não desceu por nenhum instante.



Ensaio da bateria da Império de Casa Verde

Fui convidada a comparecer no ensaio técnico do dia seguinte que foi realizado no Anhembi. Ensaio técnico é o ensaio realizado no sambódromo pelo grupo de escolas que irá se apresentar no mesmo dia, por exemplo, todas as escolas que irão desfilar no domingo, terão o ensaio técnico juntas, com tempo fixo para realizarem seus ensaios e, que é sempre menor que o desfile (cerca de meia hora para cada escola), pois os componentes não estão com as fantasias, assim como, também, faltam os carros alegóricos.

No ensaio técnico da Império, como cada componente ainda não sabia em qual ala ficaria, os blocos foram organizados pela ordem de chegada e os diretores de ala passam todo o tempo ao lado do grupo do qual é responsável, estimulando os integrantes a realizarem a gestualidade que é cobrada na música, como citado anteriormente sobre a relação entre os gestos e os substantivos da letra da música.



Ana, Daniele e eu no ensaio técnico da Império no Anhembi.

Como não pude comparecer ao desfile, pedi que minhas amigas realizassem esse fato para mim e depois me relatassem a experiência. Ambas disseram que apesar da emoção, a fantasia que vestiram, que representava a Independência do Brasil, era muito quente e pesada, com isso, a dança do samba ficou muito comprometida, especialmente para Ana que é bailarina e estava na expectativa de dançar o samba na avenida, contudo, a cobrança do diretor de ala e, a sequência gestual que Ana tinha que apresentar, fizeram com que sua vontade não se realizasse da maneira que esperava.



Ana, Daniele e Paula antes do desfile da Império no Anhembi

Mesmo bem organizada, animada na avenida e levando para o Anhembi um tigre de cinquenta e cinco metros, sendo a maior alegoria já vista no carnaval de São Paulo, a Império de Casa Verde alcançou o quinto lugar no carnaval de 2009 com 356,50 pontos.

Júri no Rio de Janeiro

O processo de preparação e escolha para o corpo de jurados começa por meio de indicação pessoal, de pessoas relativas ao meio. O meu convite surgiu através de uma colega de mestrado que já havia sido jurada e sugeriu meu nome à Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro, que cuida dos desfiles do grupo de acesso B, chamado *Grupo Rio de Janeiro 1*. Posteriormente ao convite, cada jurado apresentou-se ao curso relativo ao seu quesito, no meu caso: mestre-sala e porta-bandeira.

No curso, participamos somente por meio de observação e com questionamentos sobre o que era explicado. Recebemos também dois manuais dos julgadores, um contendo os deveres e direitos dos julgadores, bem como os critérios que devem ser analisados em cada quesito, o outro apresenta as sinopses e as letras dos sambas enredos das 14 escolas.

No manual que recebemos que trata do que deve ser avaliado em cada quesito, foi exposto para cada um, o que não se deve considerar, o que se deve considerar e o que se deve penalizar. No caso do curso de mestre-sala e porta-bandeira, um casal foi apresentando-se enquanto era lido o que deveríamos observar na dança dos componentes.

Foi explicitado que somente um casal de mestre-sala e porta-bandeira realiza pontos no desfile, que é tratado e apresentado na avenida como o casal principal, porém, isso não influi em sua entrada na avenida, o casal que pontua não precisa, necessariamente, ser o primeiro a entrar na Marquês de Sapucaí.

O casal que se apresentou para os julgadores fez uma breve demonstração de como deve ser o bailado, com giros e passos característicos, já apresentados no presente estudo no item: “*Dança do samba-enredo*”, sub-tópico: “mestre-sala e porta-bandeira”.

A seguir, a harmonia entre o casal, a capacidade de ligação entre os dois por meio de sua dança era bastante nítida, além da função cênica principal do mestre-sala que é a de cortejar a dama por meio de gestos e postura considerados elegantes.

Quanto à função da porta-bandeira, que é levar e apresentar à avenida o estandarte de sua escola de maneira vibrante, jamais enrolando a flâmula no mastro, deixá-la cair ou sob os cuidados de seu *partner*, logo, fica claro que a responsabilidade da bandeira é totalmente da dama.

Quanto às penalizações, o excesso de acrobacias foi bastante criticado, a dança deve ser com as características comuns ao de um mestre-sala e porta-bandeira, logo, qualquer movimentação que seja considerada fora deste padrão deve ser penalizada.

Em seguida, o afastamento excessivo do mestre-sala em relação à sua acompanhante; uma vez que o intuito de sua dança é sempre o de privilegiar a dama e conduzi-la, portanto, é uma movimentação que se assemelha à falta de conexão entre o casal e também deve ser penalizada.

O que não deve ser considerado é o fato do casal já ter participado, ainda que no mesmo ano e função, do desfile de outra agremiação. Também não é considerada a troca do

casal em julgamento e a perda, mesmo que acidental de parte do adereço, a não ser que este fato prejudique de alguma maneira a movimentação do casal.

No dia do desfile, recebemos uma credencial que nos dava acesso a todas as instalações do sambódromo, porém, deveríamos permanecer em concentração no camarote, até ser definido se todos os jurados titulares estariam presentes ou não. Como eu era suplente e minha titular compareceu, assim que começou o desfile fui liberada para assisti-lo de onde quisesse. Logo, uni-me aos outros suplentes e criamos um júri informal, onde fazíamos comentários e dávamos soluções para os problemas que avistávamos.

Assim que o desfile iniciou, retornei às visões preconceituosas, pois, percebi que havia em mim análises comparativas entre as grandes escolas e as do grupo de acesso ao qual eu observava. Durante todo o evento, percebi que não somente eu, mas os outros jurados das questões vinculadas à dança, em geral, assíduos observadores da dança do samba, criavam uma expectativa sobre a escola que entraria na avenida, então, os comentários eram sempre com comparações saudosistas de outros carnavais.

A impressão é que estávamos prontos para criticar, preparados para achar qualquer erro, transformando pequenas imperfeições em grandes erros, deste modo, questiono a isenção dos jurados de carnaval, afinal, quem julga sempre está envolvido ou tem “simpatia” com alguma agremiação, pois notei que as pessoas que se envolvem com carnaval são movidas pelo gosto ou afinidade com algum grêmio. Por esses motivos, algumas escolas somente perdem ponto se o seu erro for considerado muito grave, pois em muitos casos o prestígio da escola é que é levado em consideração.

Então vimos nas 14 escolas do grupo de acesso B, todo o tipo de ocorrência: carros alegóricos quebrados, sem acabamento (faltando totalmente a parte de trás), integrantes desanimados, alcoolizados ou sem fantasia, pessoas que entravam e saíam no meio das alas, interferindo no desfile, porta-bandeira com a flâmula enrolada no mastro, comissão de frente sem figurino, bateria sem o surdo de segunda, enfim, todas as situações que a falta de verbas podem causar em um grêmio de samba.

Porém, vimos grêmios que em muito se assemelhavam às escolas do grupo de acesso A e, do camarote já percebíamos o nível da escola pela empolgação da plateia, foi o que ocorreu com as escolas: Unidos de Padre Miguel e Acadêmicos do Cubango que empataram no primeiro lugar.

Foram treze escolas que desfilaram por cerca de 10 horas, o corpo de jurados que chegou ao meio da tarde do dia anterior, só saiu da Marquês de Sapucaí após às sete horas da manhã.

O resultado final foi:

Colocação	Agremiação	Pontuação
1	<u>Unidos de Padre Miguel</u>	240
2	<u>Acadêmicos do Cubango</u>	240
3	<u>União do Parque Curicica</u>	239,6
4	<u>Unidos do Jacarezinho</u>	239,6
5	<u>Arranco</u>	239
6	<u>Sereno de Campo Grande</u>	239
7	<u>União de Jacarepaguá</u>	238,6
8	<u>Boi da Ilha do Governador</u>	238,3
9	<u>Lins Imperial</u>	238,1
10	<u>Tradição</u>	237,9
11	<u>Alegria da Zona Sul</u>	237,6
12	<u>Independente da Praça da Bandeira</u>	236
13	<u>Arrastão de Cascadura</u>	233,6
14	<u>Corações Unidos do Amarelinho</u>	233,5

CAPÍTULO V

CONCLUSÃO

DESCRIÇÃO E ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO CÊNICO/COREOGRÁFICA

Composição coreográfica: Meu samba em quatro tempos

Processo de construção coreográfica com base nas observações dos três vídeos em questão, relacionado com minhas vivências da dança do samba-enredo.

Relacionando às minhas experiências cênico/coreográficas, decidi dar continuidade a um trabalho de solo já apresentado em minha graduação e que, não havia sido explorado mais amplamente por causa da falta de um estudo detalhado que a criação exigia.

A criação foi feita como uma forma de rascunho de minhas memórias sócio-coreográficas com o samba de Vila Isabel, um estudo detalhado sobre suas características. A composição coreográfica havia estacionado naquele período, encontrando maior espaço e maturidade no curso de mestrado, que teve em meu projeto de pesquisa a dança do samba especificamente.

Como processo de estudo de minhas análises sobre o material audiovisual e bibliográfico da dança do samba, houve a necessidade de instaurar em meu corpo as informações que absorvi a respeito da dança do samba-enredo tanto na vida acadêmica quanto na pessoal.

A música escolhida para a execução coreográfica é o tema “*Maria Fumaça*”⁴⁹, que envolve a musicalidade do samba-enredo e também o estilo musical do Jazz, que esteve presente em minha formação durante a faculdade, graças às lições da professora Fabiana Lentini.

A escolha dessa música aconteceu pelo fato de envolver dois estilos que têm suas origens na cultura negra, porém, de certa forma, no Brasil, tomaram rumos bastante distintos. O primeiro fica mais restrito a quem se envolve de alguma forma com desfile de

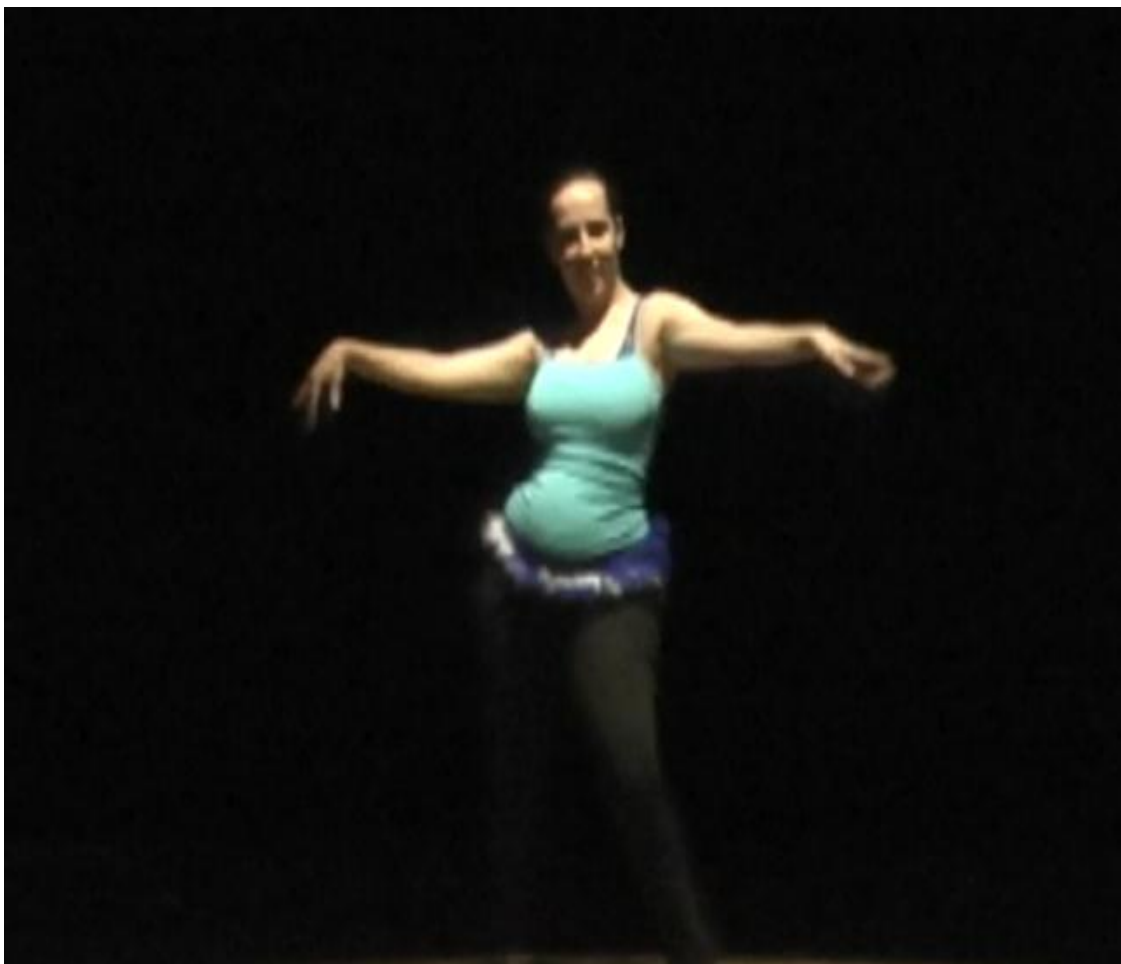
⁴⁹ Autoria de Oberdan e Luiz Carlos, *Banda Black Rio*, álbum “*Maria Fumaça*” 1978.

escolas de samba, tanto quanto expectador ou como membro de alguma comunidade sambista, porém, o segundo tornou-se alvo de degustação de um público, em geral, muito restrito, considerado sofisticado em relação ao gosto musical popular. Logo, por causa desse encontro desses dois estilos, associei a música ao meu estudo do samba, que se deu não somente na vivência nas quadras, mas também na academia. Acredito que o tema musical apresenta, na verdade, uma grande soma de influências, assim como minha relação com a dança do samba.

Comecei os ensaios do solo no pátio de meu edifício, adotando a técnica de ouvir a música, muitas vezes seguidas, imaginando como será a minha movimentação, como uma forma de laboratório. Optei por esse procedimento porque em meus solos gosto de atrelar minha movimentação ao ritmo da música, como se a melodia me dissesse o que eu devo fazer naquele momento.

Em seguida, anoto as sequências que pretendo executar e depois penso o que será possível com o figurino que estou planejando.

Iniciei minha movimentação nesse solo com um suave “*chassé*” da dança Jazz, movimento em que o tronco obedece ao lado, o qual os braços irão se abrir e, para se abrirem para o lado oposto, a troca é iniciada pelos pés, mas, sem avanço, os pés trocam a direção sem avançar para trás ou para frente. Neste movimento do “*chassé*”, eu realizei três trocas de perna, no qual abri meus braços para a lateral direita, esquerda e depois direita novamente.



Troca do movimento de “chassé” do solo “*Meu samba em quatro tempos*”

Após o “chassé”, a música caminhou para o ritmo acelerado, bem parecido com o do samba- enredo, então realizei o sapateado de samba no pé, comum as passistas mais antigas – pois meu biótipo pede a movimentação das passistas de antes da década de 90 – que acabam evoluindo para dois giros, curtos e ligeiros, um para cada lado com os braços soltos.



Os pés do primeiro giro da coreografia "*Meu samba em quatro tempos*"

Depois dos giros, realizei o samba baiano, já descrito anteriormente nessa dissertação, pontuando os pés nas laterais e o dorso da mão indo à cintura. Enquanto requebrava os quadris nesta forma de dança do samba, minha cabeça sacudia tentando acompanhar o requebrado, ou seja, quando meus quadris pontuavam para a direita, minha cabeça inclinava-se para o lado comandado pelo quadril e os pés seguiam a mesma direção.

Então permaneci com o dorso das mãos nos quadris e com o balançar da cabeça anterior, voltei para o sapatear do samba no pé das passistas do samba carioca, em uma movimentação semelhante a que encontrei no documentário "*Nossa Escola de Samba*" e que, na edição do filme da coreografia solicitei que aparecessem juntos os pés no sapateado do antigo samba no pé carioca, com a sombra no chão dos cotovelos flexionados (com o dorso das mãos no quadril, os cotovelos se flexionam automaticamente).



Imagem em que aparecem o sacudir de cabeça e o antigo samba no pé carioca simultaneamente, coreografia "*Meu samba em quatro tempos*"

Após essa movimentação, solto os braços e giro, só que dessa vez permaneço com um pé de apoio, apenas acompanhando a direção da perna de ação e esta, por sua vez, comanda dois giros seguidos.

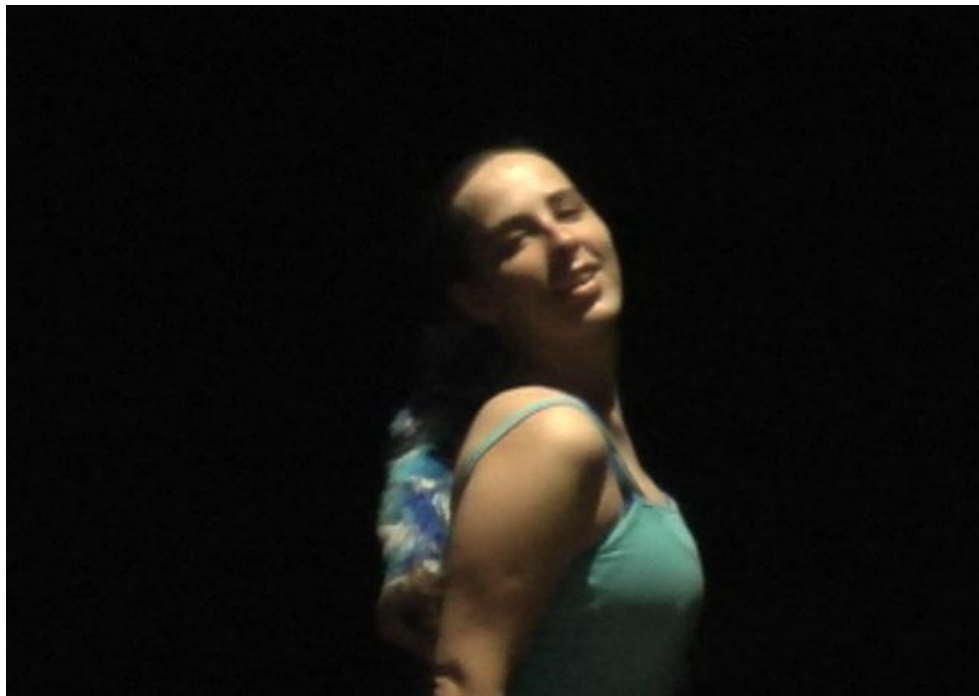


Foto retirada no início do giro, coreografia "*Meu samba em quatro tempos*"

A música então retorna para o ritmo parecido com o *Jazz* e então realizo uma contração de tronco, comandada pelo meu braço direito que atravessa o ar fazendo uma meia lua na direção da diagonal frontal oposta, então realizo um pequeno saltinho com a perna esquerda e recolho a mão direita para a posição inicial.

A seguir, meu pé esquerdo prepara-se para ser a base de um giro em "*passee*", um movimento comum na dança *Jazz* e no balé clássico, em que uma perna serve de ação e a outra se flexiona (no meu caso a direita) fazendo o número "4" com as pernas para realizar o giro. O impulso para esta rotação surge dos braços que se abrem no ar na segunda posição de braços da dança jazz (que é na mesma altura que a do balé, no entanto, no *Jazz* os braços não ficam arqueados, seguem retos).

O próximo movimento é um movimento comum à dança moderna, em que eu estendo meus braços para cima e meu tronco realiza uma contração que parte do umbigo, puxando todo o resto do meu corpo, no início do movimento eu resisto levemente a esta contração, mas depois deixo-me levar até que meus braços se direcionam retos ao chão, como se fosse pegar algo e, juntamente com este movimento, meu tronco inclina-se para baixo, fazendo com que a coluna vire uma mesa bem rapidamente, mas que mais uma vez é puxada pela contração do quadril.



Movimento em que os braços alongam-se para cima, coreografia "*Meu samba em quatro tempos*".

Depois repeti toda a coreografia, de acordo com as repetições da música, para cada frase musical havia uma sequência de movimentos que acompanhava, até que para finalizar circulei meu braço direito à frente do corpo impulsionando um pequeno salto em um pé só, enquanto o outro joelho estava flexionado, de modo que o pé, do joelho flexionado, toca levemente o joelho de base.

A descrição deste solo, bem como a dos outros dois não obedece à sequência apresentada no vídeo. Isso ocorreu por causa da edição, uma vez que a ideia era dar *close* em pontos específicos do meu corpo, por isso, após a edição, às vezes uma movimentação é “interrompida” com o close nos pés ou na cabeça.

Para este solo optei por uma malha leve, de *cotton/lycra*, que deixasse meu corpo livre para realizar o movimento que surgisse no laboratório que criei. Usei uma blusa azul por ser uma das cores da escola, complementada com enfeite de marabus brancos e azuis na cintura e também adornando os cabelos. Escolhi a sapatilha como calçado, pois quis que, em algum momento das minhas criações coreográficas, elas estivessem presentes,

uma vez que eu a utilizava em outras técnicas de dança, que também influenciaram na minha educação corporal.

A luz e o cenário se combinaram de modo que o olhar fosse direcionado apenas para o meu corpo, afinal, o que ficou em mim nesses quatro tempos da minha vida? Por isso fiz apenas um foco de luz no chão e sem cenário, ao redor do foco a total escuridão.

Composição coreográfica: Miudinho

Em uma reunião com a Professora Dr^a Marília de Andrade, criamos um roteiro para a realização das coreografias. Marília sugeriu-me que eu dançasse um samba mais tradicional, fazendo uma alusão aos antigos carnavais.

Deste modo, escolhi a música “*Com que roupa?*”⁵⁰ de Noel Rosa, pois ainda não havia feito uma homenagem ao compositor natural do bairro onde cresci. Por causa da homenagem escolhi a gravação original de 1929, com a interpretação do próprio *Noel Rosa*.

A movimentação iniciou com um sapatear rápido, mas que direcionava o meu corpo pelo espaço, fazendo com que eu pudesse sambar e caminhar para a direita e esquerda, com os braços livres.

A seguir, realizei um giro com um rebolado lento, em que o pé esquerdo servia de apoio e o direito era acionado para circular pelo chão fazendo um desenho de 360°. As mãos deste círculo seguravam o vestido, o que é comum para as frequentadoras de roda de samba que estão de saia ou vestido comprido; então, retornei ao samba no pé inicial, tentando rastejar os pés ainda mais, só que dessa vez com as mãos segurando ligeiramente o vestido.

⁵⁰ Letra de Noel Rosa e melodia de Homero Dornelas, gravação em 1929.



Dança do samba miudinho segurando a saia, coreografia "*Miudinho*"

A minha maior dificuldade nesta movimentação foi permanecer o máximo de tempo possível com os pés arraigados ao chão, pois como estou mais habituada a sambar com sandálias de salto, o samba rasteiro era algo que parecia não pertencer muito bem ao meu corpo.

Optei então para o samba baiano e, com este, meus pés tocavam mais o chão do que a outra movimentação de samba. Podia sentir também meu quadril requebrar mais, como se montasse e desmontasse, sentia meu corpo mais enraizado, ligado a terra, o que era a intenção, afinal, pretendia fazer com que meu corpo viajasse no tempo até a casa das antigas “tias” baianas.

Foi quando senti a necessidade de realizar um “*remelexo*” com todo meu corpo, como se ele fosse feito de mola, então, parei os pés e realizei o círculo do plexo solar já citado aqui anteriormente, o mesmo que dá a sensação que as escápulas se tocam no meio

das costas. Esse círculo, que o plexo solar realiza acaba envolvendo todo o tronco até que chega aos quadris e o faz circular criando um rebolado.



Movimento de círculo do plexo solar, contração, coreografia "*Miudinho*"

Depois de realizar esse movimento de quadris, realizei mais dois seguidos, nos quais os pés sambaram arrastados no chão, desta vez sem um pé para dar apoio como no giro anterior, os dois pés então realizaram o sapateado, enquanto as mãos mais uma vez seguraram o vestido.

Então, repito a movimentação, como feito na coreografia anterior, vinculando frases de movimento aos refrões da música.

O cenário foi criado de modo a imitar um baile de carnaval de salão, com serpentinas, confetes e colares de havaiana no chão. O painel foi feito de pano TNT preto, com máscaras coloridas cintilantes pregadas preenchendo o tecido, na barra, serpentinas pregadas abaixo e marabus nas laterais.

O figurino foi pensado antes da criação coreográfica, pois quis algo que eu utilizasse realmente, como quando costumava ir para as rodas de samba; então, pensei no vestido que uso habitualmente para ir aos sambas, que às vezes acontecem no distrito de Barão Geraldo, Campinas – SP.

Para os *closes* do joelho, fiz novamente a mesma movimentação de pernas, cabeças e quadris, só que desta vez com o vestido mais levantado, segurado pelas mãos.

O colar de contas foi uma alusão aos colares usados pelas baianas.

O coque nos cabelos foi para deixar os movimentos das costas mais aparentes, além de ser o que faço quando saio para dançar o samba, pois costume transpirar muito e o cabelo me atrapalha.

Os pés descalços demonstram a tentativa de me aproximar mais da raiz, da terra que deveria impulsionar meus movimentos.

Composição coreográfica: Passista

Quando pensei nessa coreografia, queria que fosse algo real em meu corpo, não pretendia trazer a configuração das passistas da atualidade, um universo ao qual eu não pertencço mais, por esse motivo, mesmo acima do peso, queria ter a sensação em meu corpo de como seria dançar novamente o ritmo acelerado da bateria de uma escola de samba, com a fantasia pesada, na maioria das vezes e, com uma longa avenida pela frente para atravessar.

Nos ensaios, a minha maior dificuldade era o cansaço, a falta de fôlego e, com isso, fica nítido o motivo do “por que” as passistas se preparam durante todo o ano anterior.

Foi quando surgiu a dúvida, esconder ou não esse corpo cansado de quem não participa mais dos ensaios de escola de samba como eu participava? Faria ou não uma montagem, em diferentes dias, com a animação dividida? Ou mostraria o que restou do samba- enredo em meu corpo?

Decidi por mostrar meu corpo como é, sem montagens, em uma apresentação de uma vez só, ainda que cansasse, afinal, se a intenção é mostrar o “meu samba”, deve haver verdade nesta apropriação.



Sapatear frenético, coreografia "*Passista*"

A música não podia ser outra senão o samba-enredo de 1988, *Kizomba, a festa da raça*, pois eu queria que a mesma raça que o grêmio conseguiu no desfile passasse para mim.

Comecei então com o sapatear acelerado, com os braços se movimentando na direção contrária e desta vez não havia uma sequência montada, apenas passos que eu queria fazer, na hora em que eu sentisse vontade na música, do mesmo modo que funciona no dia do desfile com as passistas, pois ainda não havia trabalhado o improviso do samba efetivamente em meu corpo, mesmo tendo dissertado tanto sobre o assunto.



Enfeite de cabeça e cenário, coreografia "*Passista*"

Os movimentos que escolhi foram: o sapatear frenético, realizado logo no início da dança e, depois, o sambar realizado por todo espaço, com os braços alternando os pés.

Os giros foram feitos de duas formas, o primeiro com o sapatear acelerado, habitual do ritmo frenético do samba-enredo, com os dois pés deslizando alternadamente no chão, mas que em alguns momentos, o calcanhar acaba elevando-se do tamanco. O segundo foi feito pelos pés, como os outros anteriores, o mesmo em que um pé serve de apoio enquanto o outro comanda a ação nas pernas, porém, desta vez obedecendo aos quadris, que são comandados pelo tronco e que segue o giro do plexo solar (também já citado anteriormente), que gera todo o molejo do corpo. Nesta situação, as mãos ficam fixas no ar, como se espalmasse em uma parede invisível.



Movimento do plexo solar, coreografia "*Passista*"

Com o cansaço, a fantasia parecia ainda mais pesada, o ritmo do samba foi diminuindo nos pés logo, fiz questão de mostrar essa ocorrência na edição do vídeo.

Todo o figurino (exceto a saia) foi um empréstimo de uma aluna da escola onde trabalho e que é madrinha de bateria em um grêmio na cidade de Valinhos.

A saia que foi escolhida para ficar debaixo do cinturão, é para dar mais conforto a minha movimentação, já que, não me sentia à vontade somente usando o biquíni.

O cenário utilizado é uma repetição do anterior, pois, permanecia a sensação de trazer para o palco um carnaval alegre e colorido.



Os pés já cansados, coreografia *“Passista”*

REFERÊNCIAS⁵¹

ALBIN ibidem Ferreira 2006.

ANDRADE, Marília de. **Danças do Samba no Rio de Janeiro**. Documento enviado à contribuição da criação do “*Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*” (Centro Cultural Cartola, et al; 2007), fornecimento do arquivo pessoal da autora. 2006.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Organização de Oneyda Alvarenga - 2ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

AUGUSTO, Sérgio. **Samba, Jazz e outras notas**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Tradução de Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1977.

BERELSON ibidem Bardin 1977.

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

BLASS, Leila M. PAIS, José M. **Tribos urbanas: produção artística e identidades**. São Paulo: Annablume, 2004.

BENJAMIM, Roberto. **Cultura da elite, cultura popular, cultura de massas: Interferências referentes ao nordeste**. Cadernos Ceru nº 1 [s.n], 1985.

BERTAUX ibidem Guerra 2006.

BOWDITCH, James L. BUONO, Anthony F. **Elementos de comportamento organizacional**. São Paulo: Pioneira, 1992.

BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio. A percussão na música do Rio de Janeiro, para músicos, arranjadores e compositores**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

BUENO, Francisco da Silveira. **Minidicionário da língua portuguesa**; Ed.rev e atual. Por Helena Bonito C. Pereira, Rena Signer . – São Paulo: FTD: LISA, 1996.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CABRAL, António. **Jogos populares portugueses de jovens e adultos**. 3ªed. Lisboa: Notícias Editorial, 1998.

⁵¹ Baseadas na norma NBR6023, de 2002, da Associação Brasileira das normas técnicas (ABNT).

CANDELORO, R. J. SANTOS, Vanice dos. **Trabalhos acadêmicos: uma orientação para a pesquisa e normas técnicas**. Porto Alegre: AGE - Assessoria Gráfica e Editorial Ltda, 2006.

CAVALCANTI, Maria L. **Terceira margem: revista do programa de pós-graduação em ciência da literatura**. Tempo ritual: O desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano X, nº 14, 2006.

CAVALCANTI, Maria L. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1994.

CARMO, Paulo S. **Culturas da rebeldia, a juventude em questão**. 2º ed. São Paulo: Senac, 2000.

COSTA, Flavio M. **Aquarelas do Brasil: Contos da nossa música popular**. São Paulo: 2006.

COSTAS, Ana Maria Rodriguez. **Corpo veste cor: um processo de criação coreográfica**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, 1997.

DINIZ, André. **Almanaque do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed, 2006.

ECHEVERRIA, Regina. **Gonzaguinha e Gonzagão: Uma história brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

ELIAS, Cosme. **O samba do Irajá e de outros subúrbios: um estudo da obra de Nei Lopes**. Editora Pallas, 2005.

FERNANDES ibidem Elias 2005.

FERREIRA, Felipe. **Terceira margem: revista do programa de pós-graduação em ciência da literatura**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-graduação, Ano X, Nº 14, 2006.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GALVÃO ibidem Silva 2007.

GUERRA, Isabel C. **Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo: sentidos e formas de uso**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.

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

CENTRO CULTURAL CARTOLA, et al. (orgs.). **Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro**. Brasil: Ministério da Cultura; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2007. Disponível em<www.iphan.org.br>.

LABAN, Rudolf . **Domínio do movimento**. Org. Lisa Ulmann. Ed. 4ª , Rio de Janeiro: Summus, 1978.

LAKATOS, Eva M. MARCONI. Marina de A. **Metodologia do trabalho científico**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2001.

LOPES, Nei. **Partido alto: Samba de Bamba**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

LOPES, Nei. **Enciclopédia da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LOPES, Nei. **Novo dicionário banto do Brasil: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo dicionário Houaiss**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MAGALHÃES, Rosa. **Fazendo carnaval**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997.

MARQUES, Isabel. **Revista da Faculdade de Educação [USP]**. Coreologia. Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, Vol. 17, 1991.

MEDEIROS, Alexandre. **Batuque na cozinha – As receitas e histórias das tias da Portela**. Rio de Janeiro: Senac, 2004.

MINAYO, Maria C. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 22. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

MIRANDA, Regina. **O movimento expressivo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

MOMMENSOHN, Maria. PETRELA, Paulo (org.) – **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

MOURA, Roberto. **MPB: Caminhos da arte brasileira mais reconhecida no mundo**. 2 ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. WASSERMAN, Maria Clara. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira**. Rev. bras. Hist. vol.20 n.39 São Paulo, 2000.

ORTIZ, ibidem Simson 2007.

PAULINO, Franco. Pandeirinho: **Retrato Sincopado de um Artista**. São Paulo: Hedra, 2005.

PEIXOTO ibidem Costa 2006.

- PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- PIRES, Maria de F. **O crime na cor: escravos e forros no alto sertão da Bahia, 1830-1888**. São Paulo: Annablume, 2003.
- PILLA, Armando – **Análise dos recursos utilizados na edição de vídeos analógicos e digitais dos trabalhos acadêmicos de alunos de Publicidade e Propaganda** – Dissertação de Mestrado – Universidade do Sul de Santa Catarina – 2005.
- PINHEIRO, Marlene M.- **A Travessia do avesso: sob o signo do Carnaval**. São Paulo: Annablume, 1996.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Dance is a language, isn't it?**. Londres, Laban Centre for movement and Dance, 1982.
- RANGEL, Lúcio. **Sambistas e chorões. Aspectos e figuras da música popular brasileira**. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1962.
- RANGEL, Lúcio. **Samba jazz & outras notas: organização, apresentação e notas Sérgio Augusto**. São Paulo: Agir, 2007.
- REGO *ibidem* Centro Cultural Cartola 2007
- REGO *idem* *sítio eletrônico da Acadêmicos do Salgueiro*.
- ROBREDO, Jaime. **Da ciência da informação revisitada aos sistemas humanos de informação**. Brasília: Thesaurus Editora, 2003.
- RODRIGUES *idem* Sodré 1998.
- SÁ, Marcos M. **Mansão Figner: o Ecletismo e a casa burguesa no início do século XX**. Rio de Janeiro: Senac, 2002.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SIMSON, Olga Von. **Carnaval em Branco e Negro: Carnaval popular paulistano: 1914-1988**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- SILVA, Orlando S. **Eduardo Galvão: Índios e caboclos**. São Paulo: Annablume, 2007.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2º ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Cássia H. **O desfile das escolas de samba na televisão: Vinte anos de sambódromo.** Monografia do curso de Comunicação Social da Universidade Estácio de Sá. Rio de Janeiro, 2004.

THEODORO ibidem Elias 2005.

TINHORÃO, José R. **A Imprensa Carnavalesca no Brasil: Um panorama da linguagem cômica.** São Paulo: Hedra, 2000.

VIEIRA, Cláudio. **A história do Brasil são outros 500.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

VILA, Martinho. **Martinho da Vila: Kizombas, andanças e festanças.** Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1992.

Sítios eletrônicos consultados:

- Associação das escolas de samba do Rio de Janeiro: <http://www.aescrij.com.br/>
- Braguinha: <http://braguinha.ag.com.br/>
- Caio Suetônio Tranquilo: www.assirio.com
- Canal da Imprensa: <http://www.canaldaimprensa.com.br/canalant/midia/doito/midia1.htm>
- Carnaval do Brasil: <http://www.carnavaldobrasil.com.br/>
- Cavalcanti, Maria L: <http://www.lauracavalcanti.com.br/curriculo.asp>
- Centro Laban Rio: <http://www.centrolaban-rj.org>
- Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro: www.iphan.org.br
- Danças do Brasil, Canal Futura, presente em:
<http://www.youtube.com/watch?v=qP5JH2jI8PY&feature=related>
- GNT: <http://carnavalgnt.globolog.com.br>
- Grêmio Recreativo Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis: <http://www.beija-flor.com.br>
- Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela: <http://www.portelaweb.com.br>
- Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro: www.salgueiro.com.br
- Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos de Vila Isabel: <http://www.gresunidosdevilaisabel.com.br/>
- Jornal eletrônico do bairro de Vila Isabel: www.portaldevilaisabel.com.br

- *Laban Contemporary Dance*: <http://www.laban.org/>
- Liga independente das escolas de samba do Rio de Janeiro: www.liesa.com.br
- Lúcio Maria Morra <http://www.luciomariamorra.com>.
- Mania de gibi: <http://www.maniadegibi.com>
- Martinho da Vila: <http://www.martinhodavila.com.br>
- “O DIA”: <http://odia.terra.com.br/>
- “O Globo”: <http://www.globo.com/>
- Panorama mio: www.panoramio.com
- “Paulo Barros é o homem que mudou o carnaval do Rio”: www.youtube.com.br
- *Photo Bucket*:
<http://media.photobucket.com/image/boulevard%20vinte%20e%20oito%20de%20setembro/CLAUDIO975/VILA85.jpg>
- Priberam, Dicionário da Língua Portuguesa (2009): <http://www.priberam.pt>
- Rio que passou: www.rioquepassou.com.br
- Serviço Social do Comércio, SESC: <http://www.sescsp.org.br>
- Zero Hora: www.zh.com.br
- Wikimedia: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Polo_celeste.gif

Material audiovisual:

- Desfile de carnaval, exibido pela Rede Globo de Televisão, Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, 1988.
- Desfile de carnaval, exibido pela Rede Globo de Televisão, Grêmio Recreativo Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, 1991.
- Desfile de carnaval, exibido pela Rede Globo de Televisão, Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, 2006.
- Desfile de carnaval, exibido pela Rede Globo de Televisão, Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, 1993.

Documentários

“*Memórias do Carnaval*” – (2005), exibido pela Rede Globo de Televisão sobre as escolas: Grêmio Recreativo Escola de Samba Salgueiro, Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano, Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos de Vila Isabel e Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela.

“*Nossa escola de samba*” (1965), produzido e fotografado por Thomas Farks e dirigido por Manuel Antonio Gimenez, exibido na TV Brasil.

Pesquisa de Campo

Centro de memória do carnaval:

Endereço: Avenida Rio Branco, 4 - 2º - Centro.

Rio de Janeiro / RJ - BR

Tel.:(21)3213-5151 Fax: (21)3213-5152

Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos de Vila Isabel:

Boulevard 28 de Setembro nº 382 - Vila Isabel.

Rio de Janeiro / RJ - BR

Tels. (21) 2578-0077

Fábrica de Carnaval - Cidade do Samba:

Rua Rivadávia Correia, 60 – Gamboa

Rio de Janeiro / RJ - BR.

Tel.: (21) 2263-3937 e 2283-1744

Sambódromo:

Avenida Marquês de Sapucaí, s/nº – Cidade Nova.

Rio de Janeiro / RJ – BR.

Tel: (21) 2563-9000

Museu da Imagem e do Som:

Sede Administrativa –Lapa
Rua Visconde de Maranguape, nº 15
Rio de Janeiro - RJ - BR.
Tel: (21) 2224-8461 e 2224-8501

Sede Praça XV – Centro.
Praça Rui Barbosa, nº 1 - Praça XV de Novembro.
Rio de Janeiro - RJ – BR.
Tel: (21) 2262-0309 e 2220-3481.

ANEXOS

Anexo 1- Samba-enredo da Vila Isabel de 2006: *Soy loco por ti América – A Vila canta a latinidade*”⁵²

"Sangue caliente" corre na veia
É noite no Império do Sol
A Vila Isabel semeia
Sua poesia em "portunhol"
E vai... Buscar num vôo à imensidão
"Dourados" frutos da ambição
Tropical por natureza
Fez brotar a miscigenação
"Soy loco por tí, América"
Louco por teus sabores
Fartura que impera, mestiça mãe terra
Da integração das cores
Nas densas "*Florestas de cultura*"
Do sombrero ao chimarrão
Sendo firme, "*sin perder la ternura*"
E o amor por este chão
Em límpidas águas, a clareza
Liberdade a construir
Apagando fronteiras, desenhando
Igualdade por aqui
Arriba, Vila !!!
Forte e unida
Feito o sonho do libertador
A essência latina é a luz de Bolívar
Que brilha num mosaico multicolor

⁵² Autoria de André Diniz, Serginho 20, Carlinhos do Peixe e Carlinhos Petisco

Para bailar "*La Bamba*", cair no samba
Latino-americano som
No compasso da Felicidade
"Ir pulsar m corazón"
Anexo 2- Enredo da Vila Isabel do carnaval 2006.⁵³

Introdução

A Vila Isabel, ao apresentar seu enredo, lança um grito de alerta pela preservação e afirmação da identidade cultural latino-americana. A homenagem que faremos ao povo que habita essa longa faixa de terra que vai da Península do Yucatán  Terra do Fogo busca resgatar nossas raízes culturais, que estão fincadas nos povos pré-colombianos e na formação do mestiço, elemento que une as tradições branca, negra e indígena.

“Soy Loco Por Ti América”: A Vila Canta a Latinidade é, antes de tudo, uma apaixonada declaração de amor às nações latino-americanas, reforçando os laços de similaridade cultural que nos une, compondo um imenso mosaico, caracterizado pela riqueza e diversidade das práticas e representações de seus costumes. Assim, contaremos um pouco de nossa trajetória histórica e mostraremos os traços comuns de nossas manifestações culturais.

Nesse início de século XXI, o Brasil desponta como o único artesão possível da verdadeira mundialização, menos excludente e mais humantria e igualitária. Daí a afirmação de que “o melhor do Brasil é o brasileiro”, o único ser provido das mágicas necessárias a fazer o movimento de construção de “uma única pátria humana”. Entre tais mágicas que nos possibilita a liderar tal tarefa podemos mencionar a nossa tolerância, a brandura de nossos costumes, a nossa tropicalidade, o nosso caráter cultural antropofágico, o nosso sincretismo, o nosso sentimento anti-xenófobo em relação ao estrangeiro e a alegria simples que temos diante das nossas inúmeras adversidades. Portanto, a nação brasileira conseguirá transformar em realidade o sonho de Simón Bolívar – o grande libertador – que um dia pensou em transformar todo o Novo Mundo em uma só nação livre com um só vínculo que ligasse suas partes entre si e com o todo. A América Latina seria o espaço da liberdade, da esperança e do futuro.

⁵³ Retirado do sítio eletrônico do Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos de Vila Isabel.

Sinopse

Hoje a Vila é um grito que clama, um revolucionário canto que chama, unindo em vozes, continentes, num brado forte de luta, que conclama toda a América Latina, a formar um só povo, a cantar um mesmo hino.

É o samba que vem juntar os elos dessa corrente, formando veias entrelaçadas, onde corre o mesmo sangue quente, sangue que forjou o seu povo forte e valente, e que através do tempo, se derramou em defesa da terra, na resistência pela identidade de sua gente.

Em cores, sons, ritmos e sabores, como delírio, o sonho enreda a história e voa livre, altaneiro, como o condor pelo azul do céu, fazendo resplandecer seus *“Impérios do Sol”*, templos de ouro, cidades mágicas, aldeias selvagens, a fundir céu e terra, homem e natureza.

Paraíso profanado a ferro e fogo, pelos grandes olhos claros da cobiça de além-mar. Senhores da guerra, cavaleiros da cruz e da espada, a ceifar mitos e crenças, páginas de dor, escritas de sangue e suor.

Abençoada Mãe Mestiça, América! Que acolheu em seu seio farto e fértil, a pele escura da distante África, a força do trabalho a produzir riquezas em nome Del Rey e da fé, criando um “mundo novo no novo mundo”. Pátria do Pau-Brasil, Repúblicas de Bananas, Ilhas de Açúcar, Impérios do Café.

América Latina que fez da mistura um tempero forte de coragem e bravura, redesenhando seus traços, colando pedaços, fez-se mosaico multicolor, teceu a fibra de seu caráter, o coração alado, espírito indomável de liberdade, de alma serena e tolerante, tropicaliente e morena.

Deus salve a América Latina!!! Bendita és entre todas as nações!!! Glorificamos sua diversidade, louvamos seus heróis, líderes, poetas, seu povo, suas virtudes e pecados, de cima, do lado e de baixo do Equador.

Hoje o Brasil apaga as fronteiras e num poema em “portunhol”, busca a rima mais bela e canta a latinidade. Somos um por todos, todos por ela, América Latina, do sangue e da paixão, o “Tica-Tica-Bum” que bate forte e loco no compasso do coração, pulsando o orgulho mestiço, unindo os povos latinos, formando uma só nação. Pátria Humana Única, na igualdade de viver, na liberdade de ser, na fraternidade de dar e receber.

E a Vila, Isabel, Libertadora, faz do sonho de Bolívar a realidade, na mágica do carnaval. Um “Jeitinho Brasileiro” promovendo a integração, como se fosse bailar La Bamba, vem temperar seu samba, com “salsa”, “mambo” e “merengue”, arriscando um paso doble de “Tango”, balançando na “rumba” e na “conga”, numa mistura original. E, ao se coroar de forma diferente, colorida e tropical, numa hola de alegria, bate orgulhosa no peito dizendo: Soy Loco por Tí, América e Viva la Revolución!!!