Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

Yaskara Donizeti Manzini

Doutorado em Artes

"Pra tudo se acabar na quarta feira":

Aproximações, diálogos e estranhamentos entre carnaval e teatro nas *performances* da Comissão de Frente.

Campinas, 2012

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

Yaskara Donizeti Manzini

"Pra tudo se acabar na quarta feira":

Aproximações, diálogos e estranhamentos entre carnaval e teatro nas *performances* da Comissão de Frente.

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP para a obtenção do Título de Doutora em Artes. Área de Concentração Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici

Este exemplar corresponde à versão final da tese
Defendida pela aluna, e orientada pelo Prof. Dr.
Cassiano Sydow Quilici

_____
Assinatura do Orientador

Campinas, 2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

M319p

Manzini, Yaskara Donizeti.
"Pra tudo se acabar na quarta-feira": Aproximações, diálogos e estranhamentos entre carnaval e teatro nas performances da Comissão de Frente / Yaskara Donizeti Manzini – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Cassiano Sydow Quilici.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Performance (Arte) - Estudo e ensino. 2. Coreografia. 3. Movimento (Encenação) 4. Carnaval. I. Quilici., Cassiano Sydow. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital
Título em ingles: "Everything ending on Wednesday": approaches, dialogues and estrangements between carnival and theater in the Front Commission performances.
Palavras-chave em inglês (Keywords):
Performance art - Study and teaching
Choreography
Movement (Staging)
Carnival
Área de Concentração: Artes Cênicas
Titulação: Doutor em Artes.
Banca examinadora:
Cassiano Sydow Quilici [Orientador]
José Luiz Ligiéro Coelho
Lúcio José de Sá Leitão Agra
Marilia Vieira Soares
Renato Ferracini
João Gabriel Lima Cruz Teixeira
Sara Pereira Lopes
Francirosy Campos Barbosa Ferreira
Data da defesa: 03-02-2012
Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Yaskara Donizeti Manzini - RA 18803 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici
Presidente

Profa. Dra. Marilia Vieira Soares
Titular

Prof. Dr. Renato Ferracini
Titular

Prof. Dr. Lucio Jose de Sa Leitão Agra
Titular

Prof. Dr. José Luiz Ligiero Coelho
Titular

Dedico este trabalho aos meus pais Nelson Tezzoni Manzini *(in memorian*) e Therezinha Munhoz Manzini, que incentivaram minha carreira como artista e pesquisadora.

Àquele que abre os caminhos e
acompanha-me na avenida.

Ogunhê!

Agradecimentos

Esta tese é fruto de anos de pesquisa, cuja finalização foi possível graças a pessoas que tiveram especial importância na construção deste trabalho e às quais sou grata:

Ao Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici, pela competente e segura orientação, cujo interesse pelo tema apontou questões e direcionamentos precisos e relevantes para a "evolução" da pesquisa;

Aos Profs. Drs. Lúcio Agra e Sara Lopes, por preciosas críticas e observações em meu exame de qualificação;

Aos Profs. Drs. Zeca Ligiéro, Renato Ferracini, Marilia Vieira, Francirosy Ferreira e João Gabriel Lima Cruz Teixeira, que acompanharam indiretamente o desenvolvimento da pesquisa, quando da apresentação de fragmentos da mesma em disciplinas e/ou congressos acadêmicos, e cujas observações foram de grande valia para a organização da "harmonia" da tese.

À minha madrinha no samba, Duda Ribeiro, responsável por apresentar-me à diretoria da Camisa Verde. "Bereré Bereré";

Ao Reginaldo Ferreira de Lima, Magali dos Santos e Simone Tobias que apostaram em meu trabalho como coreógrafa, quando desconhecia o "mundo do samba";

Aos Carnavalescos Armando Barbosa, Rodrigo Siqueira, Rodrigo Cadete, Hernane Siqueira, Alexandre Colla, Augusto Oliveira pelos belos carnavais que levamos para a avenida;

Aos componentes da Comissão de Frente da Camisa Verde e Branco que trabalharam comigo: Pérsio, Alexandre, Mateus, Geré, Rocky, Guzulão, Pitbull, Giraia, Igor, Junior, Thiago, Valdir, André, Darlan, Wallace, Fô, Sairê, Léo (Nhonho), EdMaster, Lobo, Pool, Rafael DiChico, Hélio, Biel, Fabiano, Luiz,

Leandro, Léo 2, Silas, Diogo, Smill e, em especial, Ice (Valter Martins) pela irmandade, lealdade, hombridade e amizade ao longo de mais de uma década;

À Comunidade da Barra Funda, onde aprendi que samba é muito mais que um tipo de dança;

Aos ancestrais “Seu Cido”, “Seu Amaral” e Hélio Bagunça por ensinarem-me que o amor ao samba é mais forte que o medo da morte, que sambista nunca abaixa a cabeça e que um sorriso abre portas;

À amiga-irmã Solange Borelli que incentivou-me a continuar coreografando no carnaval, quando criar para o samba, ainda era visto como um “trabalho menor” pelos artistas da dança;

À Jacy Rhormens que despertou meu interesse em pesquisar dança desde minha adolescência;

À minha prima Rita Ribeiro Vob pelo incentivo em transformar minha experiência no samba em pesquisa acadêmica;

À Luciane Soares de Menezes Manzini pela revisão do texto;

Aos meus familiares e amigos, que acompanharam indiretamente a pesquisa e compreenderam os períodos de minha ausência para desenvolvimento deste “enredo”.

A grande paixão
Que foi inspiração
Do poeta é o enredo
Que emociona a velha-guarda
Lá na comissão de frente
Como a diretoria
Glória a quem trabalha o ano inteiro
Em mutirão
São escultores, são pintores, bordadeiras
São carpinteiros, vidraceiros, costureiras
Figurinista, desenhista e artesão
Gente empenhada em construir a ilusão
E que tem sonhos
Como a velha baiana
Que foi passista
Brincou em ala
Dizem que foi o grande amor de um mestre-sala
O sambista é um artista
E o nosso Tom é o diretor de harmonia
Os foliões são embalados
Pelo pessoal da bateria
Sonho de rei, de pirata e jardineira
Pra tudo se acabar na quarta-feira
Mas a quaresma lá no morro é colorida
Com fantasias já usadas na avenida
Que são cortinas, que são bandeiras
Razão pra vida tão real da quarta-feira
É por isso que eu canto.

Martinho da Vila

Resumo

O presente trabalho investiga as aproximações, diálogos e estranhamentos que se estabelecem entre os processos de criação nas artes da cena e os processos de criação dos desfiles das escolas de samba.

Na escola de samba os espaços entre componente, família, comunidade, cultura, arte, festa e cena são muito tênues. Desta maneira, optou-se por abarcar este trabalho por meio dos Estudos da *Performance*, território conceitual multidisciplinar, onde, neste caso, os relevos da antropologia e artes cênicas se destacam.

As encenações criadas, pela autora, para a Comissão de Frente da Associação Cultural e Social Escola de Samba Mocidade Camisa Verde e Branco, durante onze carnavais, configuram-se como o mote para a discussão destes processos. Assim, as próprias encenações podem ser consideradas como uma espécie de resultado: a cena. Todavia, o trabalho aponta para as possibilidades de pensar questões como tratamento do tempo/espaço e qualidade de « presença » e, consequentemente, « co-presença » a partir das relações que este tipo de criação, cênico carnavalesca, estabelece.

Palavras Chave:

Estudos da Performance - Coreografia – Encenação – Carnaval

Abstract

This study investigates the approaches, dialogues and estrangements that are established between the processes of creation in the scene arts and the processes of creation in the samba school parades.

In samba schools the spaces between members, family, community, culture, art, party and scene are very thin. Thus, we chose to cover this work through the Performance Studies, a multidisciplinary conceptual territory, and, in this case, the relief of the anthropology and the performing arts stand out.

The created staging, by the author, to the Front Commission of Cultural and Social Association Samba School “Mocidade Camisa Verde e Branco”, for eleven carnivals, appears as the theme for the discussion of these processes. Thus, the stagings themselves can be considered as a kind of result: the scene. However, the work points to possibilities of thinking about issues such as the treatment of time/space and quality of “presence” and therefore “co-presence” from the relations that these types de creation, scenic and carnival, provide.

Keywords:

Performance Studies – Choreography – Staging - Carnival

Sumário

Descrição do Desfile-Tese

Introdução. Comissão de Frente: Um enredo para uma tese
(prefácio para uma tese carnavalesca) 1
Capítulo I. Carro Abre-alas: Do palco ao asfalto
(primeiras impressões sobre os desfiles carnavalescos) 9
Capítulo II. 1º. Casal de Mestre-sala e Porta-bandeira: A Biografia do
Samba (história e tradição na escola de samba) 29
Capítulo III. Ala 1: Na passarela do samba
(evolução: a encenação carnavalesca) 63
Capítulo IV. Ala 2: Um carnaval que não se vê na TV
(a preparação do *performer*) 93
Capítulo V. Ala 3: Teatralizando carnavais
(o gesto, o rito. a *performance*) 115
Conclusão. 2º. Casal de Mestre-sala e Porta-bandeira: “Pra tudo se
acabar na quarta-feira”... (epílogo de uma tese carnavalesca) 163
Referências. Ala Obrigatória: Tias Baianas 171
Pequeno Glossário Carnavalesco. Ala Móvel: Bateria -
Quem somos e como falamos 183
Anexo. Velha Guarda: Memória
(João Cândido, o mestre-sala dos mares) 197

Introdução

Comissão de Frente:

_____

Um enredo para uma tese

(prefácio para uma tese carnavalesca)

Nossa história teve início há onze carnavais, quando a coreógrafa Yaskara Manzini, na ingenuidade ou pretensão de Artista, aceitou um convite para coreografar a Comissão de Frente da Escola de Samba Camisa Verde e Branco, em 2001.

Sua entrada na escola provocou certo tumulto, tanto em relação à ala que iria trabalhar, quanto na comunidade da Barra Funda. Além da crise artística que assolou a coreógrafa ao deparar-se com outro modo de operar, criar e colocar em cena uma obra: o desfile, as distâncias entre componente, cidadão, família, ancestralidade, identidade, cena e festa eram muito tênues.

Nesta história, apesar da narrativa ser da coreógrafa, outros protagonistas tomam vozes: componentes da ala, carnavalescos, diretores de harmonia, tias baianas, velha guarda e ancestrais ilustres. Em alguns momentos, esses atores sociais, gostam de se autonomear como “A Comunidade”.

Além destas vozes, outras, que talvez nunca tenham participado de um desfile de escola de samba, contribuem como “destaques” de ala e “harmonias” com seus pensamentos, conceitos e ideias para a “evolução” deste desfile.

Narrar este enredo é basicamente falar de um trabalho que se inicia pela vontade de fazer algo novo: experimentar certa forma de criação artística na Passarela do Samba. Ao longo dos anos, esta experiência vai tomando outro vulto, pois nossa narradora se dá conta que existe “algo mais”, que vai além dos ensaios, para construir as apresentações da comissão de frente na avenida, e que faz a diferença na qualidade da “presença”, como entendemos nas artes cênicas, dos componentes no sambódromo.

Procurando saber mais do meio em que se inseria, a artista pesquisou, em livros, dados sobre carnaval e comissão de frente. A maioria dos trabalhos referia-se ao produto carnavalesco: seu desfile. As origens da ala, como ela dialoga com o resto da escola, os ritos sociais dentro da quadra, e o processo de criação de coreografias e encenações para os desfiles, eram lacunas acadêmicas e/ou editoriais. Além disto, grande parte dos estudos carnavalescos focam os

desfiles e escolas de samba do Rio de Janeiro. Raros são os trabalhos escritos sobre as escolas de samba da Terra da Garoa e seus desfiles.

Aos poucos, nossa narradora, ao procurar tornar-se sambista, viu-se na personagem artista-pesquisadora, atenta aos estranhamentos, negociações e aproximações entre artes cênicas e escola de samba. Guardou documentos, recortes de jornais, fotos, vídeos, cadernos de notas coreográficas, *e-mails*, agendas, depoimentos formais e prosas informais nas barracas de cerveja na porta da escola, que compõe este desfile-tese.

- Carro Abre-alas:

Do palco ao asfalto (primeiras impressões sobre os desfiles carnavalescos).

Nesta "alegoria", é apresentada a entrada da artista no meio carnavalesco, suas impressões, articulações e negociações com a ala e a comunidade da escola de samba Camisa Verde e Branco. O destaque principal deste carro é Clifford Geertz, cujo conceito de "descrição densa", auxilia a coreógrafa a interpretar as relações, hierarquias, comportamentos e clichês deste novo universo.

- 1º. Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira:

A Biografia do Samba (história e tradição na escola de samba)

Uma breve biografia do carnaval de rua paulistano, cujo primeiro desfile, com participação de negros, emergiu do Cordão Carnavalesco da Barra Funda que, posteriormente, transformou-se na Associação Cultural e Social Escola de Samba Mocidade Camisa Verde e Branco.

Olga Von Simson, nossa porta-bandeira, ostenta o pavilhão dos estudos do carnaval em branco e negro, cuja história do Cordão da Barra Funda foi bordada em sua bandeira. O mestre-sala Wilson de Moraes protege o pavilhão com a memória dos cordões e escolas de samba paulistanas sob a ótica do folclore.

Eneida de Moraes toma o lugar da apresentadora do casal, contribuindo com seus estudos sobre o carnaval carioca, no qual surgiu a ala comissão de frente.

Na apresentação deste quesito as histórias do carnaval paulistano, Camisa Verde e Branco e comissão de frente estão entrelaçadas.

- Ala 1: Na Passarela do Samba (evolução: a encenação carnavalesca).

Este capítulo apresentará os processos de criação coreográfica dos carnavais de 2002, 2003 e 2004, quando a artista (descobrindo o universo do samba) e a comissão de frente (ainda considerada "sortuda" pela comunidade), apresentavam um trabalho mais plástico para a avenida, resultante do estudo do tempo, espaço e ritmo, nomeado no samba de "evolução", como uma espécie de encenação carnavalesca na Passarela do Samba.

Neste capítulo, aparecem grandes embates entre criação e produção do desfile, pouca negociação entre procedimentos nas artes cênicas e desfiles carnavalescos e a soberania da fantasia na criação cênica para a ala.

Também é neste capítulo que nossa coreógrafa atua pela primeira vez como componente da ala, participando da coreografia no desfile (2004).

Nossos passistas estabelecem aproximações entre as alegorias criadas por Oskar Schlemmer, em seu "Teatro e Abstração" e a fantasia/alegoria carnavalesca, quando a atuação do *performer* tende a enfatizar a forma, os efeitos visuais e óticos da obra.

- Ala 2: Um carnaval que não se vê na TV (a preparação do *performer*)

Este capítulo descreve quando a coreógrafa descobre que existe "algo mais", que lhe escapa no entendimento da escola de samba e sua comunidade, e que é este "algo mais", que a faz ser vista como uma forasteira pela comunidade.

O capítulo apresenta um olhar mais específico sobre o calendário de eventos, que antecedem o desfile: apresentação de fantasias, escolha de samba-enredo, festas, ritos e as relações entre gerações que se estabelecem dentro das

escolas de samba. A vivência dentro da quadra configura-se como uma espécie de preparação, treinamento da comissão de frente.

Kariamu Welsh Asante e Walter Benjamin aparecem como destaques de ala. A primeira, através da ideia de "memória épica" que é intimamente ligada à tradição oral africana e o segundo, por meio de suas proposições sobre história, experiência e narrativa.

- Ala 3: Teatralizando carnavais (o gesto, o rito e a *performance*)

Esta ala é dividida em três matizes que geram reflexão sobre a criação da cena para o desfile da comissão de frente.

"Sinais de Comunicação" discute os elementos que constituem a narrativa dos desfiles. Júlio Plaza e Walter Benjamin contribuem para a "evolução" da ala. O primeiro, com seus estudos sobre tradução intersemiótica e o segundo, por meio da interpretação alegórica da história.

"Do profano ao sagrado" apresenta Renato Cohen com conceito de *persona* e questões referentes ao tempo presente na cena. A "evolução" é marcada pelo estudo da arte da *performance* voltado à cena carnavalesca.

"Quando Schechner deu samba" recria em sua "evolução" as primeiras *performances* humanas sob a ótica do carnaval. A discussão das relações entre quem se apresenta e o espectador, são aprofundadas a partir dos pensamentos de Erika Fischer-Lichte.

- 2º. Casal de MS/PB (Pavilhão do Enredo):

"Pra tudo se acabar na quarta-feira"... (nota final de uma tese carnavalesca)

Considerações finais. Retomada de reflexões que emergiram durante nossa narrativa: Quanto a coreógrafa tornou-se sambista e contribuiu para a cena carnavalesca? Quanto o carnaval contribuiu para mudar o olhar sobre as artes cênicas em nossa coreógrafa?

- Ala obrigatória (Baianas): Referências

- Ala Móvel (Bateria):

Quem somos e como falamos (pequeno glossário carnavalesco)

Um pequeno glossário de termos e expressões carnavalescas que pode ser consultado a qualquer momento da leitura desta narrativa. Os ritmistas, liderados pelo mestre de bateria da Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo, apresentam os conceitos, os quesitos e os regulamentos dos desfiles.

- Velha Guarda: Memória (João Cândido, o mestre-sala dos mares).

Anexo contendo registros do processo de criação e "montagem" do desfile para o carnaval 2003: histórico e sinopse do enredo, letra do samba-enredo, "montagem" das alas, esboço dos desenhos do carro abre-alas e do costeiro/adereço da fantasia para a comissão de frente e fotos do ensaio geral com o costeiro/adereço já confeccionado.

Capítulo I

Carro Abre-Alas:

Do palco ao asfalto

(primeiras impressões sobre os desfiles carnavalescos) [1]

[1] Uma versão inicial deste capítulo foi publicada no livro Performance, Arte e Antropologia, organizado por Francirosy C.B. Ferreira e Regina Polo Müller. São Paulo: Hucitec.2010 Pp.299-314.

Ao presenciar pela primeira vez, no Sambódromo paulistano (2000), os desfiles das escolas de samba, encantei-me com as Comissões de Frente. As coreografias e encenações deixaram-me pasma ao deparar-me com bailarinos tão "íntegros" em suas apresentações, cujas evoluções exatas, vozes e alegria contagiavam as arquibancadas e os camarotes. Havia muito tempo que não assistia corpos tão verdadeiros, sinceros, no sentido de estar presente, por inteiro na cena. Naquelas apresentações, as técnicas de dança/teatro não apareciam em primeiro plano, mas encontravam-se completamente a serviço do que a ala deveria comunicar para o público.

Os desfiles transmitidos pela Televisão jamais conseguirão dar a dimensão exata do que é estar ali assistindo um desfile. Desfile não se assiste, participa-se! Impossível ficar sentado, não cantar ou gritar, acenar, dançar com a festa-espetáculo.

Dia claro, saía comovida da Passarela do Samba, afetada por aqueles corpos e seus movimentos, pensando em como deveria ser fantástica a experiência de desfilar em uma comissão de frente. Por uma dessas artimanhas do destino, dez meses depois fui convidada a coreografar a Comissão de Frente da Camisa Verde e Branco.

Empolgada com o novo trabalho, pensava no desfile como um espetáculo, um evento. Não tinha a menor ideia do significado do desfile para a escola de samba e sua comunidade. Meu desejo era experimentar a criação artística em um outro palco: a passarela do samba. Não vislumbrava nenhum tipo de obstáculo, a não ser o tempo para dar conta da montagem, aproximadamente quarenta e cinco dias. Quem não pertence a esse universo, não tem ideia do quão curto era esse prazo. Normalmente, na dança ou no teatro temos pelo menos uns três meses para montar um espetáculo, isso, quando a produção se dá "a toque de caixa".

Numa quente noite de janeiro fui apresentada à um grupo de rapazes afrodescendentes. O silêncio e nossas expressões estupefatas duraram segundos que pareceram uma eternidade. Da minha parte, esperava conhecer bailarinos. Na

verdade, encontrei homens trabalhadores, com seus corpos comuns, uns barrigudos, outros franzinos, mas nada comparado aos corpos tecidos por anos de trabalho muscular. Da parte deles, era visível o receio em relação a minha pessoa: mulher, branca e bailarina.

Após apresentar meu currículo, tratei apenas em enfatizar os trabalhos desenvolvidos com musicais e dança afrobrasileira. Igor Vinicius Moreira, componente desde 2000, questionou-me: "Ok, mas em quais escolas você já desfilou?"

Rapidamente retruquei : "Coreografei para Martinho da Vila"[2], minha referência mais próxima daquele universo que estava adentrando. E ele tornou a fazer a mesma pergunta. Rendi-me : "Nenhuma, é minha primeira vez! Tenho muita experiência com dança e quero aprender com vocês sobre carnaval." Jamais pensei que esta reunião de trabalho tornar-se-ia um embate de forças. Eu já estava com meu contrato assinado, a direção da escola de samba aprovou-me depois de uma entrevista com o Diretor de Carnaval[3]. Não fazia ideia de que "algo" estava em jogo.

Saí exausta e angustiada. Todo meu saber foi menosprezado por eles, apesar de coreógrafa tarimbada, era estrangeira. Transitávamos em universos diferentes, eu nas artes cênicas, eles no samba.

Brasileira, nativa do país "do carnaval, do samba e do futebol", jamais pensei que "carnaval e samba" eram tão estranhos para mim, quanto um aborígene australiano. Tal qual um antropólogo que adentra em uma cultura desconhecida, necessitava (urgentemente) compreender e interpretar este território estranho, para conseguir dialogar com os rapazes que trabalharia.

---

[2] Quando do lançamento do CD Lusofonia, para faixa Hino da Madrugada, no programa da Hebe Camargo, Sistema Brasileiro de Televisão, com o Balé de Arte Negra da UMES, em 2000.

[3] Esta entrevista deu-se numa sala no barracão de alegorias, fora da sede da escola de samba. Na tarde de vinte e sete de dezembro de 2000. Confesso que a primeira impressão que tive do Diretor de Carnaval, senhor Reginaldo Ferreira de Lima, foi de um homem grave, de poucas palavras, circunspecto e objetivo. Entretanto, seu fio de contas vermelho e branco mostrava-se ocasionalmente, quando falava, e eu me apercebera que conversava com um filho do Orixá Xangô. De certa forma senti-me segura e num território conhecido (da afro religiosidade). Perguntou-me sobre minha carreira e depois conversamos sobre acertos financeiros para o trabalho.

Instintivamente, fui desenvolvendo um olhar mais atento não somente para os rapazes, mas também para o entorno da ala, as relações, hierarquias, convenções e modos de proceder que se estabeleciam naquele complexo estranho mundo, procurando entender seu contexto. Sem perceber aproximava-me do olhar dos antropólogos, dos etnógrafos.

No campo da antropologia interpretativa, Clifford Geertz (1978 :20) afirma que "a etnografia é uma descrição densa", na qual o etnógrafo defronta-se com "uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas". Ao etnógrafo cabe apreender e interpretar estes escritos transitórios de comportamento modelado. A descrição etnográfica é interpretativa, executa uma leitura do fluxo do comportamento, no sentido de ação social, quando e onde as formas culturais se articulam. Cabe ao etnógrafo "inscrever" o discurso da ação social, transformando-o num relato, numa forma de registro de algo passado que pode ser consultado. Além disto, a interpretação é microscópica, dá-se "a partir de um conhecimento muito extensivo de assuntos extremamente pequenos" (GEERTZ ; 1978: 31).

Todavia, meu objetivo e função em relação à Comissão de Frente da Camisa Verde e Branco era bem diferente do etnógrafo. Não estava ali para estudá-los, interpretá-los ou descrevê-los, mas para coreografá-los.

Apercebera-me que o papel do Coreógrafo nesta escola de samba, era diferente de um certo modelo de coreógrafo para a dança ou teatro, quando o profissional apenas realiza a coreografia, que pode ou não ser ensaiada e dirigida por ele. No "pacote" carnavalesco, ser Coreógrafo equivale a preparar e habilitar os componentes para dançar/atuar, criar a apresentação, ensaiá-la, dirigí-la, apresentar e conduzir os componentes na avenida.

Como a Comissão de Frente é a primeira ala da escola, consequentemente, ao coreógrafo cabe dar o ritmo e conduzir a escola inteira. Qualquer deslize é prejudicial ao desfile como um todo, mas isto só me foi falado às vésperas do carnaval.

A descoberta deste “detalhe” na função do coreógrafo, apontou-me algumas “forças” que estavam em jogo : eu não era apenas a estrangeira, eu era uma “leiga” colocada num posto de liderança dentro da escola de samba, possuia autoridade. Para uma escola tradicional como a Camisa Verde[4], isto parecia ser quase um insulto, uma falta de respeito para com seus ancestrais, mesmo que um experiente Diretor de Harmonia (Vicente Bueno Junior, o Vitché) me acompanhasse na empreitada.

O primeiro ensaio foi marcado para a semana seguinte. Neste ensaio, dos treze integrantes da ala, apenas quatro componentes compareceram[5].

Questionava-me, que técnicas de dança eles conheciam, para a partir daí começar a coreografar? Pensava em algumas técnicas de dança que conhecia...

A técnica do Balé, tomo como exemplo o método Vaganova, é aprendida ao longo de anos de trabalho, através de treinamento que vai intensificando seu grau de dificuldade ao longo dos anos e perícia na execução dos movimentos codificados e decodificados. Basicamente a estrutura do treinamento, comumente chamada aula, possui um roteiro de exercícios executados : pré-aquecimento, barra, diagonal e centro da sala. Os ensaios acontecem após o treinamento e objetivam a reprodução de um repertório coreográfico pré- estabelecido ou a produção de novas coreografias.

Na dança moderna, utilizando o modelo da técnica criada por Merce Cunningham, a produção do corpo dançarino também é construída ao longo de anos através de exercícios que obedecem um roteiro de execução. Não existe um

[4] Talvez fosse interessante esclarecer que a Escola de Samba Camisa Verde e Branco é originária do primeiro cordão carnavalesco paulistano, o Cordão da Barra Funda, apelidado de Camisa Verde, devido os trajes de seus componentes. Este Cordão desfilou pela primeira vez em 1914. A história do cordão da Barra Funda é narrada por Olga Von Simson, em seu livro “Carnaval em Branco e Negro”.

[5] Dos treze rapazes quem compunham a ala, apenas oito permaneceram. O Diretor Reginaldo tratou de convidar outros rapazes e deu-me carta branca para chamar quem eu quissesse, desde que fosse afrodescendente e tivesse no mínimo um metro e oitenta de altura. Posteriormente adentraram cinco novos componentes que participavam da comunidade e um dançarino amador. Na reta final dos ensaios dispensei um dos componentes antigos por seu não comprometimento com os ensaios e grupo.

repertório coreográfico pré-estabelecido, mas a produção de células, ou frases coreográficas cujas combinações e deslocamentos espaciais são casuais.

O Rangô Muiól, Dança Tradicional Coreana, produz o corpo do dançarino por meio dos treinamentos conhecidos como Kibom (com ênfase na combinação dos movimentos dos braços e pernas) e Kibom Tchê (que ressalta a respiração e movimentos específicos de pés e pernas). Ambos são sequências coreográficas que tornam-se mais sofisticadas ao longo dos anos, a medida que o dançarino vai adquirindo mais habilidade na sua execução. Possui um repertório tradicional (danças budistas, xamânicas, cortesãs e confusianas) que é ensaiado após o treinamento.

Nenhuma das três técnicas serviria para meu objetivo, além de levarem anos para serem assimiladas, os rapazes que conheci, deixaram bem claro para mim em nossa primeira reunião, que : “dança não é coisa de malandro” e “escola de samba não é balé”, “somos da comunidade”.

A “comunidade” estava inscrita em seus corpos, os protegia de técnicas alienígenas e erguia uma grande muralha entre nós. Era necessário conhecer a “comunidade”, infiltrar-me, contaminar-me com ela. Ingenuamente pensava que a palavra “comunidade” nomeasse apenas o conjunto de pessoas que frequentam a quadra e o melhor momento para encontrá-la seria nos ensaios da escola.

Certa noite, após sair para tomar lanche, fiquei com os rapazes para o ensaio da escola. A quadra estava cheia de gente, fomos para a – hoje antiga - secretaria, colocar nossas bolsas numa sala.

A secretaria possuía um enorme vidro que dava para ver praticamente todos os cantos da quadra. Os rapazes desceram para dançar, eu fiquei observando de cima, o movimento. Tenho fobia de multidão. Só de pensar em estar no meio daquela muvuca, sentia-me mal. Nunca havia visto, de fato, um ensaio de escola de samba.

A primeira sensação é de total estranheza. Para nós artistas cênicos, ensaio é um procedimento com certo tipo de organização: aquecimento, experimentação e/ou repetição de partituras ou cenas, correção de cenas e

passagem da peça (coreográfica ou teatral) corrida. O que observava ali, eram aproximadamente duas mil pessoas dançando livremente, cantando e locomovendo-se em sentido anti-horário, ao redor da bateria. Via os Pavilhões rodando, ora acompanhando o fluxo das pessoas, ora ao centro da quadra. Uma alegria e um calor contagiante tomavam conta do ambiente. Não era um "ensaio!"

Anos depois, descubro que outro artista cênico, tivera a mesma impressão ao ver seu primeiro ensaio numa escola de samba. Amir Haddad, em entrevista cedida a Andrea Carvalho (2007), disse : "Eu era diretor de teatro, e pra mim ensaio era ensaio. Fiquei lá, todo mundo cantou e dançou a vontade. Eu paulista e diretor de teatro, pensei : isso é coisa de carioca, não teve ensaio."

Aquelas pessoas todas dançando/cantando simultaneamente, tornavam-se um corpo só. A "comunidade" parecia ser, literalmente, um superorganismo pulsante. Nesse caso, o ensaio é o lugar do encontro, a locomoção no sentido anti-horário propicia a abertura de um outro tempo, o soar da bateria conduz as pessoas à um êxtase, quando diferenças individuais desmancham-se e convergem exclusivamente para o samba, o ensaio, a festa. O ensaio mobiliza e concilia a comunidade. Tomo emprestado novamente as palavras de Haddad (2007): "Entendi que na escola de samba se ensaia conteúdo, não a forma".

Observando este superorganismo, deduzi que o ensaio não era a melhor passagem para adentrar na "comunidade", No entanto, ao assistir o ensaio, comecei a perceber algumas das ideias preconcebidas que os rapazes, da comissão de frente, tinham a meu respeito, eles me viam como bailarina, alguém formada em balé clássico, e portanto, com um olhar estético ocidental.

Gottschild (1998 :07-09) em seu estudo sobre as influências da presença africana na *performance* americana, afirma ser o balé, epítome da estética ocidental, a representação mais contrastante da estética africana. Para ela, a estética africana vai além do pensamento europeu sobre forma e conteúdo. Notemos algumas diferenças :

Estética Ocidental	Estética Africana
- uso de escala diatônica baseada no princípio das sete notas musicais.	- a música africana é cromática e polifônica.
- os contos são lineares e há necessidade de fechamento, preferencialmente feliz.	- os contos possuem dilemas que podem não ser resolvidos, promovendo pontos de discussão e reflexão sobre os mesmos.
- repetições são vistas como monótonas e supérfluas na arte.	- a repetição é usada como forma de intensificação.
- a dança é baseada na verticalidade do tronco, centro de emanação dos movimentos, sendo hierarquicamente superior as outras partes do corpo.	- o corpo é tratado de forma democrática, existem muitos centros de emanação de movimentos.
- o movimento existe para produzir trabalho.	- o trabalho existe para produzir movimento.
- o corpo é rígido, reservado, frígido e unidimensional.	- o corpo é cômico, descontrolado, indisciplinado e promíscuo.

Apesar desse tipo de comparação, correr o risco de reforçar estereótipos, ela me ajudou a levantar algumas questões. Observado desta maneira, o que eles – os rapazes - pressupunham como "meu olhar estético" poderia ameaçar sua "identidade" e "cultura"? Eles temiam um processo de "embranquecimento", "mestiçagem", de hibridação da ala ?

Hibridação, um conceito das ciências sociais defendido por Canclini (2008 :XIX), "são processos socioculturais nas quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas." Estas estruturas discretas já são resultantes de hibridações, "razão pela qual não podem ser consideradas puras".

A hibridação pode acontecer não intencionalmente, ligada aos processos de criação individuais e coletivos, seja nas artes, vida cotidiana ou progresso tecnológico. Às vezes, espera-se "reconverter um bem, visando reinscrevê-lo em novas condições de produção e mercado". Esta prática é concernente tanto aos setores hegemônicos quanto aos populares, que pretendem adaptar-se aos benefícios da modernidade.

Estes processos tendem a relativizar a noção de "identidade", numa época de diversidades e policulturalismo, tornando as noções de identidade negociáveis e revogáveis (BAUMAN ; 2005).

Para conseguir dialogar com eles e obter sucesso com este trabalho, eu deveria abdicar da imagem tradicional da "bailarina e coreógrafa", e eles deveriam tornar-se mais permeáveis à referências desconhecidas. Eu procurava adentrar e conhecer o mundo deles, e o contrário? Propus-lhes participar um pouco do meu mundo.

Independente do carnaval, eu estava envolvida no Centro Cultural Africano com um projeto de uma revista dirigida para a comunidade negra. Eu era a editora da Afro Magazine, cujo lançamento foi em janeiro de 2001, no restaurante Suruí. Convidei-os para o coquetel de lançamento da revista. Na festa, entre os convidados, encontravam-se Embaixadores e Cônsules Africanos, representantes do Movimento Negro, a modelo e eterna "globeleza" Valéria Valensa, nossa capa (ela gentilmente posou para o primeiro número da revista). Os rapazes da comissão ficaram surpresos e encantados com aquele movimento todo. Daquela noite em diante, algo mudou em nossas relações, elas ainda eram tensas, mas eles passaram a me respeitar mais. Talvez, para eles, eu não fosse mais tão estrangeira, não fosse tão "branca"[6] quanto aparentava, merecia um voto de confiança.

Começávamos a criar vínculos, e esta era uma premissa para desenvolver o trabalho, também estavam menos receosos, iniciava-se um diálogo. Todavia ainda estava inquieta, o que eu poderia acrescentar ao trabalho da escola

[6] A cor nesse caso é usada como sinônimo de classe social, da burguesia.

de samba? Nas hibridações, nem todas as misturas são necessariamente interessantes.

Completamente ignorante da cultura carnavalesca paulistana, a pressão do tempo para criar e a responsabilidade de garantir nota para o desfile, pensava no que criaria para o grupo.

A coreografia, fui comunicada, deveria ter como tema os "guerreiros mongóis". Apresentaram-me o carnavalesco, Armando Barbosa, devidamente munido do desenho da fantasia e do protótipo do que seria o costeiro.

O costeiro é uma espécie de extensão corporal que expande a forma do corpo. Sua armação é confeccionada em metal que ajusta-se aos ombros e abaixo da costela, é amarrado por cordões para não oscilar durante a movimentação, lembrando um colete ortopédico, chamado na linguagem do samba de "cadeirinha". Na parte posterior de sua base normalmente é utilizado material que pode variar da madeira ao isopor (MANZINI ; 2006).

A fantasia era extremamente luxuosa, um vestido semi longo reto, com aberturas laterais pouco acima do joelho, em veludo verde garrafa, bordados em verde musgo e dourado, com barra em lamê dourado bordada em verde musgo. O costeiro (que finalizado pesaria 35 quilos com 3,5 metros de diâmetro, aproximadamente) na parte da frente seria decorado em brocado verde garrafa com aplicação de plumas verde bandeira e penas de pavão, no alto do costeiro haveria a cabeça de um dragão. Também teria um encaixe com dobradiças em verde garrafa terminadas em plumas, representando as asas do dragão. Na parte de trás haveria um cocar dependurado, sugerindo que estes guerreiros deram origem ao primeiros índios brasileiros[7]. Complementaria a fantasia botas em cor verde com detalhes em dourado e um elmo em verde e dourado.

[7] É pertinente salientar que o enredo de 2001 da Camisa Verde e Branco, de autoria de Sidinho Campos, chamava-se: "Sertanista e indigenista sim, mas por que não? Orlando Villas Boas". Uma homenagem ao ilustre indigenista e aos índios brasileiros, fundamentada na teoria antropológica dos indígenas brasileiros serem descendentes de povos orientais.

Não existia a mínima possibilidade de pedir mudança em relação a fantasia e/ou seu peso, ela já estava sendo confeccionada. A coreografia deveria se ajustar à fantasia.

As camadas da hierarquia e procedimentos para a criação em dança, da maneira que eu aprendera e vivenciara, até então, estavam em xeque. Apesar de frustrada e confusa, meu desejo de adentrar neste território, mesmo que obscuro, ainda persistia.

Procurei agarrar-me ao que eu conhecia: coreografar. Compreendi que a movimentação dos rapazes deveria ressaltar o luxo da fantasia, afinal era um desfile. O tema da ala : guerreiros mongóis, sugeria um exército marchando, másculo, nenhum movimento de “balé” seria dançado pela equipe de “malandros”. Todavia, ainda existia um problema: o costeiro. Além de eliminar a possibilidade de movimentos com tronco e ombros, qualquer movimento que gerasse um desequilíbrio poderia derrubar algum dos rapazes, devido ao peso deste adereço. O uso dos braços também estava comprometido pelas asas do costeiro que, a pedido do carnavalesco, deveriam entrar fechadas na avenida e depois abertas e movimentadas para dar o impacto da fantasia para a arquibancada.

A ala não narraria uma história no desfile, representaria apenas um exército adentrando num território desconhecido e fazendo formações de guerra, que sugerissem a conquista deste território. Desta maneira, trabalharia apenas desenhos espaciais, realçando os desenhos que os costeiros provocariam na avenida, reforçando a suntuosidade da fantasia. As asas do costeiro funcionariam ora como um escudo dos guerreiros, ora ajudariam a enfatizar as funções da ala : apresentar a escola e saudar o público. Precisão e sincronismo de movimentos seriam as palavras de ordem. Não haveria uma “construção de personagem”, mas sim, a de um “coro”, homens vestidos de guerreiros com expressão facial condizente aos seus gestos.

Estes fatores trouxeram à tona a resposta sobre que técnica utilizaria para preparar aqueles homens para dançar e conduzir a escola pela avenida. Preparei um treinamento quase militar procurando fortificar partes específicas do

corpo : pernas, tronco, braços, abdome e costas - devido o peso do costeiro. Usava como estratégia desafiá-los a terminar as séries de exercícios propostas, pois eu as realizava junto com eles. Fazia-os correr em qualquer direção, em pelotão, em fila indiana, para capacitar a resistência aeróbica.

Propunha exercícios em grupo, através de jogos teatrais, para que adquirissem confiança uns nos outros e reconhecessem sinais corporais pelo olhar, pequenos movimentos de mãos, cabeça etc. Posteriormente entendi que eles também haveriam de reconhecer estes sinais em meu corpo, pois os conduziria pela avenida. Tudo era muito novo para eles, “alongar, aquecer, exercitar, jogar, repetir” eram verbos quase desconhecidos para a ala, mas aos poucos foram percebendo que eu pretendia preparar seus corpos para a avenida e, que a maneira que eu propunha era diferente do que eles haviam experimentado até então.

Nos ensaios testava vários tipos de marchas, esboçava movimentos e desenhos coreográficos, para depois encaixá-los na música, que ouvia todo dia em um CD, porém não me atentara para uma das principais qualidades nos desfiles das escolas de samba: cantar e dançar simultaneamente.

Paulatinamente fui descobrindo as interferências da voz nos movimentos, reconstruindo a coreografia por esta perspectiva. Em um mês, conseguira montar a coreografia e afinar a homogeneidade na execução dos movimentos dos rapazes. Entretanto, o procedimento carnavalesco reservava-me mais uma surpresa: os ensaios com “evolução”.

Evolução, na linguagem carnavalesca, é o entrosamento entre o desenrolar da dança, o ritmo do samba e a cadência da bateria. Para a comissão de frente, também é sinônimo de adentrar no espaço, avançar na avenida. Encontrar o ritmo de condução da ala, e consequentemente da escola, na passarela do samba. Para desenvolver este tipo de procedimento, a “rua” transforma-se no lugar dos ensaios.

Desenho da fantasia, comissão de frente. Autor Armando Barbosa, 2001.
Arquivo Pessoal da autora

Diretor de Carnaval Reginaldo mostra o esqueleto do costeiro, janeiro de 2001.
Arquivo Pessoal da autora

O logradouro usado era a própria Rua James Holland, a duas quadras da escola de samba, quando o local, à noite, fica mais ermo[8]. Na esquina da terceira quadra há um ponto de prostituição de transgêneros, mas salvo um incidente ocorrido em 2003, mantínhamos certo acordo implícito: ninguém mexe com ninguém. Nas quadras seguintes localizam-se apenas residências e pouco comércio, normalmente fechado. Todavia, além de existir o movimento de automóveis para usar os préstimos dos transgêneros, as ruas transversais ligam duas grandes avenidas e normalmente há trânsito de carros e ônibus.

Este tipo de procedimento, apesar de ser um ensaio para os envolvidos, que exige o máximo de concentração, devido às interferências externas ao grupo (carros, buracos no chão, cães, batida policial etc.) é ao mesmo tempo um acontecimento para os moradores da rua onde eles ocorrem, que se expressam cantando, aplaudindo ou xingando, este "sair da rotina" que os ensaios proporcionam em suas vidas.

Os ensaios na rua apontaram para a necessidade de mudança e reconstrução da coreografia aumentando quantidade de desenhos espaciais e velocidade da marcha.

No domingo anterior ao desfile, consegui, depois de muito argumentar e negociar, convencer a diretoria da necessidade de fazer um ensaio geral com fantasia. Este tipo de ensaio, tão comum às vésperas de uma estreia teatral, na escola de samba era um tabu. A argumentação contra o ensaio era simples: "pode estragar a fantasia!". Eu defendia a ideia de que não estragaria, muito pelo contrário, nós ficaríamos seguros de sua eficácia, e caso algum elemento da

[8] Cabe ressaltar que nesta época era uma convenção no mundo do samba, tratar como um segredo a *performance* da Comissão de Frente, pouco ou nada se falando sobre sua fantasia e coreografia dentro do desfile. Esta era uma das alegações para escolha de lugares desertos nos ensaios de evolução. A mesma orientação de silêncio sobre a ala valia para a imprensa. Lembro-me de uma "saia justa" com o jornalista Goulart de Andrade, quando entrevistou-nos e pediu para que mostrássemos um pedaço da coreografia. Por ordem da presidenta, os rapazes executaram a coreografia-brincante, dos ensaios de quadra, para o programa que seria veiculado no dia seguinte ao nosso desfile. Porém, horas depois passamos a coreografia original, e Goulart viu e queria gravar. Enquanto ele subiu para interceder junto à presidenta, nós da comissão tivemos de sair à francesa da quadra, para que ele não nos visse.

roupa caísse, poderia ser concertado em tempo hábil. Além disso, os rapazes não estranhariam a roupa na hora do desfile, e se a coreografia precisasse de ajustes eu também poderia fazê-los antes da competição. Desta maneira estaríamos precavidos, aumentando a chance de tirar a nota máxima para a escola. Fui convincente!

O ensaio foi marcado para a noite seguinte, com a condição de que apenas começasse após o esvaziamento da quadra. Seria permitida somente a presença da Diretoria, Carnavalesco e alguns Diretores de Harmonia, além dos componentes da ala.

Segunda-feira, 18 de fevereiro, vinte e três horas. A quadra começou a esvaziar, pois estavam entregando fantasias para os foliões, e nem sinal do carnavalesco com as nossas fantasias. Terça-feira, uma hora da manhã o Carnavalesco, chegou. O primeiro passo antes de vestir a fantasia para iniciar o ensaio era colocar as asas nos costeiros. Começamos a entrar em pânico, o encaixo macho das asas era mais largo que o encaixo fêmeo dos costeiros. Uma e trinta da manhã, saía o Carnavalesco atrás de um serralheiro para acertar os costeiros.

Um nervosismo geral começou a assombrar a todos, queria dispensar os rapazes, pois estavam tensos e cansados. A presidenta enfatizou que ensaiaríamos naquela madrugada, pois não haveria outro ensaio com roupa. Ajeitamo-nos em cadeiras e tentamos dormir enquanto o carnavalesco não voltava.

Três e quarenta e cinco da manhã, Armando voltou com os costeiros, asas e o serralheiro. Os rapazes foram vestir a roupa e as botas. Conseguimos ajustar as asas nos costeiros. Os diretores de harmonia começaram a levantar os pesadíssimos costeiros colocando-os sobre a fantasia dos rapazes. Um dos rapazes começou a passar mal e quase desmaiou, devido o peso do costeiro e

amarração errada da “cadeirinha” que o impedia de respirar[9]. Uma por uma, as “cadeirinhas” foram amarradas. Aos poucos todos os rapazes estavam prontos.

Começamos o ensaio. Desastre geral, os costeiros eram maiores do que me foi passado, os rapazes evoluíam e as penas de pavão dos costeiros batiam umas nas outras. A presidenta gritava conosco, os rapazes estavam nervosos e revoltados com a gritaria. Eu anotava em minha agenda tudo que estava dando errado, queria chorar de cansaço e de desespero. Sabia que teria de remontar toda coreografia. Saímos da quadra, dia claro.

Sugeri que folgássemos na noite de terça-feira. Na noite seguinte, na rua, comecei a remontar as evoluções. Os rapazes ainda estavam em pânico, raciocinavam com dificuldades. De repente estourou uma briga entre eles, tentei separá-los, não me ouviam. Peguei minhas coisas, decidida a ir para a quadra e preencher um cheque para a escola e sair dali. Nenhum dinheiro paga o cansaço e a exaustão do carnaval.

Já na quadra, tirando o talão de cheques da bolsa, dois componentes vieram conversar comigo representando o grupo. Pediram-me desculpas pela briga ocorrida, falaram-me que se eu desistisse o grupo estaria sozinho e eles não conseguiriam ir para a avenida. Senti-me pela primeira vez parte integrante da ala. Voltamos para a rua, o ensaio transcorreu na maior calmaria, terminei a remontagem da coreografia. Precisávamos uns dos outros. O dia do desfile aproximava-se...

Pensando nessa primeira experiência, reconheço no processo de criação e desfile da escola de samba, aproximações com diversos tipos de experimentações no campo da dança, teatro e arte da *performance*.

A primazia da “fantasia” sobre a concepção de movimentos, resvala nas pesquisas de Oskar Schlemmer para o Ballet Triádico da Bauhaus (1922), quando

[9] No dia seguinte este mal estar do componente era assunto em toda escola de samba. Soube posteriormente que alguns componentes foram ameaçados por componentes da bateria, caso não trouxessem nota dez para a ala. Com a saída da metade da comissão antiga e a nova coreógrafa, éramos considerados “azarões” pela comunidade.

os figurinos influenciavam na criação de movimentos e atuação dos *performers*. Schlemmer (1978) propõe a existência de domínios teatrais essencialmente visuais, quando cena e ator diluem-se em favor do ótico. Desta maneira, a concepção dos movimentos levou em consideração o uso do costeiro, que transformava o corpo humano comum num corpo estendido. Se por um lado o costeiro aumentava o tamanho do tronco, ombros (quando visto de frente) e costas, gerando também um maior volume na caixa torácica, por outro lado, as articulações dos membros superiores ficavam comprometidas, os braços não poderiam passar da altura do osso externo, o tronco ficaria rígido e verticalizado sobre o quadril. Ou seja, o costeiro simultaneamente ampliava e engessava o corpo do *performer.* Assim, decidi enfatizar as formas desenhadas pelos costeiros na avenida, ou seja, reforçar os aspectos visuais do desfile, ao invés de apostar em movimentos mais sutis do corpo.

O tipo de treinamento baseado em movimentos atléticos e marciais, usados para a composição desta primeira investida com a comissão de frente, pode ser associado a alguns procedimentos da biomecânica propostos por Meyerhold. Para este diretor, a atuação é primeiramente física e não psicológica, exigindo o domínio das "leis da movimentação do ator no espaço cênico por meio de experiências relativas a esquemas de exercícios corporais e processo de desempenho" (GUINSBURG; 2008: 80). Desta maneira, propunha a seus atores chegar, por meio da natureza "racional" e "natural" dos movimentos, a um requinte expressivo, construindo a "máscara de seu papel" e trazendo à tona o caráter objetivamente necessário aos personagens.

O quesito "Evolução", no desfile carnavalesco, insinua uma maneira de construir dramaturgia. Uma colagem, cujo suporte é o enredo[10], mas que tem em sua superfície o samba-enredo cantado, o ritmo percutido pela bateria e o desfile de alas fantasiadas, que podem ou não ser coreografadas, e carros alegóricos.

[10] A sinopse de 2001 destacava sete tópicos do tema: a origem do índio no Brasil e o surgimento de novas culturas; as grandes expedições europeias em busca do eldorado brasileiro; os irmãos Villas Boas e a expedição Roncador Xingu; como é belo o meu Xingu; tributo ao marechal Rondon; as grandes homenagens e, por fim, o botequim cultural.

A função da ala Comissão de Frente: apresentar a escola e saudar o público traz à tona, um elemento muito determinante no tipo de apresentação que o desfile propõe: a relação com o público. É a Comissão de Frente que estabelece o primeiro contato com a plateia, cabe a ela convidar o espectador para o jogo cênico. Sob esta perspectiva, o desfile deixa de ser apenas um espetáculo-competição-mercadoria para evocar um teatro ritualizado, provocando o público a sair de sua observação passiva, instigando-o a ser coparticipante da festa-espetáculo: dançando junto, cantando, gritando, torcendo, chorando...

Vinte e três de fevereiro, é noite, encontramo-nos na quadra. Há um rebuliço de pessoas entrando, saindo, falando, bebendo. Os rapazes pegam seus costeiros, adereços e roupas numa sala. Fico de olho neles para que não bebam antes do desfile. Eles estão agitados e eu também. Entramos no ônibus que nos levaria ao Anhembi. Vários integrantes da "velha guarda" nos acompanham para ajudar a vestir a ala. Começo a concentrar-me, silencio-me para repassar mentalmente a coreografia e não consigo. Os rapazes gritam, cantam, relembram músicas de carnavais antigos, mexem com as pessoas em outros carros, batucam no ônibus, instala-se uma verdadeira algazarra. Totalmente diferente do teatro, quando nos momentos que antecedem a apresentação o ator/dançarino começa a concentrar, aquietando-se, relembrando sua partitura, aquecendo seu corpo, no carnaval os componentes da ala se distraem, divertem-se, dispersando sua energia física e mental. Isso me amedrontava, não sabia o quanto esta dispersão poderia ser prejudicial à apresentação.

Sambódromo, escola toda montada, diretores de harmonia nos escoltam. As alas abrem-se para passarmos. Durante o processo de montagem estava tão presa a coreografar e fazer com que os rapazes dançassem que não me apercebi da responsabilidade e do *status* que a ala possui na comunidade.

Chegamos ao portão, tensão geral, verifico os detalhes da fantasia, todos têm de estar iguais, as amarrações e penas da fantasia têm de estar bem presas, pois fora alertada de que no ano anterior a comissão perdeu pontos, pois uma pluma desprendeu-se da fantasia.

Formamos um grande círculo, damos as mãos, fazemos diversas orações, somos diversos em nossas crenças e respeitamos a fé de cada um. Gritamos nosso “brado de guerra”, cumprimentamo-nos e cada componente vai para seu lugar.

A sirene toca, o portão abre-se, ouço: “Mocidade Camisa Verde e Branco, a passarela do samba é de vocês!”. Estremeço ao ver um mar de gente nas arquibancadas. Há um ano eu era uma gota deste mar e não imaginava que poderia chegar aqui.

Mais do que experimentar a criação para o asfalto, havia me permitido colocar em xeque, questionando padrões e procedimentos aprendidos, negociando saberes, trabalhando com não-artistas.

Simultaneamente jogo as moedas que tenho na mão e grito “Laroiê Exu”[11], pedindo licença e pagando para entrar naquele espaço. A chuva de moedas cai na avenida e produz o som de sinos. Saúdo e peço bênçãos aos ancestrais da ala: “Ogunhê!”[12]. Piso com o pé direito na avenida.

[11] Saudação ao Orixá Exu, Senhor dos Caminhos, para que não nos crie confusões.
[12] Saudação ao Orixá Ogum: Aquele que vai à frente dos outros Orixás.

Capítulo II

1º. Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira:

A Biografia do Samba

(história e tradição na escola de samba)

A biografia do samba é linda
Não vou narrar, porque o tempo
Não me favorece

Simplesmente por alto eu digo
Ela veio do lamento dos escravos
Ao fazerem suas preces
Ô ô ôô, são súplicas que o Brasil
Jamais esquece

O samba tomou seu feitio no morro
Está na sociedade, não ficou só por aqui
Eu sei que há se aparecer
Alguém que faça pelo samba
Como Carlos Gomes fez por Guarani
Talismã (1969)

A experiência de entrar na avenida e desfilar é indescritível. Apenas naqueles segundos de abertura do portão, na concentração, apercebera-me da responsabilidade de estar à frente e conduzir uma das escolas de samba mais tradicionais da cidade.

Necessitava entender o que o samba identifica por "tradição". Entretanto, para descobrir o sentido de tradição para o sambista, precisava conhecer um pouco da história da escola, dos carnavais. Era inviável perguntar qualquer informação para os "bambas do samba", sem apropriar-me dos dados mais básicos da história da escola. A minha ignorância em relação à cultura do samba, poderia ser confundida com incapacidade artística e isso poderia colocar em jogo minha credibilidade como "coreógrafa". Aliás, como estava adentrando na escola, a comunidade desconfiava de mim. Lembro-me dos comentários após a nota máxima no desfile de 2001: "Foi sorte!". No ano seguinte o comentário foi o mesmo, e em 2003 também. Só a partir de 2004, que a comunidade passou a olhar-me com mais respeito e confiar no meu trabalho.

Além disto, a primeira experiência na avenida apontou-me que a Comissão de Frente era muito mais do que uma simples apresentação cênica. Qual era sua história, de que maneira ela surgiu? Quem era a Comissão de Frente da Camisa?

Dados históricos sobre a escola eram relativamente fáceis de encontrar. O Grêmio Recreativo Escola de Samba Mocidade Camisa Verde e Branco foi fundado em quatro de setembro de 1953, escola oriunda do primeiro cordão carnavalesco da cidade de São Paulo, o Cordão Carnavalesco da Barra Funda, conhecido como "Os Camisas Verdes", fundado em doze de março de 1914.

É essencial lembrar que o carnaval paulistano emergiu nas ruas e ganhou condição de festa social em 1848 (URBANO; 2006:101), "mas só para homens brancos e prostitutas", ou seja, mulheres da sociedade e negros escravos eram excluídos desta festa.

São Paulo, vinte e seis anos após a abolição da escravatura. Pessoas negras procurando seu espaço de inserção na sociedade paulistana. Os aluguéis nas zonas periféricas são os mais baratos, muitos trabalham como carregadores no Largo da Banana[13], onde trens da São Paulo Railway trazem e levam engradados, nos quais trabalhadores batucam sambas e nos momentos de folga jogam tiririca[14].

O divertimento para a comunidade negra é escasso. Durante os festejos de Momo, sua participação ficava restrita a assistir o desfile dos corsos carnavalescos e préstitos das Grandes Sociedades, apresentado pela burguesia branca da Paulicéia, na recém-fundada Avenida Paulista[15].

Dionísio Barbosa[16], após uma temporada no Rio de Janeiro, junto a seu irmão Luiz Barbosa e cunhado Cornélio Ayres, decidem criar um grupo carnavalesco, cujo nome homenageava o bairro onde moravam: a Barra Funda.

O primeiro desfile do Cordão da Barra Funda iniciou na confluência da Rua Souza Lima com Vitorino Carmilo, com oito ou doze componentes[17], todos os

[13] Onde hoje se localiza o Memorial da América Latina.
[14] A tiririca também conhecida como "banda", pernada, jogo de perna, é uma espécie de samba, no qual os movimentos lembram o jogo de capoeira (MORAES; 1978:45).
[15] A Avenida Paulista foi inaugurada em oito de dezembro de 1891, por Joaquim Eugênio de Lima.
[16] Dionísio Barbosa era um líder no bairro da Barra Funda, além do Cordão Carnavalesco, promovia piqueniques e atividades para o lazer da comunidade negra e pobre do bairro. Era Mestre Carpinteiro e num de seus empregos foi transferido para o Rio de Janeiro (1910-1914), onde tomou contato com o carnaval carioca e participou do rancho Grêmio Pastorino Silva Manoel (SIMSON; 2007).

homens, “vestidos com roupas simples e remendadas” (SIMSON; 2007:105) e chapéus de palha tocando “um pandeiro e um chocalho feito de um pedaço de madeira e tampinhas de garrafa de cerveja” (MORAES; 1978:21). Desfilavam nas proximidades do bairro, pois o centro era área nobre, dedicada aos desfiles e bailes da burguesia endinheirada.

Dionísio Barbosa (1891-1977). Fonte: www.camisaverde.net/historia.

Em seis anos, o número de componentes do cordão quintuplicou, havia uma homogeneidade nas vestimentas: calça branca, camisa verde e chapéu de palha, daí o apelido da agremiação. No instrumental foram agregados

[17] Simson (2007:104) afirma que a primeira formação do Cordão possuía oito componentes: seis da Barra Funda e dois “branquinhos”, ítalo-descendentes representando um compadre de Seu Dionísio que não pôde comparecer. Moraes (1978:21) descreve a primeira formação com doze componentes.

instrumentos de sopro e corda e as canções eram de autoria de alguns componentes.

Seu Nhonhô da Chácara, como era conhecido seu Dionísio, foi o precursor das expressões carnavalescas oriundas da comunidade negra na cidade de São Paulo. O Cordão misturava as influências cariocas vividas por Seu Dionísio, com tradições paulistas como o samba de bumbo e o choro. Segundo Britto (1986: 75) os desfiles do cordão da Barra Funda possuíam a seguinte ordem:

> Baliza na frente, atrás seis batedores com bastões às mãos, o porta-estandarte, o mestre sala, que corria desde a Baliza até a Bateria, as amadoras (depois de 1921) e o grosso do cordão...

O Baliza, figura dos desfiles militares, introduzido por seu Dionísio no contexto carnavalesco, também era chamado de Baliza de Pau, apresentava malabarismos com seu bastão, ou Batuta, enquanto evoluía dançando. Era a primeira pessoa a puxar o desfile do cordão.

Em um depoimento a Moraes (1978:23-24), Augusto dos Santos, violeiro do cordão Barra Funda, diante de uma foto rememora:

> Esse era o baliza de lá, o Vitor [...] Baliza com pau! Agüentava aquela capa, fazia aqueles fricotes dele e tal, né. E corria, jogava o pauzinho pra cima e essas coisas, né. Era um baliza e no “Camisa Verde”.

Seu Dionísio, também dá seu testemunho ao mesmo autor (apud MORAES; 1978: 22):

> [...] Tudo fui eu quem ensinei. E não é baliza de jogar páuzinho, não! Deitava no chão e coisa e fazia tudo aquilo, né. Sempre dois balizas, né, quando um vinha na frente, outro vinha atrás. Aquele sentava, ele já pulava por cima e saia. Aquela coisa!

Ambos os testemunhos indicam certo tipo de apresentação, na qual, movimentos extracotidianos[18] ressaltam e diferenciam o desempenho do Baliza em relação a outros componentes do cordão. O manuseio do bastão, que jamais deveria ir ao chão, exigia certa destreza, habilidade, manha e criatividade para provocar efeitos, os tais "fricotes". Estes fricotes podem ser entendidos também, como certos recursos para criar empatia do público com o baliza, para encantar o espectador, estabelecer uma cumplicidade entre quem se apresenta e quem o assiste. Havia uso de diversos níveis espaciais na dança: corridas e saltos (nível alto), sentar no chão (nível médio) e deitar (nível baixo).

Há indicação de fantasia composta por capa, cujo Baliza deveria "aguentar", suportar o peso e os movimentos que a mesma deveria provocar ao dançar e não poderia bater ou atrapalhar sua exibição com o bastão. Também podemos pensar este "aguentar" no sentido de sustentar ou suportar a responsabilidade em ser o primeiro componente a apresentar-se no cortejo. Ao baliza de pau coube à responsabilidade de "esquentar" o público, criar a identificação da assistência para o desfile do cordão, bem como defender o estandarte de sua agremiação. Uma falha em sua apresentação poderia colocar em risco a dignidade de seu cordão e muitas dores no corpo, como veremos mais adiante.

[18] A distinção entre técnicas corporais ditas cotidianas e extracotidianas foi ressaltada por Barba e Savarese (1988), O conceito de técnicas corporais cotidianas foi concebido por Mauss e remete a movimentos que podem ser reconhecidos como "normais" por diferentes culturas: caminhar, comer, saltar, dormir etc. As técnicas corporais extras cotidianas são vinculadas com atividades singulares e normalmente públicas, são aprendidas de maneira "mais ou menos formal" e geralmente "produzem um desvio considerável do uso normal do corpo, uma alteração de ritmos, posições, utilização da energia, da dor e da fadiga", de acordo com Dantas (1999:34). As técnicas corporais extras cotidianas são produzidas de acordo com cada cultura, seus códigos de conduta, ética etc.

Entretanto, a capa também era um elemento de efeito para sua apresentação, conforme o depoimento de "Pé-Rachado", Sebastião E. Amaral, do Cordão Carnavalesco e Esportivo Vai-Vai:

> [...] Porque o trabalho muito do baliza era o jogo de capa, o trabalho da capa, que montava a capa. Bordada com desenhos nas costas: um sol, um dragão. Era muito bonito. Era o que dava muita composição pro baliza, era a capa, né.
> (Apud Moraes; 1978:32)

Refletindo sobre estes depoimentos percebo estilos diferentes de apresentações de Balizas: na Barra Funda o ponto fundamental era o trabalho e perícia corporal no manuseio da batuta e possíveis malabarismos do corpo em relação a ela, uma *performance*[19] mais física, corporal; no Bexiga, enfatizava-se a manipulação da capa promovendo efeitos visuais, uma *performance* ótica, visual.

Esta oposição entre estilos de apresentação, uso das habilidades corporais *versus* efeitos visuais, *mise-en-scène X mise-en-forme* é questão fulcral para determinar como será a *performance* das comissões de frente em cada desfile, na atualidade.

Além disto, há o tipo físico do baliza. Simson (2007: 76) descreve: "à frente, dois ou três balizas, liderados pelo famoso Ataliba, um negro magro e de quase dois metros de altura". O baliza "Vitor", citado em Moraes (1978: 22 e 24), também era tocador de cavaquinho da comunidade barrafundense e aparece em uma foto de 1925, no trabalho de Simson (2007:304) posando com seu cavaquinho num piquenique da Camisa Verde na praia do Gonzaga (Santos). "Vitor" era um homem muito alto e magro.

O biótipo negro, alto, magro e ágil era uma constante nos primeiros balizas e sugere certa "distinção", ao diferenciá-lo dos demais componentes, seja

[19] O termo refere-se ao campo de investigação nomeado Estudos da *Performance*, que abarca tanto o campo da antropologia da *performance* quanto o da arte da *performance.* O primeiro mais ligado ao estudo da *performance* sob o ponto de vista cultural, ao qual nos referimos neste caso.

através da elegância, fineza e, por que não, no primor, na nobreza dos afrodescendentes paulistanos. A respeito da elegância dos negros, Oswald de Andrade revela (1990:231):

> [...] seria o africano e não o germânico o representante típico do *Herrenvolk*[20], tal a finura e a aristocracia de seu porte, de suas maneiras e sentimentos, quando não degenerado e desmoralizado pelo contato branco.

Ouso afirmar, que um rastro deste biótipo permaneceu na Barra Funda, ao deixarem nítido para mim que convidasse homens afro-brasileiros e altos para a comissão de frente, quando de minha entrada na escola, e este biótipo homem alto e, preferencialmente, negro perdurou até meu desligamento da mesma.

Na fase inicial do Cordão Camisa Verde, o Baliza vinha à frente do cortejo, não somente apresentando-se, mas abrindo espaço para o desfile.

Com o surgimento de outros cordões carnavalescos dentre os quais: Clube Carnavalesco Campos Elíseos – 1917, Cordão Liberdade e Cordão Garotos Olímpicos, do Bom Retiro - ambos fundados em 1919, Cordão Flor da Mocidade, Cordão Carnavalesco Vai-Vai -1930 (Crecibeni; 2000), Baianas Paulistas ou Baianas Teimosas – 1933/34, que originaram a Escola de Samba Lavapés – 1937, e a Escola de Samba Primeira da Barra Funda - 1935 (MORAES; 1978), acirraram-se as rivalidades entre as agremiações e, além de abrir alas exibindo-se, o baliza passou também a proteger o Estandarte do cordão.

Devido o confronto físico entre os componentes, ganhava a disputa o cordão que roubasse ou danificasse o estandarte do outro, agregou-se ao Baliza a figura do Contra baliza, com funções estéticas e sociais, como seu precursor. De acordo com Simson (2007:121):

[20] Em inglês seria o equivalente de *Master Race*, portanto, a tradução para língua portuguesa dar-se-ia como “ápice da raça humana”, “modelo de raça humana”, “modelo de homem”.

> Nos desfiles, os embates diretos geralmente eram iniciados pelos balizas e contra balizas que, desfilando a frente da agremiação, tentavam por todos os meios invadir o espaço do cordão rival para rasgar-lhe o estandarte.

Entretanto, Plínio Marcos (1977) ao referir-se aos encontros dos cordões no centro da cidade, traz-nos a imagem de respeito entre componentes dos cordões e de um ritual de saudação dos estandartes, que antecedia os embates:

> No centro da cidade, muitas vezes, um cordão que ía encontrava um cordão que vinha. Então, era coisa pra valente. Ninguém recuava. Os cordões se cruzavam. Tinha um ritual todo cheio de parangolé. O baliza de pau de um cordão protegia a porta-estandarte do outro cordão. Os estandartes (ou bandeiras) eram trocados com muita gentileza e muito respeito. Depois de um tempo, se destrocavam os estandartes (ou bandeiras) e aí o pau comia. Navalha, tamanco, porrete entravam na fita pra bagunçar o pagode.

A respeito das disputas físicas Simson (2007: 120-121) sugere cinco tipos de situações que originavam os embates entre as agremiações:

- quando os cordões provinham de diferentes redutos negros da cidade;
- quando um ex-presidente de cordão fundava outro cordão carnavalesco;
- quando um novo cordão usava as cores de outro mais antigo;
- as diferenças socioeconômicas entre componentes dos cordões de zonas diferentes da cidade;

- quando querelas surgidas fora do período carnavalesco eram resolvidas nos desfiles. Entretanto, considera que o maior motivo para as brigas era "o estoque de moças casadoiras" dos bairros negros da cidade[21].

É no auge das disputas físicas entre os cordões que também aparecem os Batedores, Bastedores (SIMSON; 2007) ou "Abre-Alas" (MORAES; 1978:24), um grupo de homens fortes e bons de briga, batedores, exímios defensores do Estandarte de sua agremiação, usavam bastões, em forma de lança, maiores que os do baliza.

Este pequeno agrupamento de 6 a 8 homens, desfilava formando duas fileiras onde no meio encontrava-se o estandarte, não possuíam função cênica no desfile.

A ênfase com que os Batedores exerciam sua função foi rememorada por Seu Zezinho do Morro da Casa Verde[22]: "Pra chega naquele estandarte, você tinha que rebenta aqueles bastedores que tava na frente, aqueles bastedores era o respeito da escola" (apud SIMSON; 2007: 151).

À medida que as disputas carnavalescas tornaram-se regulamentadas e os espaços para apresentações delimitados, os batedores foram perdendo sua função de proteção do estandarte e transformando sua presença no desfile numa função mais cortês, próxima ao que, na época, era conhecida como Comissão de Destaque ou Comissão de Frente, que apresentavam as Sociedades Carnavalescas tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo.

Os Clubes e/ou Sociedades Carnavalescas apareceram no Rio de Janeiro no final do século 19, cujo precursor foi o Congresso das Sumidades Carnavalescas, que levou seu préstito às ruas da então Capital da República, em 1855. Um artigo do Jornal Correio Mercantil (apud CÔRREA; 2010) ao descrever o préstito afirma que "na primeira linha de estrutura do desfile" aparecia "uma

[21] Posso mencionar que uma parte das acirradas disputas entre a Camisa Verde e a Vai-Vai, deu-se em função do casamento de Dona Sinhá, senhora Cacilda da Costa Arruda, oriunda da Vai-Vai, com Inocêncio Tobias, componente do Cordão Barra Funda, que posteriormente foi presidente do Cordão em sua segunda fase, já como Cordão Camisa Verde e Branco.
[22] Sociedade Carnavalesca Morro da Casa Verde, fundada em seis de abril de 1962.

patrulha da cavalaria municipal permanente", ou seja, um pelotão da cavalaria, definindo e abrindo espaço, bem como, delimitando o papel de participante do desfile do público assistente.

Este modelo de abertura de desfile com homens montados a cavalos, abrindo espaços, delimitando papéis, foi absorvido pelas Sociedades Carnavalescas no Rio de Janeiro, e posteriormente imitadas em São Paulo, conforme descreve Simson (2007:60), ao referir-se ao desfile do Clube Carnavalesco Lapeano, em 1922: "O desfile era aberto por uma comissão de frente a cavalo, formada por doze sócios do clube vestidos com roupa clara e portando palhetas brancas".

Estas comissões de frente instauram certo refinamento e diplomacia ao abrir espaços para o cortejo, resquício das primeiras passeatas das sociedades cariocas, cujos sócios, normalmente da aristocracia e intelectuais, militavam pela causa abolicionista e republicana, promoviam campanhas solidárias a instituições de caridade, além dos desfiles e bailes carnavalescos. De acordo com Araújo (2003:129):

> Todos procuravam apresentar-se da melhor maneira nos desfiles oficiais, trazendo, na comissão de frente, rapazes bem vestidos recrutados na alta sociedade, montados em fogosos cavalos e tocando estridentes clarins.

É deste modelo de Comissão de Frente das Grandes Sociedades que, após a regulamentação do carnaval no Rio de Janeiro, em 1933, emergem as Comissões de Frente das Escolas de Samba cariocas, cuja Portela foi precursora, mas coube à Vizinha Faladeira[23] as inovações de apresentar-se, em 1935, com

[23] Agremiação Recreativa Escola de Samba Vizinha Faladeira, fundada em 10 de dezembro de 1932. Em 1935 desfilou com o enredo Samba na Primavera, e em 1936, Ascenção do Samba na Alta Sociedade, ambos de autoria dos Irmãos Garrido.

uma Comissão de Frente ricamente vestida em doze limusines, e, em 1936, com seus componentes montados a cavalo.

O quesito Comissão de Frente passou a vigorar, no Rio de Janeiro, no carnaval de 1938. Com a regulamentação do quesito, a ala passou obrigatoriamente a se apresentar a pé. De acordo com Araújo (2003:320):

> Antigamente, a comissão de frente era formada por figuras representativas das escolas de samba, membros da diretoria, benfeitores da agremiação, sambistas mais idosos ou pessoas de prestígio da comunidade, desfilando a pé.

Enquanto no Rio de Janeiro, os desfiles já estavam regulamentados e com quesitos específicos, na década de trinta, em São Paulo, o mesmo não acontecia. Nas recém-fundadas Escolas de Samba Primeira da Barra Funda (1935) e Lavapés (1937), o modelo de abertura do desfile era o mesmo de Cordão, de acordo com o depoimento de "Pé Rachado" (apud MORAES; 1978:54) "Na frente, naquele tempo, o Lavapés ainda usava baliza". Este mesmo modelo foi seguido pela Nenê da Vila Matilde, 1945, em seus primeiros desfiles, segundo Moraes (1978:57): "Nos seus desfiles iniciais, a Escola levava estandarte e à frente os balizas".

Enquanto o carnaval paulistano articulava-se inspirado pelos cordões e no exemplo das escolas de samba cariocas, o Cordão Barra Funda por problemas internos (dizem as más línguas que por problemas de dinheiro) paralisou suas atividades em 1938, findando a primeira fase do Cordão da Barra Funda, como precursor dos cordões carnavalescos da cidade de São Paulo.

Após quinze anos de sua desarticulação, em 1953, Inocêncio Tobias, também conhecido como Inocêncio Mulata[24], antigo ritmista do Cordão da Barra Funda, reativa o Cordão, mas já com o nome Camisa Verde e Branco. Originalmente, a intenção era chamá-lo Cordão Camisa Verde, mas devido às questões políticas, os integralistas também eram conhecidos como "Os Camisas Verdes" [25], Seu Inocêncio registrou o cordão como Camisa Verde e Branco.

Nos bastidores da escola costuma-se contar este fato quase como uma anedota: "Inocêncio procura o delegado de polícia e pede autorização para desfilar com seu cordão. O delegado pergunta: qual o nome? Ele responde: Camisa Verde. Delegado: Não pode, Camisa Verde não pode! Inocêncio olha pras calças e fala: E Camisa Verde e Branco? Delegado: Assim pode!".

Em seu primeiro desfile, já como Cordão Camisa Verde e Branco, no carnaval do IV Centenário São Paulo (1954), o Cordão classificou-se em primeiro lugar, com composição de Jacó (MORAES; 1978:36):

---

[24] A história de como Inocêncio Tobias ganhou este apelido foi contada no artigo de Plinio Marcos, publicado na Folha de São Paulo, em 13 de fevereiro de 1977, sob o título "O carnaval dos cordões", no qual o autor teceu severas críticas às políticas públicas em relação ao carnaval paulistano, por este tornar-se uma cópia do carioca. Pela maneira peculiar da redação, cito o parágrafo referente a Inocêncio Mulata, na íntegra:

"E o Inocêncio Mulata (hoje Presidente do Camisa Verde e Branco da Barra Funda) sabia tudo. Tudo e mais alguma coisa. E no Carnaval, puxava no surdão um famoso trio de couro. Ele no surdão, o Feijó na caixa de guerra e o Zoinha no tamborim. Paravam num boteco qualquer e começavam a zoar. Ia juntando gente, juntando gente e aí o trio saía pela Barra Funda, com uns duzentos sambando atrás. Na Praça Marechal, já eram dois mil, na Glete, cinco mil. Aí, era zorra, zorra total, até a polícia chegar. Foi nesse trio de couro que o Inocêncio ganhou o apelido de Mulata. Logo ele, que não é de fazer careta pra cego, resolveu aprontar pro Feijó, que não podia ver rabo de saia. O Inocêncio pegou um vestido da Dona Sinhá, meteu um turbante, se embonecou e ficou na moita. O Feijó e o Zoinha, que estavam no boteco esperando o companheiro de trio, foram tomando todas. Quando já estavam bem bebuns, e achando que o Inocêncio não viria mais, ele se apresentou vestido de mulher. Fez sucesso pro Feijó, que achou aquilo uma tremenda mulata e foi logo pagando cerveja. Mais encantado ainda ficou o Feijó quando aquela mulata pegou no surdo e mandou ver. O trio saiu. O Feijó todo preocupado com a mulata e alimentando ela com cerveja até a Glete. Aí, o Feijó resolveu partir com tudo. Se entortou. O Inocêncio tirou o turbante e se apresentou. O patuá do Feijó entortou. Mas o Inocêncio ganhou pra sempre o apelido de Mulata."

[25] Apelidos dados aos militantes da Ação Integralista Brasileira, que usavam uniformes verdes e braçadeiras imitando o estilo dos fascistas italianos. Defendiam um Estado forte, eram anticomunistas.

É verde-esmeralda
A cor branca é pra realçar
Esperei um ano para no “Camisa” poder sambar
Ó menina-moça sai do portão
Venha ver o meu Cordão
Barra Funda tremeu
Quando o surdo gemeu
Marcando a tradição

Veja como nossas vozes entoa
“Camisa Verde” é da terra da garoa
Veja a nossa Comissão
Que lindo cenário
É campeã do 4º. Centenário
De São Paulo.

É importante ressaltar que na época o carnaval de São Paulo, buscava sua regulamentação pelas autoridades, a exemplo do que acontecia no Rio de Janeiro. A primeira iniciativa dos poderes públicos deu-se em 1934, sob a gestão do prefeito Fabio da Silva Prado, que “passou o chapéu” entre amigos para conseguir o dinheiro necessário para o certame.

No ano seguinte a organização dos desfiles coube ao Jornal Correio de São Paulo, patrocinado pelo Centro de Cronistas Carnavalescos e pela Comissão Oficial. Foram julgados sete quesitos: luxo, originalidade, cenografia, harmonia (música e coral), escultura, indumentária e iluminação. E dentre o corpo de jurados estava o poeta Menotti Del Picchia.

Em 1936, o prefeito Fabio da Silva Prado institui o Dia do Cordão dos Negros, e no ano seguinte concede verba para auxiliar as agremiações. Entretanto, as iniciativas do poder público não são lineares e, somente no carnaval do 4º. Centenário, que Jânio Quadros, então prefeito da cidade, concedeu verba para os desfiles, que foram realizados no Parque do Ibirapuera, mas apenas nesse ano.

O fato é que o carnaval paulistano basicamente dependeu do patrocínio de jornais, rádios, clube de lojistas de bairro até 1967, quando as escolas de samba e cordões passaram a organizar-se juridicamente. As articulações,

enquanto associações, para a construção, legalização e normatização de um carnaval paulistano datam de 1954 com a União das Escolas de Samba Paulistanas, que posteriormente, tornou-se União das Escolas de Samba Paulistas, durando de 1962 a 1964, nessa época existiam poucas escolas de samba e muitos cordões. A União das Escolas de Samba e Cordões Carnavalescos de São Paulo surgiu da ideia de reunir o pessoal do samba, propostas por Seu Nenê (Escola de Samba Nenê da Vila Matilde) e Inocêncio Tobias (Cordão Camisa Verde), data de 1967 e teve além de representantes das escolas e cordões carnavalescos, os radialistas Moraes Sarmento como presidente e Vicente Leporace como vice-presidente (SILVA & BRAIA; 2000: 64-72). De acordo com a memória do falecido Nenê da Vila Matilde:

> Pé Rachado, do Cordão Vai-Vai; Dona Eunice, da Lavapés; Inocêncio Tobias, do Camisa Verde; Carlão, da Peruche; Xangô, da Escola de Samba da Vila Maria; Zezinho, do Morro da Casa Verde; Bitucha, da Paulistano da Glória; Dona Cecília, do Cordão dos Campos Elíseos; Rômulo, do Cordão Fio de Ouro, eu e o radialista Ovídio Moraes Sarmento. O Evaristo Carvalho, outro radialista, não estava nesse dia, mas desde 64 já vinha nos ajudando.
>
> (Apud SILVA & BRAIA; 2000:67)

Eram os expoentes do samba paulistano que foram procurar o prefeito de São Paulo, Brigadeiro Faria Lima, para pedir o apoio da prefeitura nos desfiles. Entendo que o momento político brasileiro, a força da mídia radiofônica e a união das lideranças do samba, contribuíram para que o Prefeito oficializasse o carnaval paulistano com a lei 7.100 (29/12/1967). Em 11 de janeiro de 1968, com o decreto de lei 7.348, o prefeito institui a primeira comissão organizadora do carnaval na cidade de São Paulo.

Data deste período, o encontro de Evaristo de Carvalho com Paulo Costa Lamarão, presidente da Confederação das Escolas de Samba do Rio de

Janeiro, para criar um regulamento adaptável às necessidades do carnaval paulistano. Com pouco tempo para articular o diálogo dos sambistas com os poderes públicos para legitimar o carnaval paulistano, a solução mais prática e rápida para conseguir a verba e colocar o carnaval na rua, foi a de, basicamente, copiar a regulamentação carioca, em detrimento de pensar num regulamento apropriado às raízes do samba paulistano e do carnaval que já existia na cidade. Segundo "Pé Rachado".

> [...] o desejo, tanto da parte das autoridades como dos sambistas, de ver a referida medida adotada logo para o ano de 1968, fez com que os acontecimentos seguissem um curso demasiadamente rápido.
>
> (Apud MORAES; 1978:70)

Foi a partir do desfile de 1968, entendendo que o primeiro carnaval regulamentado data desse ano, que o quesito Comissão de Frente passou a existir e ser julgado, bem como os desfiles passaram a acontecer no Anhangabaú. A respeito deste quesito, alerta Moraes (1978:77):

> A comissão de frente é um elemento para o qual não foi dada uma definição clara, pois passou a ser exigida a partir de 1967[sic], apenas porque fazia parte das escolas do Rio.

Além deste quesito, alienígena ao desfile paulistano, outras modificações foram efetuadas para atender o regulamento: o Estandarte foi substituído pela Bandeira, inseriu-se o mestre-sala para acompanhar a porta-bandeira, exigiu-se a presença das "baianas", não como quesito de pontuação, mas obrigatório; o desfile deveria possuir enredo, e a montagem da escola deveria privilegiá-lo, passou-se a usar a designação de "ala" para o contingente humano

que representa algo no enredo, e a designação de Bateria para o instrumental percussivo, abolindo os instrumentos de sopro do então batuque paulistano (MORAES; 1978).

Para compreendermos estas mudanças faz-se necessário entender como era a estrutura e o desfile dos cordões. Os cordões perfaziam um contingente humano que se apresentava com certas características:

Em relação aos componentes:

- Balizas, contra balizas (posteriormente foi introduzido um grupo tocando Clarins antes dos balizas, bem como os batedores. Também cabe ressaltar que à medida que os embates entre cordões foram diminuindo, por volta de 1940, as mulheres passaram também a assumir esta função nos desfiles).

- Porta-estandarte (até 1923 era erguido por homens);

- Parte instrumental: conjuntos de corda e sopro, conhecidos por "choros" e instrumentos de ritmo: bumbo, surdo, caixa e chocalho;

- Personagens: Rainha, Rei e outros personagens de corte.

A Rainha, também chamada de Primeiro Destaque, apareceu por volta de 1930. Seus trajes remetiam à corte francesa. Com o sucesso da personagem ricamente trajada, foram agregados outros personagens: o Rei e a corte, também ricamente trajados. Simson (2007:159) alerta que o luxo e as personagens são uma influência dos carnavais europeus, trazidos pelas camadas elevadas da sociedade brasileira do século XIX.

- Apitador: tinha por função organizar os ensaios e manter a coesão do desfile.

- Pastoras ou Amadoras, apresentavam-se com elaboradas evoluções e auxiliavam no volume do canto.

Nos desfiles:

- Havia um tema que motivava a criação da fantasia. Em 1923, por exemplo, o tema do Cordão da Barra Funda era "Sacadura Cabral" e desfilaram com trajes referentes à moda portuguesa.

- Os ritmos tocados eram: marcha cantada em tempo de samba, choro e samba.

- A música cantada era de autoria dos componentes da escola, muitas vezes autorreferentes ao cordão ou bairro onde moravam. Não havia a necessidade das músicas fazerem referencia ao tema do desfile.

- Evolução: coreografias lineares, os componentes deslocavam-se em duas filas. Caminhava-se ao ritmo das marchas, quando o cordão parava o "choro" apresentava-se em outros ritmos. A corte e os músicos podiam sair deste tipo de evolução.

- Percurso: não havia roteiros fixos, mas várias ruas do centro da cidade eram utilizadas por vários cordões. Visitavam famílias que ajudavam a colocar o cordão na rua e as autoridades – como maneira de tentar driblar os embates com a polícia.

Desta maneira, as modificações exigidas foram significativamente transformadoras do carnaval paulistano, afastando-o de suas "raízes", enterradas no samba de bumbo, no choro, nas pastoras e nos grandes defensores dos seus estandartes: os Balizas de Pau. Todavia, talvez fosse pertinente insinuar motivos que tornaram os desfiles das escolas cariocas um modelo a ser seguido.

Resumidamente, as escolas de samba cariocas construíram suas identidades a partir dos ranchos carnavalescos e desfiles das grandes sociedades. Na década de trinta, ao estruturarem-se, vão estabelecendo enredo, samba-enredo, alegorias, comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira, mas é na década de quarenta, que estes quesitos transformam-se em "espinha dorsal" dos desfiles e o samba-enredo passa a tratar de assuntos nacionais. O final da década de cinquenta inaugura uma mudança drástica no tratamento plástico-visual dos desfiles, quando artistas oriundos da Escola de Belas Artes, Teatro Municipal e, posteriormente, cenógrafos e cenotécnicos oriundos da televisão assumem a coordenação dos desfiles dentro das escolas de samba, dando visibilidade a figura do "carnavalesco" (ARAUJO; 2003).

Na década de sessenta, a classe média “cai no samba” e passa a participar dos desfiles, promovendo certo “sincretismo cultural”, de acordo com Araújo (2003: 230-231). Também, data deste período, o golpe militar de 1964, quando partidos políticos, sindicatos e associações civis foram fechados e/ou vigiados, a população aproximou-se do carnaval através das escolas de samba, por tratar-se de uma das poucas associações não perseguidas pelo regime militar. Da mesma forma, começa a comercialização maciça do carnaval, quando as televisões cariocas, Tupi, Continental, Rio e Excelsior, disputavam entre si a melhor cobertura, as duas grandes revistas nacionais “Manchete” e “O Cruzeiro”, capricham em suas reportagens prévias e fotos dos folguedos. Em meados da década de 1960, emerge publicamente a figura controversa do “bicheiro” como patrono de escolas de samba. Se por um lado o “jogo do bicho” é até hoje considerado uma contravenção penal passível de prisão, por outro lado, os banqueiros do jogo em questão foram uns dos poucos mecenas a aplicar economicamente e sem parcimônia neste tipo de expressão cultural popular. Com dinheiro, as escolas passaram a investir pesadamente nos módulos visuais do desfile, iniciando uma “revolução estética”.

Nos anos 70 começa a aceleração do ritmo da bateria e, consequentemente, os sambas-enredos tornam-se mais curtos e acelerados, para dar conta do tempo de apresentação das escolas com maior contingente humano e maiores carros alegóricos. Os destaques de luxo, impossibilitados de andar mais rápido pelo peso de suas fantasias, vão para os carros alegóricos e as alas ficam compactas.

Assim em pouco mais de quarenta anos, o sambista carioca e suas manifestações passaram de marginais a ícones de expressão cultural do País. Esta passagem, basicamente, inicia-se no período getulista com ênfase em um Estado Nacionalista e finaliza com as bênçãos do Golpe Militar de 64, televisões e imprensa impressa, que lucravam de uma forma ou de outra com isso.

Se por um lado, a legitimação das escolas de samba do Rio de Janeiro era fruto do seu maior tempo de existência, da articulação com artistas,

autoridades e diálogo com a endinheirada burguesia branca carioca, por outro, esta "legitimação" era sinônimo de certa "benevolência" para com a cultura africana no Brasil, que o governo de Getúlio Vargas, ao promover certo nacionalismo gerou, conforme se lê no artigo de Velloso, para a revista Cultura Política, de 1941:

> O samba traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arrítmico, mas paciência: não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejamos benévolos; lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos devagarinho torna-lo mais educado e social.
>
> (Apud AUGRAS; 1998: 52)

Ou seja, basicamente em trinta anos, a "civilização" representada pelos poderes políticos, intelectualidade e burguesia nacional, foi legitimando o samba ao "educá-lo" e "socializá-lo" segundo as regras da Capital Federal da época, distanciando-o de sua herança cultural banto e ioruba, considerada "feia, indecente, desarmônica, arrítmica e sensual", pelos poderes hegemônicos de então.

Dessa maneira, na Terra da Garoa, a tradição do samba paulistano ainda vivia tensões com a polícia e preconceito para com os sambistas. Seu Nenê da Vila Matilde em suas memórias comentou:

> [...] quem fazia samba era visto como crioulo doido e, se era branco, era branco maloqueiro. Quando chegávamos a algum lugar para pedir apoio, ou mesmo depois, quando íamos receber alguma medalha, muita agente dizia: "Ih! Já vem a senzala".
>
> (Apud SILVA & BRAIA; 2000:13).

Em 1968, dezoito agremiações concorreram no desfile, sendo que quinze, concorreram como escolas de samba e três como cordões carnavalescos (Camisa Verde, Vai-Vai e Fio de Ouro de Bela Vista). Em 1972, os Cordões carnavalescos transformam-se em escolas de samba e passam a seguir o regulamento, mesmo que estas modificações já estivessem inseridas em seu desfile. Uma noção do que acontecia na época e das forças que levaram a estas mudanças é rememorado por "Pé Rachado" ao lembrar-se de uma prosa com Inocêncio Tobias:

> [...] e o Camisa já começou, depois começou tocando samba e foi quando ele disse, determinado tempo Inocêncio disse que ia virar Escola porque só se ouvia falar em Escola e Cordão ninguém falava. E eu, então de brincadeira, que a gente sempre tinha uma pinimbazinha, eu dizia para ele: "Se você virar de manhã, de tarde eu também viro. Enquanto você não virar eu vou ficando por aqui". E não deu outra. No dia que ele virou eu virei também, porque senão eu ia ficar sem concorrente. Que o concorrente era o "Camisa".
>
> (Apud MORAES; 1978: 72-78)

Pouco foi registrado sobre as comissões de frente deste período, entretanto entre os "bambas do samba" sabe-se que as primeiras comissões apresentavam-se no estilo tradicional, usando fraque e cartola ou roupas sociais. Segundo Manzini (2006):

> A "forma tradicional" está ligada aos primórdios desta ala, quando os fundadores e "mais antigos", ou seja, a ala que hoje chamamos de Velha Guarda da agremiação, apresentavam na avenida o trabalho que desenvolviam junto a suas comunidades, enfatizando a continuidade e preservação do e no samba.

Um estudo da apresentação destas comissões deu-se na prática do processo para montagem da comissão de frente da Camisa Verde em 2008/09, quando o senhor Arnaldo Guedes, carinhosamente chamado de Tio Arnaldo, que durante anos conduziu a Comissão de Frente da Rosas de Ouro[26], colaborou na experienciação deste tipo de *performance* e nos explicou que se andava em linha reta, havia pontos de parada, o condutor da ala dava um sinal e simultaneamente ou em efeito de cânone os componentes tiravam o chapéu, giravam para a arquibancada e saudavam/agradeciam os aplausos do público. Não havia uma elaboração complexa de desenhos espaciais - evoluções, nem exigência de precisão nos movimentos e gestos que a ala desempenhava apenas a função de apresentar a escola e saudar o público.

Comissão de Frente Tradicional. Camisa Verde 1977: Narainã, a alvorada dos pássaros. Foto digitalizada cedida por Pedro Motta.

O modelo de comissão de frente tradicional, vestida socialmente, começou a declinar no fim da década de setenta, por influência do Rio de Janeiro. A ala passou a apresentar-se fantasiada, de acordo com a temática do enredo, e começou a trazer para a avenida uma aproximação entre a fantasia e o

[26] Sociedade Rosas de Ouro, fundada em 18/10/1971. Localizada no bairro da Freguesia do Ó. O nome é uma homenagem à imagem gravada numa medalha ganha pela Princesa Isabel do Vaticano (CRECIBENI; 2000:72).

personagem que representava, entretanto sem a presença de um profissional de artes cênicas para criar ou dirigir a apresentação.

É interessante frisar que a Comissão de Frente não tem que obrigatoriamente estar inserida ao enredo, no caso das comissões tradicionais, mas funciona como uma ala de apresentação da escola, os mestres de cerimônia da escola, que Oliveira (1996: 53) qualifica como a ala que "abre os olhos de nossa percepção e os ouvidos da nossa emoção para um cenário de cores, formas e sons".

A partir do momento que a própria ala torna-se este cenário de "cores formas e sons" através do uso de fantasias e sua inserção no enredo, a comissão de frente passou a criar a primeira impressão visual do desfile, chamado de efeito "Halo", por Araújo (2003:321). Este efeito deve impactar o público para criar certa empatia com a escola.

Penso que à medida que as comissões de frente foram assumindo o papel de iniciar o enredo e causar o efeito "halo", ou como dizem os sambistas "ser o cartão de visita da escola", foi emergindo a necessidade de trazer para o corpo do componente da ala, ações dos personagens que representavam no desfile. A respeito desta corporificação das ações no desfile da comissão de frente, pouco foi escrito quando iniciei minha carreira como coreógrafa de comissão de frente.

Foi numa reunião com a diretoria da escola, após a queda da Camisa Verde para o Grupo de Acesso, em 2006, que o finado Seu Amaral, numa conversa informal, deu-me pistas sobre como aconteciam os ensaios e preparação da apresentação da comissão de frente. Disse-me: "a gente tinha que representar um baile e dançar valsa. A gente é sambista. Então trazíamos uma vitrola pra quadra e colocávamos a valsa pra dançar. Quem errava pagava a cerveja". De acordo com seu comentário, nota-se que não havia um coreógrafo que organizasse ou ensinasse movimentos para os componentes da ala.

Na Barra Funda, lembra-se entre os mais velhos do samba, que o primeiro coreógrafo de Comissão de Frente foi Hélio Romão de Paula, conhecido

no meio do samba como Hélio Bagunça, falecido em 2007. Tive o prazer de conhecer Seu Hélio, quando já ancião. Ele nunca comentou que fora coreógrafo da comissão, tampouco que estivera com Inocêncio Tobias na reformulação da Camisa Verde, e, nos sete carnavais que tivemos contato, sempre que ensaiávamos na quadra, ele assistia quieto, atento e observando-me. Quando a "chapa esquentava" seu Hélio fazia sinal pra eu chegar perto dele e pedia-me: "você tem um cigarro?". Prontamente respondia-lhe: "até dois", dava-lhe o cigarro e sorria. Ele falava-me: "minha filha, nunca perca este sorriso, com ele você consegue tudo". Agradecia seu conselho e voltava sorrindo para o ensaio.

Hélio Bagunça – Cidadão do Samba Paulistano.
Fonte: http://douglas-germano.blogspot.com

Seu Hélio era muito conhecido no meio do samba como Diretor de Harmonia, só após sua morte que algumas pessoas da comunidade contaram-me que ele fora coreógrafo da comissão de frente e que também foi ele quem pela primeira vez trouxe mulheres à frente da Comissão de Frente da Camisa Verde.

Quantas perguntas poderia ter-lhe feito sobre as comissões do passado... Dele, levo comigo seu conselho e a imagem de seu sorriso, símbolo de cordialidade das comissões de frente.

Outra personalidade lembrada na Camisa Verde como coreógrafa de Comissão de Frente é Thereza Santos. A referência que possuía dela era de militante em prol das causas de igualdade racial, quando a conheci na Secretaria de Estado da Cultura, ocupando o cargo de coordenadora da Assessoria Afro-Brasileira, nos anos 90. Posteriormente, já na Camisa Verde quando seu nome veio à baila, disseram-me que Thereza foi do Teatro Experimental do Negro, dirigido por Abdias do Nascimento. Entretanto, pesquisando sobre sua vida, descobri que Thereza em realidade participou do CPC, Centro Popular de Cultura, ligado a União Nacional dos Estudantes, criado em 1961, no Rio de Janeiro, e coordenado por Carlos Estevam Martins.

Além disto, Thereza Santos também era carnavalesca e deu assessoria a várias escolas de samba cariocas e paulistanas na montagem de enredos afro-brasileiros. Thereza Santos[27] recebeu o título de Cidadã Paulistana da Câmara Municipal de São Paulo, decretada em 24 de março de 1992. Na propositura, apresentada pelo Vereador Vital Nolasco lê-se:

> [...] Senhora Jaci dos Santos, ou Thereza Santos de nome profissional e como é conhecida no movimento negro.
> Thereza Santos, negra, atriz, diretora de teatro, publicitária e pesquisadora de arte e cultura negra...

Portanto, Thereza foi a primeira profissional das artes cênicas a criar para a Comissão de Frente da Camisa Verde. Seu trabalho Duendes, de 1993, para o enredo Talismã, foi detentor do primeiro Estandarte de Ouro de Comissão

[27] Sobre a vida e militância de Thereza Santos aconselho ler: SANTOS, Thereza. **Malunga Thereza** Santos: a história de vida de uma guerreira. Edufscar, 2008.
SANTOS, Thereza. My conscience, my struggle. In HANCHARD, Michael George. **Racial Politics in Contemporary Brazil**. Duke University Press, 1999.

de Frente na agremiação. E até hoje é rememorado com alegria e orgulho pela comunidade.

Comissão de Frente: Duendes: coreografia de Thereza Santos. Enredo Talismã (1993). Acervo pessoal de Ubiratan Amorim Toledo Miranda (componente).

Após a saída de Thereza Santos da Camisa Verde, a comunidade conta que uma academia de balé, convidada ou contratada, apresentou-se como Comissão de Frente, mas não deu muito certo. Em 2000, um ex-integrante da comissão que trabalhou com Thereza Santos, assumiu como Coreógrafo, Ismael Toledo, mas como a comissão, sob sua coordenação, não alcançou nota máxima no quesito, a direção da escola procurou uma nova pessoa para assumir o cargo. Foi quando passei a fazer parte da história também, permanecendo até abril de 2011, quando por motivos pessoais, após ajudar a escola a voltar para o Grupo Especial, desenvolvendo um trabalho que tirou nota máxima e foi agraciado com o Prêmio Gilberto Farias de Melhor Comissão de Frente do Grupo de Acesso, desliguei-me da Camisa e assumi o cargo de Coreógrafa da Comissão de Frente do G.R.C.E.S. X-9 Paulistana[28].

[28] Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba X-9 Paulistana, fundada em doze de fevereiro de 1975.

Nesses onze carnavais tive a oportunidade de conviver com grandes nomes do samba: “Seu” Cido, “Seu” Amaral, Hélio Bagunça, Mãe Cleusa, Magali dos Santos e Simone Tobias, Zulu, Tio Arnaldo, Tia Vera, Mestre Gabi (considerado o Melhor Mestre Sala do século XX), Duda Ribeiro. E também uma nova geração de sambistas que luta pela preservação do nome do trevo da Barra Funda, Bebel, Teta, Fabinho, Vitché, Jaçanã, Seu Roberto, Lúcia dentre outros.

O tempo de fundação da escola é o fator que mais comumente ressalta ao nomearmos uma escola de “tradicional”, entretanto, para as pessoas que não são “do samba”, ou apenas desfilam sem possuir laços com a comunidade, a ideia de tempo fica restrita a antiguidade, quantidade de tempo de existência da agremiação, longevidade, como se este tempo não tivesse sido preenchido por acontecimentos. Sob esta perspectiva, o próprio tempo de existência autentica certa “tradição no samba”. Este discurso é o que mais ouvimos durante a transmissão dos desfiles pela televisão.

Quando me refiro à qualidade do tempo de existência, quero ressaltar algumas questões: como se deu a fundação daquela agremiação? Quem é sua “madrinha”[29]? Quais os laços que a escola estabeleceu com os moradores (pobres e os mais abastados) do entorno? Quais os seus modos de produção (as formas escolhidas para levantar dinheiro para levar seus desfiles à rua, como a comunidade produzia suas fantasias, alegorias etc.), como e quanto estas escolas driblavam a polícia numa época em que samba era sinônimo de bagunça, baderna, confusão, desordem, ou no período pós 64 vivendo numa ditadura militar. Quanto seus fundadores e diretores dialogavam com dirigentes de outras agremiações para legitimar seus desfiles perante os poderes públicos e a imprensa em suas várias vertentes? Quais hibridações as escolas propuseram gerando inovações nos desfiles carnavalescos? Dentro do “samba”, a qualidade do preenchimento deste tempo de existência gera o sentido de “tradição”, são as

[29] Independente das questões jurídicas para abrir ou manter uma escola de samba, uma escola de samba para existir tem de ser batizada, passar por certo rito, para tornar-se iniciada e tornar-se uma entidade no mundo do samba. Este rito é conduzido por uma “madrinha”, uma escola mais antiga que a batize, estabelecendo certo laço de parentesco entre ambas.

histórias que respondem estas questões, que legitimam ou não uma escola de samba, e constroem a "memória épica" de sua comunidade.

A "memória épica" é uma característica que permeia o sentido estético da diáspora africana, de acordo com Asante (1996). Intrinsicamente ligada à questão da "narrativa oral" que é história, dança, arte e modos de discursar, de falar. Esta autora pensa na oralidade "como a propriedade do orador para reconfigurar ou para recontar intimamente um aspecto" de algo. Todavia, não se trata de reorganizar historicamente um fato, mas de recuperar a memória para transmitir aspectos do *pathos*, sentimentos e experiências para além da narrativa literal da história (ASANTE; 1996:73).

Então, reflito que a "tradição" para o sambista não está ligada somente ao tempo de fundação da escola, mas, principalmente:

- na criação de espaços de aglutinação, diversão, expressão e voz da comunidade negra (e brancos pobres) dentro do carnaval. Lembremos que na época os negros participavam, em sua maioria, apenas como espectadores dos desfiles dos corsos carnavalescos promovidos pela elite burguesa quatrocentona paulistana.
- pela resistência em levar seus desfiles à rua, numa época na qual as tradições afrobrasileiras eram negadas pela sociedade em geral, sofrendo preconceitos, correndo o risco de apanhar das forças policiais e/ou indivíduos intolerantes.
- na articulação que os sambistas promoviam em seus bairros, normalmente suburbanos, unindo os moradores em prol dos desfiles de seus cordões e/ou escolas. A articulação não se restringia apenas em unir pessoas para os desfiles, mas no recolhimento de contribuições junto aos comerciantes mais abastados do bairro, para aprimorar os desfiles, bem como na própria comunidade construindo suas alegorias, costurando suas fantasias.
- na importância da periferia na história e construção da cidade, quando os bairros de origem das agremiações eram exaltados nas letras de suas canções.
- nas negociações (possivelmente daí surja este comportamento demasiado cortês, político do sambista que reflete na comissão de frente) com os poderes

públicos driblando a submissão e censura, de seus desfiles à autorização de Delegados de Polícia, por exemplo.

- nas fissuras, tapeações e malandragens empregadas para a sobrevivência de seus desfiles, como incluir no roteiro do desfile passar na frente da casa de políticos, aproximar-se da imprensa impressa e radiofônica, entre outras estratégias empregadas.

- nas inovações conceituais e/ou técnicas (inéditas ou decalcadas de outro modelo de festa) propostas e incorporadas em seus desfiles para melhorá-los não somente enquanto diversão, mas igualmente para fortalecê-los para as competições, fossem estas de combate físico, da época dos cordões, fossem competições regulamentadas com caráter oficial.

Em contrapartida, a "tradição" entendida apenas sob a ótica de exaltação dos feitos destes tempos idos, pode tornar-se sinônimo de engessamento, quando as escolas ditas tradicionais não conseguem dialogar com as necessidades do desfile-espetáculo-mercadoria nos dias atuais, reproduzindo seus modos de administração, produção e diálogo com autoridades, imprensa ou público como no passado. É interessante notar que desde 2005, três tradicionais escolas de samba paulistanas[30]: Nenê da Vila Matilde, Unidos do Peruche e Camisa Verde e Branco, lutam para permanecer no grupo de elite das Escolas de Samba de São Paulo, normalmente desfilando um ano no Grupo Especial e outro no de Acesso. Também podemos pensar no caso da Lavapés[31], fundada em nove de fevereiro de 1937, a mais antiga das escolas de samba em funcionamento, que hoje nem desfila no Anhembi, mas na rua, pois faz parte do Grupo Quatro das escolas de samba paulistanas.

[30] Vai-Vai e Vila Maria, apesar de tradicionais, organizaram-se de maneira a dialogar com as necessidades dos desfiles atuais, modificando seus modos de administração e produção da escola, contratando (e pagando) profissionais tarimbados, tratando bem o público que não é sambista, mas que quer desfilar na escola. Estabelecem parcerias com empresas, que por sua vez levam alas de funcionários para desfilar, promovem shows em empresas e exterior, entre outras ações que posso citar. Estas mudanças renderam ao Vai-Vai dois títulos de campeã (2008 e 2011) e a Vila Maria classifica-se sempre entre as melhores escolas, desde 2005.

[31] Sociedade Beneficente Escola de Samba Lavapés.

Outra perspectiva para pensar a “tradição” é a quantidade de títulos ganhos nos certames carnavalescos. Desta forma, cabe exaltar que a Camisa Verde consagrou-se treze vezes campeã do carnaval paulistano, desde a regulamentação.

Ano	Enredo	Tipo
1968	Há um nome gravado na história – 13 de maio Autor e compositor: Talismã	Cordão
1969	Biografia do Samba Autor e compositor: Talismã	Cordão
1971	Sonho colorido de um pintor Autor e compositor: Talismã	Cordão
1974	Uma certa Nega Fulô Autor: Ruben Confete – Compositores: Ideval, Zelão e Jordão	Escola de Samba
1975	Tropicália Autor: comissão de carnaval – Compositores: Xuxu e Neff Caldas	Escola de Samba
1976	Atlântida e suas chanchadas Autor: Comissão de Carnaval – Compositores: Ideval, Zelão e Jordão	Escola de Samba
1977	Narainã, a alvorada dos pássaros Autor: Augusto – Compositores: Ideval, Zelão e Jordão	Escola de Samba
1979	Almôndegas de Ouro Autor: Augusto Henrique – Compositor: Ideval	Escola de Samba
1989	Quem gasta tudo num dia, no outro assovia Autor: Claudio E. Quatrucci Compositores: Zelão, Adalberto, Valmir e Carlinhos	Escola de Samba
1990	Dos Barões do Café a Sarney. Onde foi que errei? Autor: Claudio E. Quatrucci Compositores: Luiz Carlos “Xuxu” e Grego	Escola de Samba
1991	Combustível da Ilusão Claudio E. Quatrucci Compositores: Adalberto Braga, Alemão e Paulinho do Cavaco	Escola de Samba
1993	Talismã Autor: Augusto Cesar de Oliveira Compositores: Carioca, Soró e Luizinho SP	Escola de Samba
1997	Alô Mauês, taí nosso carnaval! Autores: Luiz Bezerra e “Berossy” Compositores: Silvinho e Turko	Escola de Samba

A história da Comissão de Frente da Camisa Verde, bem como de outras escolas de samba paulistanas, ainda está por ser construída. Registros, documentos e análises sobre as partituras coreográficas são escassos. Além disto, apesar da Comissão de Frente ter se transformado num quesito, nomes de coreógrafos não foram registrados, dá-se especial atenção ao enredo, compositores do samba-enredo, conforme o quadro acima descrito. Carnavalescos, intérpretes e mestres de bateria tornaram-se mais visíveis posteriormente, e, desde 2005, tem-se divulgado a ficha técnica das escolas de samba pelos sites das mesmas e mídia, onde além dos artistas acima descritos, também constam nome do primeiro casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira, Presidente de Harmonia e Coreógrafo de Comissão de Frente.

Entendo que a divulgação das fichas técnicas emergiu em função da "lei do passe", aplicada pela Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo: qualquer profissional com cargo de responsabilidade dentro das escolas, para mudar de agremiação deve entregar (ou receber se for demitido) uma carta de desligamento para a escola de origem antes de ligar-se a uma nova agremiação. Caso o profissional não possua este documento, a escola de origem pode entrar com recurso contra a escola atual no desfile, e esta perderá pontos no torneio.

De qualquer forma cabe ressaltar que a Comissão de Frente é um quesito que possui pouco mais de quarenta anos nos carnavais paulistanos e sua introdução foi alienígena ao modelo de desfile estabelecido na cidade.

Em São Paulo, antes da regulamentação do carnaval, os cordões possuíam um "personagem" que abria seus desfiles, não somente no sentido de ser o primeiro a desfilar, mas também de gerar espaço para o cortejo, cuja *performance* alternava exibição de habilidades corporais com bastão (baliza ou batuta) e/ou visual (com capa), além de lutar com quem entrasse em seu caminho. Após a regulamentação, o carnaval paulistano passa a reproduzir o padrão carioca. Esta transformação radical na maneira de apresentação: da figura dos balizas - verdadeiros guerreiros, prontos a apanhar e bater para defender seus

estandartes, para uma respeitável ala formada por homens maduros, membros da diretoria da escola e/ou pessoas influentes de suas comunidades, vestidos socialmente com postura corporal mais comedida, mostrando sorrisos nos rostos e acenando para o público, exibindo certa elitização do samba, constroem os "fundamentos" da comissão de frente: apresentar a escola e saudar o público. Igualmente, este tipo de desempenho traz à tona certa legitimação do desfile carnavalesco como algo que foi tornando-se cortês, civilizado, respeitável e apropriado para a família burguesa ao longo do século passado.

É no final do século vinte que as comissões de frente paulistanas começam a descolar-se da maneira tradicional de apresentar-se e passam a fazer parte do enredo, não apenas exibindo sua fantasia, mas trazendo para os corpos dos componentes gestos e expressões que buscam também uma representação mais teatral do enredo. Nos últimos dez anos, as *performances* da ala foram tornando-se mais sofisticadas por meio de coreografias mais complexas, encenações mais elaboradas e utilização de alegorias para compor ambiências, fazendo das apresentações da ala um "espetáculo dentro do próprio espetáculo" na Passarela do Samba.

Capítulo III

Ala 1:

Na Passarela do Samba

(evolução: a encenação carnavalesca)

A primeira impressão que tive do trabalho do coreógrafo numa Escola de Samba não foi de um criador, mas de um organizador, um preenchedor do espaço na passarela do samba, para que os componentes pudessem exibir as fantasias criadas pelo carnavalesco. No segundo ano na escola, a impressão apenas solidificou-se. Por volta do mês de junho, fui chamada para uma reunião com o carnavalesco que me apresentou a ideia da fantasia para a ala: doze componentes fantasiados de “duendes da sorte e do amor”. Usariam um costeiro em forma de meio cogumelo cada um, e evoluiriam dois a dois formando um cogumelo cada dupla. O cogumelo representaria a «casinha» dos duendes e possuiria um dispositivo para soltar fumaça ao longo da avenida. Além disto, a ideia original de Armando era trabalharmos com anões. Os rapazes que tinham desfilado no ano anterior formariam uma segunda comissão de frente. Ou seja, a concepção cênica estava formatada pelo carnavalesco, não havia nada a sugerir, cabia a mim apenas executar.

Achei estranho não usarem os rapazes, pois eles se esforçaram, sofreram, abriram-se para experimentar uma nova maneira de produzir a apresentação da comissão e conseguiram a nota máxima de pontuação da ala. Estavam animadíssimos para o carnaval. Não achava justo com eles. Felizmente, a Presidenta da escola, na época Magali dos Santos, abortou a ideia dos anões, e pude contar com o mesmo “elenco” para o carnaval de 2002.

Também, cristalizava-se para mim a supremacia da fantasia sobre qualquer outro elemento da cena para o desfile. É ela que define e delimita as ações físicas e o uso do espaço, ou seja, a evolução da ala.

Nas artes cênicas, a noção de um figurino que delimita e induz os movimentos coreográficos foi proposta por Oskar Schlemmer, para o Balé Triádico, em 1920. Schlemmer (1978: 29), afirmava que “a história do teatro é a história da transformação humana” e os meios facilitadores para essas transformações são a “forma e a cor”. A lei que rege essa transfiguração é a estrutura formal, construtiva do espaço e da arquitetura, desta maneira, cabe ao artista plástico fazer a síntese desses elementos, definindo os domínios da cena.

A transformação, dissimulação e/ou metamorfose do corpo humano torna-se possível através do traje (*costume*), que acentua, camufla ou muda a aparência deliberadamente. Os trajes e suas relações com a forma e o movimento do corpo humano são resultantes de (1978:35-36):

- as leis do espaço cúbico. Os espaços cúbicos são transpostos sobre as formas humanas, cabeça, tronco, braços, pernas são transformados em construções espaço-cúbicas, resultando numa arquitetura em movimento;

- as leis do funcionamento do corpo humano em relação ao espaço. Estas leis significam uma tipificação das formas do corpo: a forma do coração no rosto, a forma de vaso do tronco, a forma de quilha dos braços e pernas, a forma em esfera das articulações resultando em marionetes;

- as leis do movimento humano sobre o espaço. São as formas de rotação, direção e intersecção do espaço: pião, caracol, espiral, disco, e resultam num organismo técnico;

- as formas de expressão metafísicas, como simbolização dos membros do corpo humano: a forma de estrelas das mãos, dedos afastados, o signo dos braços cruzados, a forma em cruz da coluna vertebral e ombros, a dupla face, a multiplicidade de membros, divisão e abolição das formas resultando na desmaterialização.

A partir desses estudos, Schlemmer afirmou e determinou as possibilidades do homem-dançarino, “metamorfoseado” pelo figurino, mover-se no espaço. Foram estes estudos que influenciaram a construção dos figurinos do Ballet Triádico da Bauhaus e, consequentemente, suas coreografias.

Entretanto, a forma e a cor para a construção da cena, conforme Schlemmer propôs, estavam ligadas às apresentações em teatros. Entendendo por teatro, uma construção arquitetônica para representação de espetáculos, com palco (italiano ou arena), onde artistas e público ocupam espaços delimitados e em oposição, ou como afirmava Schlemmer, onde (1978:30) ocorre “a confrontação do espectador passivo e do representante ativo determinando,

assim, a forma da cena". Seu trabalho investigava as relações entre teatro e abstração.

Certamente, para o carnavalesco prevalece a questão da fantasia enquanto forma e cor, entretanto seu foco principal é o signo que a fantasia pretende representar no desfile. Forma e cor vêm num segundo plano, para reforçar o signo representado. O objetivo da fantasia da comissão de frente é de criar um impacto visual no público, o efeito "Halo", ou seja, afetar o receptor (público) por meio do campo visual. Existe um pensamento (equivocado) no meio do samba que acredita que o impacto visual só consegue ser obtido através do luxo na fantasia, ou seja, com muitas plumas, penas de faisões, pavões, costeiros gigantescos e uso de tecidos nobres. Infelizmente para quem dança, esta combinação de materiais torna-se muito pesada e impossibilita o uso do corpo todo, prendendo o dançarino e limitando a criação coreográfica. Creio que este pensamento é um resquício "modernizado" da ideia das Comissões de Destaque das Sociedades Carnavalescas, formada por jovens aristocratas vestidos com roupas sociais finas. Com a evolução do carnaval pessoas simples foram ocupando este lugar de primeiro pelotão, mas a ostentação e o *glamour* dão-se através do luxo da fantasia. Não é à toa que os Destaques de Luxo dos carros alegóricos, instalados nos seus "queijos" não dançam, limitam-se a acenar e quando muito empolgados dar uns saltinhos com os dois pés. A altura, o peso da roupa e as limitações impostas pelo costeiro e adereços os transformam em acessório decorativo dos carros, e são julgados como tal.

Também pensa-se a fantasia para o espaço onde dar-se-á o desfile, ou seja, na Passarela do Samba. Diferente de espaços arquitetônicos, que podem possuir palco italiano, arena, anfiteatro etc., a Passarela do Samba configura um espaço cênico muito diferente do comumente usado ou criado para as artes cênicas: é um grande "avenidão" com mesas, camarotes e arquibancadas margeando seus 530 metros.

A Passarela do Samba é o "palco" do espetáculo carnavalesco, e faz parte do "Sambódromo Paulistano"[32]. Tal Passarela inicia-se numa faixa amarela e finaliza-se em outra da mesma cor. A primeira delimita a Concentração ou espaço de organização e espera das escolas de samba antes de iniciar o desfile carnavalesco. Alguns metros antes desta faixa, existe um portão que é aberto ao soar a primeira sirene para o desfile. A Segunda delimita o espaço de finalização do desfile e saída de componentes e carros alegóricos do sambódromo, a Dispersão. Também possui um portão que é fechado à saída do último componente do desfile da escola, ou quando o tempo delimitado para o desfile termina, mesmo que a escola ainda esteja desfilando. Os 530 metros localizados entre a concentração e dispersão tem o nome de Pista.

A pista possui 14 metros de largura (mas o desfile ocupa apenas 12 metros, os outros dois – um de cada lado da pista - são usados para delimitar o espaço cênico das mesas e camarotes de pista e são usados como corredores em casos de emergência. Entretanto, normalmente a imprensa instala-se nesse espaço) e tem uma faixa amarela pintada para dividir a largura, o que é de muita valia para equilibrar as configurações coreográficas e fazer os componentes localizarem-se espacialmente. Além disto, possui uma baia onde a bateria instala-se após fazer o recuo, durante o desfile (há também um palco acoplado num recuo da pista, mas este não é usado durante o carnaval).

O público, dependendo do seu poder aquisitivo, ocupa mesas e camarotes no mesmo nível da pista, ou arquibancadas localizadas em setores. Os jurados ficam estrategicamente distribuídos ao longo de dez torres de avaliação, aproximadamente cinco metros de altura da pista. A imprensa ocupa a Concentração, a Dispersão e também as passagens entre pista e

[32] O nome do Sambódromo Paulistano é Polo Cultural e Esportivo Grande Otelo. Tal homenagem a um dos maiores artistas afro-brasileiros deu-se devido uma faceta pouco conhecida do ator, Grande Otelo foi baliza do Cordão Flor da Mocidade.
O sambódromo foi projetado Oscar Niemayer e inaugurado, apenas a pista, pela Prefeita Luiza Erundina, em 1º. de fevereiro de 1991. O término de sua construção deu-se durante a gestão do Prefeito Paulo Maluf, que celebrou este marco em 12 de fevereiro de 1996.

mesas/camarotes. A Rede Globo de Televisão, desde 2005, constrói uma cabine suspensa sobre a pista, na qual, dois jornalistas costumam comentar o desfile.

Outra diferença entre o teatro convencional e a passarela do samba é a iluminação cênica. No teatro existem as varas onde se instalam refletores de diversos tipos para criar ambiências nos trabalhos que se apresentam nele. Na passarela do samba a luz é fria e igual para todas as escolas. Este fator influencia o carnavalesco nas escolhas das cores e formas para definir fantasias e alegorias da escola[33] criando assim a ambiência necessária para apresentação do enredo.

Com tantos fatores anteriores ao trabalho de criação coreográfica, entende-se porque minha impressão era de ser contratada apenas para organizar o espaço que os componentes ocupariam durante o desfile. Coreografar para a escola de samba apresentava-se mais como problemas a serem solucionados para a pista, do que propriamente criação de uma obra artística. Mas como havia ficado muito afetada com a experiência no ano anterior, começava a buscar as soluções para realizar o carnaval de 2002.

Depois de delimitada a fantasia pelo carnavalesco, a definição do elenco pela presidenta e o samba-enredo, por volta da segunda quinzena de dezembro de 2001, começamos a nos reunir para ensaiar.

Dividi os ensaios em dois momentos, sem pensar ainda no desfile, porém observando as improvisações para colher material coreográfico:

1. Preparação física: alongamentos para partes específicas do corpo; exercícios para fortificar músculos das pernas, braços e costas; corridas para aquisição de resistência aeróbica e corridas com jogos para agregar um grupo tão diverso.
2. Já sabendo que os rapazes teriam de apresentar-se em duplas, propus trabalhar aos pares com exercícios priorizando focos, a observação de seu próprio corpo e o do outro, ataque e defesa, condução, respiração; para que reconhecessem as afinidades entre eles e formassem os duos para o desfile.

[33] Também existe o fator do horário do desfile, pois o concurso começa por volta das 22 horas e termina por volta das 6 horas da manhã do dia seguinte. Desfilar ao amanhecer, ou dia já claro, exige fantasias com mais cor e menos brilho.

Nas improvisações executadas em pares, percebi rico material coreográfico, mas infelizmente estava atrelada ao costeiro que usariam e tais formas ficariam escondidas dentro do cogumelo, caso fossem usadas.

Então, o primeiro problema que deveria ser solucionado era o costeiro, em forma de meio cogumelo que deveria ser maior que o componente para que simulasse uma casa. Da maneira que foi pensado, pesaria aproximadamente 40 quilos quando amarrado ao corpo. Isto tornaria inviável qualquer tipo de coreografia, pois os componentes teriam que guardar forças para sustentá-lo e manter-se unido ao seu par.

Um dos componentes era engenheiro mecânico e foi de muita valia suas observações para instigar e ajudar os carnavalescos[34] a encontrarem outras soluções para este costeiro. Este componente era meu interlocutor, pois quando eu fazia alguma observação, a direção da escola tratava de lembrar-me que eu era artista (bailarina), não sambista. Optou-se por instalar rodas na parte de baixo do costeiro e não amarrá-lo ao corpo dos componentes, havíamos criado um híbrido no carnaval: costeiros-alegorias, onde os componentes poderiam encaixar-se para conduzí-los. É necessário esclarecer que para o desfile a alegoria[35] é entendida por "qualquer elemento cenográfico que esteja sobre rodas".

Ao longo do processo foram inseridos neste costeiro-alegoria, encaixes macho e fêmea em sua borda, e encaixes para as mãos, quando fosse necessário girar com os mesmos. Mas isso depois de muita discussão e jogo de cintura ao tecer observações.

Lembro-me de quando levaram o protótipo, apelidado de "jabaculê", na primeira semana de janeiro de 2002, para experimentarmos. Quando vimos as rodinhas, que eram do mesmo material de cadeiras de escritório, assustamos, pois não resistiriam à pista que é de concreto. Fui conversar com a presidenta que me deu uma bronca e disse-me que havia pagado muito caro pelo material e que não haveria mudanças. Pensei rápido, havia muitas pessoas na quadra,

[34] Armando Barbosa e Rodrigo Siqueira.
[35] Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo, Manual oficial do julgador de carnaval 2010 e critério oficial de julgamento, p.33. Cópia xerox.

começamos a fazer um estardalhaço com as alegorias para que todos nos vissem alegres e felizes para ensaiarmos na rua em frente à quadra para testar o “jabaculê” . O asfalto comeu as rodinhas e não conseguimos andar mais de 200 metros com ela. Voltamos para a quadra cabisbaixos, desenxabidos, quietos, segurando aquele trambolho pesado nas mãos. A comunidade na quadra se assustou, a presidenta não perguntou nada, mas na semana seguinte as rodinhas eram de rolimã. Aprendi naquele dia uma lição, por vezes é necessário tornar o problema visível para a comunidade, pois a mesma encarrega-se de pressionar a diretoria a resolver o problema.

Cabe ressaltar também o contexto no qual a comissão de frente, representando os Duendes da Sorte e do Amor, estava inserida, no enredo: “4 vamos pensar... isto vai dar o que falar”.

Na sinopse distribuída para a imprensa encontravam-se muitas relações com número 4, Pitágoras falando da importância dos números e suas 4 operações principais; os 4 lados das pirâmides egípcias; as 4 faces de Brahma, o deus indiano; os 4 elementos naturais (fogo, terra, ar e água); as 4 estações do ano; os 4 pontos cardeais; as 4 fases da Lua; os 4 naipes do baralho, que quando manipulado pode servir para o JOGO ou para o AMOR, palavras que possuem 4 letras; das Olimpíadas que realizam-se de 4 em 4 anos; da Copa do Mundo de futebol que também é quadrienal, na qual o Brasil foi 4 vezes campeão; da expressão popular: “faz um 4 aí!” quando desconfia-se de um sujeito embriagado; do Trevo de 4 Folhas, símbolo do pavilhão da Camisa Verde e dos 4 cavaleiros do Apocalipse, que no carnaval vão anunciar os 4 Dias de folia carnavalesca.

Descartado o material colhido nos exercícios de improvisação e, pressionada por um ensaio no sambódromo, até aquele momento definido como único, pela Liga das Escolas de Samba Paulistanas, foi no enredo e no samba-enredo que encontrei sugestões para o tratamento do espaço.

O espaço pode ser caracterizado como o “vazio não humanizado”, como sugeriu Nordman, e também “um lugar ainda não tocado, matéria prima para

a criação", segundo Lippard, sob o ponto de vista das artes visuais (apud BARROS; 1998-:99).

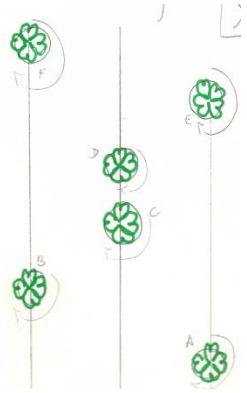
Na dança, o espaço pode ser considerado uma tela tridimensional dentro da qual o dançarino cria imagens dinâmicas. Para Blom & Chaplin (1989), o espaço é nulo, vazio, cabe ao coreógrafo ou dançarino preenchê-lo, moldá-lo, desenhá-lo. O desenho pode ser pensado como a captura da forma. A configuração, forma que um ou mais corpos ocupam o espaço, pode ser definida de acordo com as linhas da forma (curvas ou diretas/angulares), a forma global (simétrica ou assimétrica), a relação da forma com o espaço (positiva ou negativa).

Pensar o tratamento do espaço da pista é refletir, entre outras coisas, sobre o campo visual que o público tem do evento. A maioria das arquibancadas e as torres de avaliação situam-se acima do nível da pista e privilegiam olhar o desfile "de cima", também o espectador tem a visão de pessoas que se aproximam e distanciam-se em perspectiva, por tratar-se de um desfile[36]. Desta maneira, há a necessidade de criar formas, desenhos, configurações espaciais bem definidos e precisos em sua execução para que sejam nítidos ao olhar do público e dos jurados.

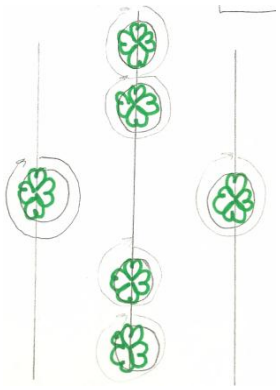
Na coreografia de 2002 as linhas deveriam ser retas/angulares, pois o número quatro remete ao quadrado, a cruz, já sugerindo a forma global simétrica. A comissão representou os Duendes (do jogo e do amor) que "moravam" dentro de seis Cogumelos Encantados, o "elenco" de doze rapazes, um múltiplo de quatro, transformou-se em seis duplas. Surgiu outro problema: como e o quê criar para um enredo, sobre o número 4, levando seis cogumelos para a avenida? Este problema roubou boas horas de meu sono durante o mês de janeiro...

O enredo sugeria pensar em configurações espaciais que lembrassem o número quatro ou que tivessem quatro pontas:

[36] Além disto, a Rede Globo de Televisão, que detêm os direitos exclusivos de transmissão do carnaval paulistano, na época tinha um helicóptero que capturava imagens aéreas do desfile realçando as evoluções para o espectador televisivo.



Configuração em “X”



Configuração em Cruz

Diferente da dança executada num palco italiano ou de arena, as configurações espaciais teriam que levar a Comissão a avançar e percorrer a avenida. Este tipo de procedimento no meio do samba é nomeado de evolução.

A palavra “evolução” é usada para designar alguns tipos de manobras militares, quando soldados e/ou veículos de guerra dispõem-se em linha de batalha, daí muitas vezes a comparação da comissão de fcom guerreiros, soldados. Esta comparação gera certo paradoxo, pois a ala tem um fundamento diplomático, conforme vimos na “Biografia do Samba”.

Entretanto, segundo o manual oficial do julgador de carnaval 2010[37], a Evolução “é o movimento rítmico e contínuo dos sambistas” e “no deslocamento deve-se observar os movimentos, o jogo de ir e vir, a espontaneidade e leveza da expressão corporal”. Na prática, evolução é espaço/tempo/ritmo em uníssono.

O ritmo é um fator inerente à dança seja ela cênica ou não. Sergio Lifar em suas considerações gerais e teóricas sobre a natureza da dança (1952:13), ao explanar sobre a base de sua estética, poeticamente define as relações entre dança e ritmo: “No princípio era a Dança, e a Dança estava no Ritmo e o Ritmo

[37] Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo, 2010, p.19. Cópia xerox.

era Dança. No começo era o Ritmo, e tudo foi criado por ele, e nada foi feito sem ele".

Além da relação implícita, do ritmo no corpo que dança que eu trazia da experiência de anos como bailarina/intérprete, descobri que marcar a coreografia na letra do samba-enredo proporciona maior precisão nas locomoções e ataques coreográficos, determinando marcas em frases, sílabas, ditongos e vogais prolongadas no samba. A questão a ser resolvida sempre se insere no espaço/tempo.

O tempo de apresentação da ala também não é definido pela coreógrafa, o presidente de harmonia é o responsável pela delimitação do tempo. De maneira geral considera-se o número e tamanho dos carros alegóricos, o número de alas e de componentes da escola, para definir o tempo que a comissão de frente tem para atravessar a pista.

Era pressionada pelo presidente de harmonia, diretoria e carnavalescos a apenas atravessar a avenida, em trinta minutos, demonstrando evoluções dentro do Cogumelo, pois como diziam: "Estes meninos são pernas de pau!". Lembrava-me de Pinóquio, o menino feito de madeira que se transformava em um menino de verdade, com carne, osso e emoções. Seria injusto com os rapazes privá-los de trabalhar com seus corpos e emoções para transformarem-se em apenas "burros de carga". Foi neste momento que começaram a fluir ideias para a concepção coreográfica.

A sorte induzia ao jogo de dados e a imagem do número seis. O primeiro deslocamento foi nesta posição do início do samba enredo até a parte do samba "a hora é esta".

0 0

0 0

0 0

Configuração em 6 do dado

Depois formariam a configuração em X, X em desnível e a Cruz, mas Pinóquio permeava meu pensamento e intimamente sabia que a coreografia não estava pronta, apesar de ter executado a encomenda conforme o pedido dos carnavalescos. Caso mantivesse apenas os deslocamentos espaciais, os ensaios seriam menos trabalhosos, devido à proximidade do desfile, pois as evoluções tinham que ser precisas. Não somente no espaço da pista, mas em relação ao samba-enredo, os ataques devem ser homogêneos no grupo, pois a igualdade dos movimentos é avaliada pelos jurados.

Lia e relia a letra do samba-enredo, navegava na internet recolhendo material sobre duendes. Particularmente pensava ser uma “esquisitice” colocar duendes com um metro e oitenta de altura e negros. Hoje percebo que ainda levava o carnaval muito a sério no sentido de uma concepção cênica, mas na época não era estudiosa do assunto e não havia me transformado em sambista.

Decidi que depois de locomover a ala durante uma passagem do samba-enredo, pararia na avenida para os rapazes dançarem como os alegres duendes que vieram para o Brasil divertir-se no Carnaval. No íntimo, queria mostrar para a comunidade que aqueles homens não eram “pernas de pau” e que podiam e conseguiam dançar. Não teria de preocupar-me com a interpretação, pois a alegria e euforia que a “personagem” requeria, era inerente aos rapazes, simplesmente por participarem da comissão de frente e desfilarem no carnaval.

Da configuração em cruz, na parte do samba que entoava: “de lá, prá cá”, os deslocamentos eram em ziguezague, fazendo alusão ao caminhar de um bêbado, onde o desencontro terminava em uma fila indiana.

Da fila indiana os cogumelos abriam-se e os duendes saíam de dentro de suas casas para brincar com o público. Esta abertura acontecia no começo da "cabeça do samba" [38] para que no momento da palavra "Campeão" os duendes vibrassem.

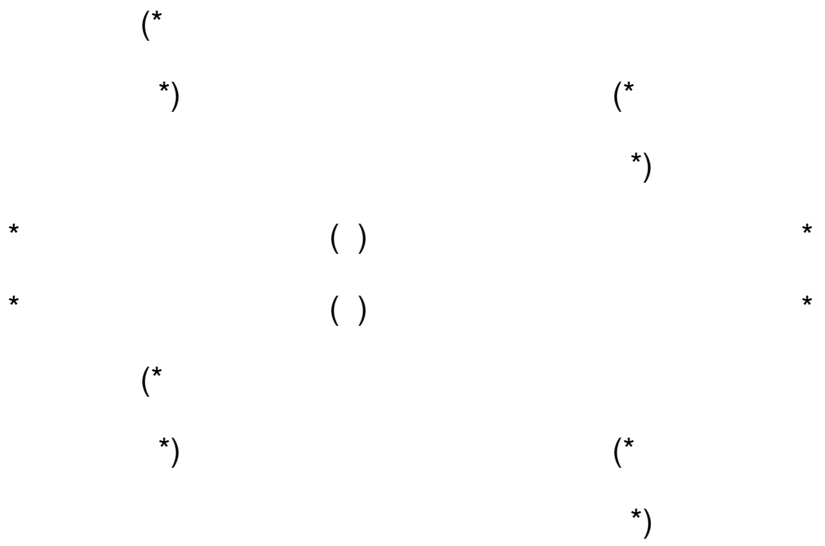
Na parte do samba "Vem, vem ver amor", expressavam por mímicas, gestos que traduziam literalmente a música e atravessavam a avenida para o lado oposto de seu cogumelo cumprimentando as arquibancadas, com um gingado e um giro terminando em um gesto que era o do mestre da bateria – ele colocava a mão no ouvido e a outra ficava esticada – em uma homenagem ao coração da escola: a Bateria – "a bateria sacudiu, quem não ouviu?" e depois convidavam o público a dançar. Corriam para o centro da avenida, dando uma volta, brincando com seu companheiro de cogumelo e formavam duas fileiras. "Os elementos naturais, as estações" eram traduzidos por passos que invocavam as quatro direções cardeais, terminados de frente para a pista com o corpo ereto e braços esticados que lembrava a cruz, a cruz cardeal. "A Lua dos poetas geniais", era homenageada com um ajoelhar e a compressão das mãos contra o coração, em seguida abriam o peito e os braços na direção do céu. Averiguei antecipadamente se a Lua não seria Nova no dia do desfile!

Ampliei os movimentos do *agueré*[39] do Orixá Oxóssi terminando num movimento que lembrasse o jogar de cartas numa mesa quando ganhamos um jogo de baralho, "com as operações vou arriscar na certeza de ganhar", optei pela literalidade. Os primeiros quatro rapazes davam o braço e formavam o sinal de adição, os dois segundos, de subtração, os dois após, os pontos da divisão e os quatro últimos, a multiplicação.

Todavia algo ainda m incomodava: os quatro cavaleiros duendes. Possuía doze componentes formando seis cogumelos, como transformá-los em quatro? Durante dias buscava solucionar o que fazer com esta parte do samba.

[38] A primeira frase da primeira estrofe do samba-enredo é chamada de "cabeça do samba".
[39] Agueré é o nome de um dos ritmos da dança do Orixá Oxóssi, o caçador, na Tradição Nagô no Brasil.

Numa noite, em casa, acordei durante a madrugada com a resposta pronta. A solução estava na configuração em X. Os dois cogumelos centrais deveriam abrir só um pouquinho para dar passagem aos quatro cavaleiros duendes, enquanto os outros quatro cogumelos periféricos iriam deslizar lateralmente sobre si mesmos abrindo em um cata-vento. Enquanto os quatro cavaleiros apresentavam a escola fazendo seus “fricotes” e o “quatro sem cair”, o cata-vento rodava sobre a avenida lembrando os ventos dos quatro cantos do mundo. Finalmente havia conseguido transformar o seis em dois quatros: quatro cavaleiros e quatro cata-ventos.



Evolução: “4 cavaleiros”. Duendes da Sorte e do Amor. 2002.

Lembrando esta experiência, percebo que comecei o tratamento do espaço buscando um diálogo com o samba-enredo, construindo quase uma ilustração das possibilidades geométricas relativas ao número quatro. As imagens que o samba-enredo propunha, de certa maneira reiteravam as ideias de Schlemmer sobre a importância da forma para o teatro, mas neste caso não na

configuração do figurino, mas nas evoluções criadas para a pista. Entendo que mesmo se o carnavalesco e diretoria da escola acreditassem que apenas fantasia/alegoria produzissem o efeito “halo”, foi a ruptura com a maneira de evoluir com o já dado e, potencializando a manifestação do corpo que dança, que o impacto com o público foi gerado, não apenas através da impressão visual, mas trazendo outra qualidade de relação com o público, um tipo de “vibração” gerador de brincadeira, provocação, convidando o público a participar do desfile.

Este tipo de relação interessava-me, tirar o público da sua passividade de observador maravilhado, para tornar-se coparticipante dançando, brincando, mexendo com os componentes. Era esta relação que muitos pensadores do teatro buscaram. Artaud bramia por um teatro que fosse tão contaminador quanto à peste, um teatro que não fosse submisso ao texto, mas que potencializasse os elementos teatrais através da encenação, para ele, teatro é poesia no espaço. Grotowsky perseguia o teatro como ritual, como magia, transformando o ator e o público, seus estudos sobre o espaço cênico e as relações atores/público instauravam certa comunhão cênica. Eu gostaria de aprofundar esta reflexão na criação cênica carnavalesca, mas em 2003 outros problemas deveriam ser resolvidos...

O enredo de 2003, “A Revolta da Chibata. Luta coragem e bravura! João Candido, um sonho de liberdade”, era uma ideia antiga da escola, nos anos 70 o enredo foi censurado pela ditadura militar e a Camisa atualizou-o para trazê-lo para a avenida. O desfile tratou da Revolta da Chibata, uma quase chacina promovida pela marinha brasileira, e, portanto, um assunto tabu para o País.

Coube a comissão de frente representar a alcunha pela qual João Candido era conhecido: O Grande Dragão do Mar. A concepção do carnavalesco Armando Barbosa era ousada: a comissão entrou com doze componentes sendo que um ostentou a cabeça do dragão, dez componentes os gomos do corpo do dragão e uma cauda. A fantasia era leve, mas cada componente usou um costeiro (encaixava nos ombros e cinturas, mas diferente do modelo comum de costeiro, este era em forma de arco, na altura dos quadris e cobria a cabeça, era vazado

nas laterais 30x30cm) por onde passavam os braços com terminações em plumeiro, pesando 7 quilos cada antebraço, aproximadamente.

Fantasia Comissão de Frente: O Grande Dragão do Mar. Criação Armando Barbosa. 2003

O Grande Dragão do Mar. Ensaio Geral na quadra da Camisa Verde. 2003.
Acervo pessoal da autora.

O Grande Dragão do Mar. Ensaio Geral na quadra da Camisa Verde. 2003.
Acervo pessoal da autora

Desta maneira, a comissão teve sua apresentação enfatizando o aspecto visual, apenas as pernas dos componentes eram vistas pelo público. Apesar de a fantasia ser leve, a forma do costeiro com as extensões corporais (luvas com terminação em leque com penas de pavão) aprisionava o tronco e os braços. A movimentação dos membros superiores foi limitada à articulação dos cotovelos e ao uso da musculatura dos antebraços.

Iniciei os ensaios fortalecendo músculos do peito, costas, braço e antebraço, para que conseguissem sustentar o costeiro e extensões. Como nenhum componente seria visto debaixo do costeiro, não havia necessidade de preocupar-me com procedimentos para criação de personagens, a comunicação entre componente e público era mediada pela composição fantasia/costeiro/extensões e a proposta do carnavalesco estava muito mais ligada a afetar o público pelo aspecto visual da comissão, que por suas possibilidades corporais. Portanto, investi em procedimentos para sensibilizar a percepção do outro através do calor e olfato, fazendo com que muitas vezes reconhecessem uns aos outros de olhos fechados.

A primeira resolução tomada em relação à evolução foi a maneira do Dragão se deslocar, escolhi um tipo de andar da dança tradicional coreana, o jangorum: o dançarino caminha com os joelhos unidos e flexionados, tocando rapidamente o calcanhar no chão. Este tipo de caminhar foi apelidado pelo grupo de “passo do dragão”. Fazia com que os rapazes andassem em várias velocidades durante trinta minutos em cada ensaio.

Também da dança tradicional coreana testava a ondulação característica do Butchê Tchum (Dança dos Leques), que foi descartada, pois os componentes ficavam em fila indiana com distância de um metro um do outro, perdendo a percepção e o contato com o leque[40] do companheiro a sua frente.

Foi quando os rapazes apropriaram-se do jangorum, que comecei a investigar o deslocamento para a pista. Diferente de 2002 onde as evoluções eram

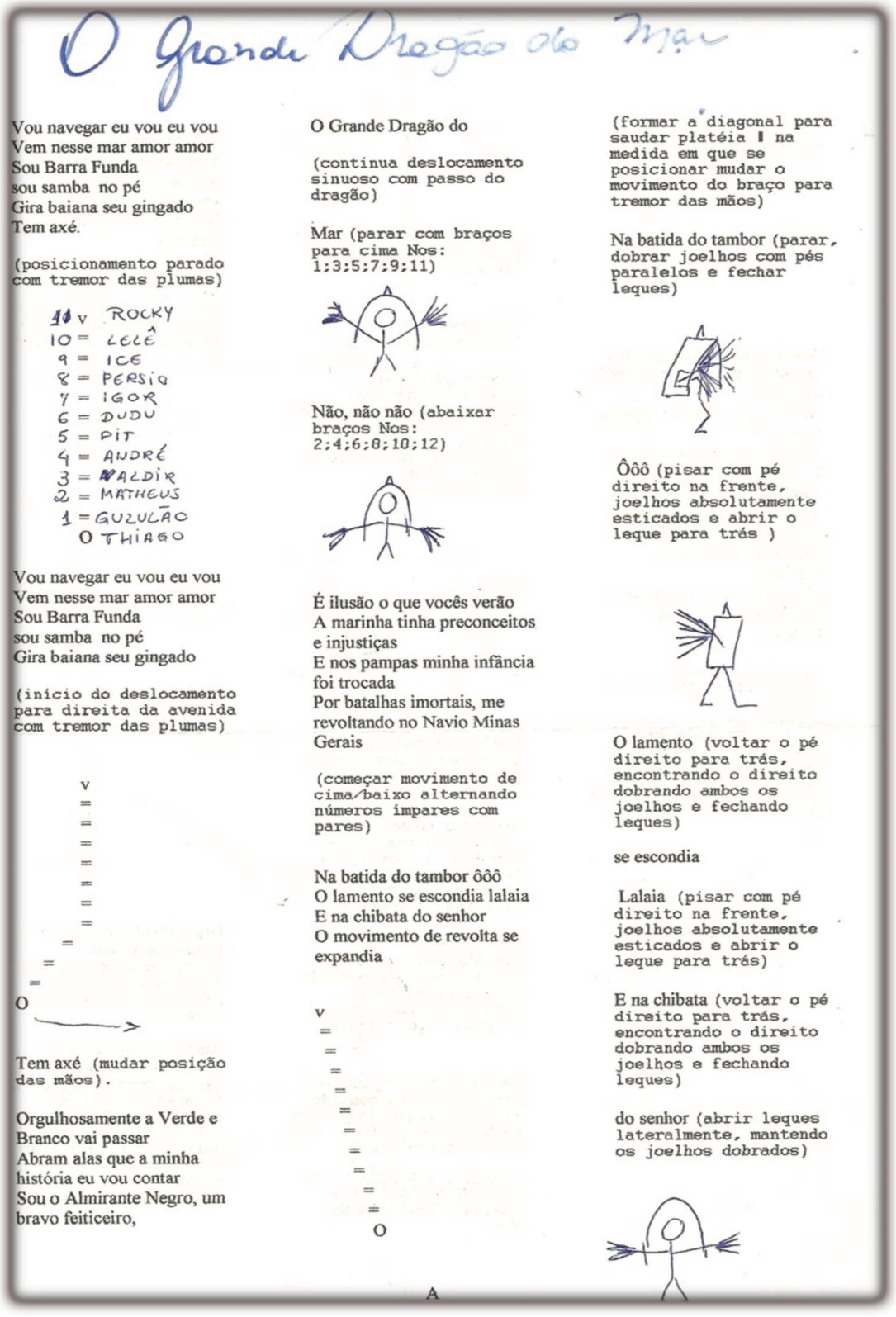
[40] No Butchê Tchum, no momento da ondulação, uma dançarina fica de lado para a outra, quase tocando o corpo dela, e os leques ficam encostados e encaixados facilitando o fluxo do movimento.

retilíneas e angulares, o dragão exigia movimentos sinuosos, circulares. Para criar a ilusão do deslocamento serpentino, o dragão deslocava-se para as diagonais da pista. Havia uma questão a ser resolvida: Como instaurar os fundamentos da ala (apresentar a escola e saudar o público) na apresentação, considerando que a cabeça do dragão quase não possuía articulação? A parada na diagonal com os componentes em vários níveis espaciais, para criar a ilusão de um quase bote do dragão, foi a primeira solução encontrada.

Deslocar-se sinuosamente até o fim da pista, com paradas de saudação ao público tornaria a apresentação da comissão enfadonha, sem mistérios ou impactos. Comecei a pesquisar outras formas de evolução para o dragão do mar, o círculo, lembrando Ouroboros, a serpente, por vezes representada por um dragão, que come sua própria cauda na mitologia grega. Plasticamente era uma configuração bem interessante, considerando que os leques tremulariam dando vida ao círculo, mas a cabeça e a cauda do dragão poluíam o desenho e resolvi desmontar o dragão, trazendo para o centro do círculo apenas a cabeça e cauda, gerando um pequeno dragão emoldurado por um círculo tremulante.

Ao me dar conta que o dragão podia tomar à proporção que eu quisesse, comecei a investir nas variações do tamanho do corpo do dragão, que facilitaria o deslocamento do mesmo e os gomos no corpo gerando formas plásticas, sendo uma evolução paralela ao dragão. A tônica da apresentação era o jogo entre a proporção do tamanho que o Dragão do Mar podia tomar na pista.

Quando o dragão era composto pelos doze rapazes, gerando um corpo de aproximadamente dezenove metros, sua evolução era sinuosa, porém densa e pesada, à medida que o dragão ia tomando uma proporção menor, sua evolução tornava-se mais leve e brincante enfrentando as arquibancadas, rebolando com sua cauda, apresentando a escola com humor, enquanto os gomos expelidos de seu corpo tomavam um ar mais solene, criando formas plásticas tremulantes até encaixarem-se novamente ao dragão tornando-o mais amedrontador.



O Grande Dragão do Mar

Vou navegar eu vou eu vou
Vem nesse mar amor amor
Sou Barra Funda
sou samba no pé
Gira baiana seu gingado
Tem axé.

(posicionamento parado com tremor das plumas)

11 v ROCKY
10 = LELÊ
9 = ICE
8 = PERSIO
7 = IGOR
6 = DUDU
5 = PIT
4 = ANDRÉ
3 = WALDIR
2 = MATHEUS
1 = GUZULÃO
O THIAGO

Vou navegar eu vou eu vou
Vem nesse mar amor amor
Sou Barra Funda
sou samba no pé
Gira baiana seu gingado

(início do deslocamento para direita da avenida com tremor das plumas)

v
=
=
=
=
=
=
=
=
O

Tem axé (mudar posição das mãos).

Orgulhosamente a Verde e Branco vai passar
Abram alas que a minha história eu vou contar
Sou o Almirante Negro, um bravo feiticeiro,

O Grande Dragão do

(continua deslocamento sinuoso com passo do dragão)

Mar (parar com braços para cima Nos: 1;3;5;7;9;11)

Não, não não (abaixar braços Nos: 2;4;6;8;10;12)

É ilusão o que vocês verão
A marinha tinha preconceitos e injustiças
E nos pampas minha infância foi trocada
Por batalhas imortais, me revoltando no Navio Minas Gerais

(começar movimento de cima/baixo alternando números ímpares com pares)

Na batida do tambor ôôô
O lamento se escondia lalaia
E na chibata do senhor
O movimento de revolta se expandia

v
=
=
=
=
=
=
=
=
=
O

A

(formar a diagonal para saudar platéia ▮ na medida em que se posicionar mudar o movimento do braço para tremor das mãos)

Na batida do tambor (parar, dobrar joelhos com pés paralelos e fechar leques)

Ôôô (pisar com pé direito na frente, joelhos absolutamente esticados e abrir o leque para trás)

O lamento (voltar o pé direito para trás, encontrando o direito dobrando ambos os joelhos e fechando leques)

se escondia

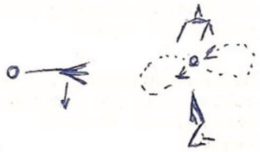
Lalaia (pisar com pé direito na frente, joelhos absolutamente esticados e abrir o leque para trás)

E na chibata (voltar o pé direito para trás, encontrando o direito dobrando ambos os joelhos e fechando leques)

do senhor (abrir leques lateralmente, mantendo os joelhos dobrados)

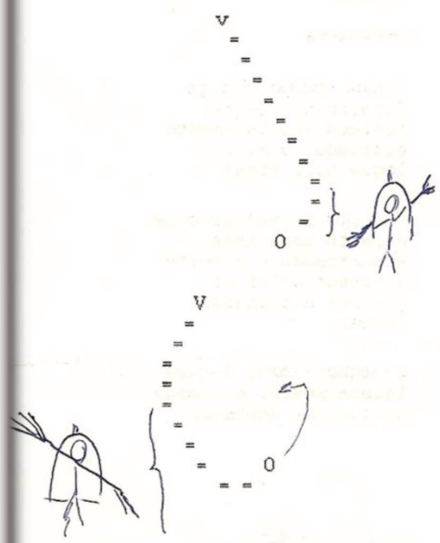
Anotações coreográficas “O Grande Dragão do Mar”. Yaskara Manzini, 2003

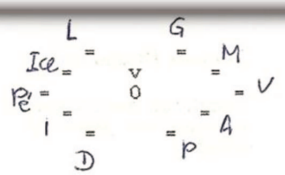
O movimento de revolta se expandia (movimento do 8 com braços)



Assim o tal Catete enganava,
O mundo inteiro com a anistia aclamada
Na ilha das cobras a vingança foi voraz
Ignoraram, a bandeira da paz
E o sofrimento rumo à Amazônia
Selava o destino: fim da vida ou escravidão?
Glória ao nosso povo brasileiro
Meu sonho hoje é verdadeiro
Sou Mestre-Sala, João Cândido

(ir para curva e redirecionar para fazer a roda
LEMBRAR da posição dos braços que muda de acordo com a direção q ser tomada na roda ! e apenas na faixa lateral
CABEÇA e CAUDA DO DRAGÃO ENTRAM NO MEIO DA RODA)

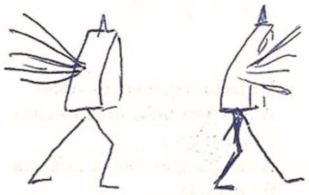




O guerreiro (parar com pés paralelos e fechar leques)

Vou navegar eu vou eu vou
Vem nesse mar amor amor

(Abrir pé direito à frente com joelho dobrado e leques abertos para trás ! fazer mudança do peso alternando dobradura do joelho e leques frente/trás)



Sou Barra Funda (juntar pé esquerdo com direito paralelos e fechar leque)

sou samba no pé
(meio giro com joelho dobrado, parando para o centro da roda, esticar joelhos; abrir um pouquinho o leque)

Gira baiana seu
Gingado (meio giro com joelho dobrado, parando para fora da roda, esticar joelhos; abrir um pouquinho o leque)

Tem Axé (meia volta se recolocando no sentido da roda; leque de dentro fechado e o de fora aberto tremulando)

(DRAGÃO: DAR MEIA VOLTA NO SENTIDO DA RODA E AGAIXAR, LEVANTAR NO AXÉ)

Vou navegar eu vou eu vou
Vem nesse mar amor amor
Sou Barra Funda
sou samba no pé
Gira baiana seu gingado
Tem axé

(desmanchar roda e ir para fila indiana em passos normais ! abrir braço do leque q estava fechado na fila indiana)

Orgulhosamente a Verde e Branco vai passar
(deslocamento com passo do dragão e braços paralelos ao corpo com tremor)

Abram alas que a minha história eu vou contar
(abrir duas fileiras na lateral da avenida, sendo que: Thiago, André, Igor e Rocky deslocam-se para frente e formam um dragão menor)
Sou o Almirante Negro

Anotações coreográficas “O Grande Dragão do Mar”. Yaskara Manzini, 2003

Apesar de a proposta carnavalesca remeter apenas aos aspectos plásticos, no processo de criação das evoluções, foi surgindo à necessidade de dialogar com o público, mesmo que mediada pelo costeiro/extensão. Diferente de 2002, o samba-enredo funcionava apenas como uma base rítmica e marcador de mudança de direções e ações. Mas, era latente dar vida ao dragão, dar sentido a sua existência cênica, interagir com o público independente de desfilar, no sentido de demonstrar a fantasia para alguém. O próprio fundamento da comissão de frente (apresentar a escola e saudar o público) propiciava este contato, além disto, começava a aprofundar estas relações ao romper com a proposta de um grande dragão imponente, majestoso e transformá-lo num pequeno dragão que brincava com o público.

Funcionou na avenida, criou impacto e mexeu com o público, era o tratamento dado ao espaço com suas formas e deslocamentos que ia constituindo sentido para a apresentação, criando pequenas cenas, propondo interação com o público, era a evolução definindo e organizando ações e intenções na cena. Pela segunda vez eu transgredia por meio da encenação a ideia da fantasia como propositora de impacto, sugerida pela direção de carnaval. Mas isto não era nítido para mim naquele momento.

Em 2004, o carnaval paulistano foi atípico, teve temática, era comemorativo dos 450 anos da cidade. A maioria das escolas de samba tratou de uma particularidade da Terra da Garoa, e a Camisa Verde trazia a comemoração de seu cinquentenário para a avenida, seu carnaval era autorreferente. Com o enredo “No reinado da folia o povo quer ver: Minha história, 50 anos de glórias brindando São Paulo da garoa com você!”, a comissão de frente trazia para a avenida, através de uma fada, os treze títulos carnavalescos ganhos pela Camisa desde a época de Cordão.

Quando o Carnavalesco, Armando Barbosa, apresentou-me o tema da ala, também me convidou a fazer a Fada Nostálgica, sobre sapatos de ponta. Particularmente, sempre achei bizarro “sambar nas pontas”, devido a certo discurso para aproximar o balé clássico da dança popular sem respeitar a história

da última, tentando dar um «ar pop» ao balé, mas como a ideia era representar uma Fada, portanto com uma movimentação leve, miúda promovendo certo ar sobrenatural, fazia sentido usar tais sapatos, pois foram criados para dar este efeito no balé romântico do século XIX. Aceitei o desafio de coreografar e também dançar na avenida.

Os desenhos das fantasias vieram em um segundo momento, eram catorze fantasias diferentes umas das outras e com cores diferentes[41]. Eram fraques estilizados, índios, romanos, egípcios, roupas de época, vestidos, todos com costeiros menores e mais leves. A relação dos componentes com suas fantasias era "estar fantasiado para brincar o carnaval", desta maneira não havia necessidade de pensar em procedimentos teatrais para construir personagens, bastaria que fossem "eles mesmos brincando o carnaval".

Sem me dar conta, propunha que se aproximassem de um tipo de procedimento encontrado (e estudado) tanto em rituais e cotidianos culturais quanto na arte contemporânea: a *performance*[42].

Schechner (2003: 26) ao responder "o que é o ato da *performance*", sugere que consideremos as relações entre : "Ser – Fazer – Mostrar-se fazendo. Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo que existe [...] Mostrar-se fazendo é performar".

O Ser pode ser entendido enquanto uma categoria filosófica, realidade última, entretanto interessava-me a parte mais visível da existência, daquilo que é vivo, o corpo presente (na cena). Fazer/Mostrar são verbos de ação que estão em

[41] Fada – rosa, roxo e plumas; Almôndegas de ouro – dourado e penas de pavão; Tropicália – rosa e penas de pavão; Taí nosso carnaval – verde, amarelo e penas de pavão; IV Centenário – branco, preto, ouro e penas de pavão; 13 de maio – terra, dourado e plumas; Barões do Café – marrom e penas de pavão; Sandolar – dourado, verde e plumas; Egípcio – ouro, marrom, laranja e penas de pavão; Narainã – azul, prata e plumas; Nega Fulô – vermelho e plumas; Atlântida – branco, preto e plumas; Talismã – verde, ouro e penas de pavão.

[42] Estudar *performance* é pensar em resiliências, em elasticidade de conceitos, em cruzamentos de definições gerando multidirecionalidades, instabilidades e indefinições, a *performance* enquanto conhecimento "não é", mas situa-se "entre, no meio de". Teixeira (2010:28) ao referir-se aos conceitos alerta: "Os estudos da *performance* resistem ou rejeitam qualquer definição, pois não são canônicos. [...] estão inerentemente no interstício e, portanto, não podem ser imobilizados ou localizados exatamente".

"*continuum*" (SCHECHNER; 2003), faz-se algo para alguém (ou alcançar uma meta). Neste caso, quando pedi aos rapazes que fossem apenas "eles mesmos brincando o carnaval", diretamente solicitava que estivessem presentes e se relacionassem com o Outro.

Entre a ala e o outro existe um jogo, lugar onde ocorre a *performance*. Para Schechner (2003: 28): "*performance* não está em nada, mas entre", é "ação, interação e relação" simultaneamente.

Eram as possibilidades de ações, interações e relações entre a ala e a arquibancada que me fascinavam. Apesar dos desfiles configurarem-se para mim em como resolver a organização do espaço, já flertava com a potente relação entre quem se apresenta (o componente) e quem o assiste (a plateia), mesmo que a fantasia, nesse período, fosse hierarquicamente superior ao corpo (com suas habilidades) de quem a veste.

A Fada Nostálgica. Comissão de Frente CVB 2004. Yaskara Manzini.
Foto Renato Cipriano. Acervo pessoal da autora.

Com a heterogeneidade de fantasias, formas e cores, que eu teria de ordenar para a pista, meu maior receio era a poluição visual que tal diversidade poderia provocar, optei por investir nas evoluções trazendo o "espírito de brincadeira" do carnaval dos salões. Pincei no samba-enredo, expressões e imagens para compor desenhos e evoluções[43].

Novamente a evolução construía o sentido da apresentação. Mas diferente dos anos anteriores, havia grande ênfase nas formas sinuosas, curvas, direções opostas de agrupamento, levando a evoluir para trás. Além disto, a evolução em círculo paralisa a escola. Casualmente, descobri que gerar evoluções sem deslocar na avenida, poderia ser útil, pois um momento de muita tensão no desfile dá-se no recuo da bateria: se a comissão avança pode gerar um buraco na evolução da escola e, se é avisada muito em cima do recuo, o desenho espacial pode ficar achatado, levando a comissão a perder nota. Desde então, independente do tipo de apresentação da comissão, sempre reservei um momento onde só ocorrem evoluções no lugar que duram de 30 a 45 segundos, tempo aproximado do recuo da bateria.

Compor o elenco gerou um problema: quem levaria a comissão de maneira a apontar as evoluções na avenida sem conhecer a coreografia? O diretor de harmonia que desde 2001 nos acompanhava era experiente, mas não participava do processo de criação e ensaios da ala, ele era presente apenas em ensaios no sambódromo.

Foi num destes ensaios que descobrimos que cada placa de concreto da pista possui três metros de comprimento, e desde então, passamos a definir as distâncias a serem percorridas contando estas placas. Não poderia acontecer nenhum imprevisto na avenida que fizesse desacelerar ou acelerar o espaço/tempo a ser percorrido na avenida, isso seria fatal para apresentação. Esta descoberta facilitou muito na montagem de encenações posteriores, pois

[43] Apenas duas frases forneciam imagens para a evolução: "resistência de uma classe operária, manifestos, paralisações", gerava evolução em bloco aludindo pelotão de greve; e "embalo desse trem vou balançar", movimentos com oscilação e evolução em trenzinho.

possuía uma noção exata das relações entre espaço percorrido e tempo usado para percorrê-lo dançando.

Estar na avenida dentro da comissão proporcionou-me outra percepção sobre a ala e sobre a coreografia, com o excesso de evoluções, a complexidade dos desenhos e muitas partituras de movimentos para cada evolução, a atenção – pelo menos para mim- ficava mais voltada para o próprio grupo em detrimento do público. Também havíamos passado muito nervoso com a entrega da roupa, no ensaio algumas rasgaram, na avenida dois costeiros se quebraram e o grupo tentava dissimular estes problemas no desfile, dando "totozinhos", pequenas esbarradas nos costeiros quebrados, para que voltassem ao lugar de origem. O adereço de cabeça de um dos componentes também quebrou e tínhamos de guiá-lo na avenida, pois enxergava pouquíssimo com seu adereço na frente dos olhos. Somado a tudo isto, eu estava febril no dia da apresentação. Um falso diálogo se estabelecia com a plateia através da evolução, era superficial.

Também, ao desfilar, descobri que o grupo tecia comentários para gerar força e animação nos outros componentes, quando percebiam que estes começavam a cansar-se ou desconcentrar-se. Era tal de "vai fulano", "cuidado sicrano", "pra direita beltrano", assustava-me com os berros, numa apresentação cênica, teatral ou coreográfica este tipo de situação é inviável, pois o público ouviria os gritos. Normalmente, quando conduzo a ala, fico como diz o ditado "com um olho no peixe e o outro no gato", ou seja, animando o público, apresentando-os, agradecendo aplausos e ao mesmo tempo observando as evoluções e fazendo pequenos sinais para alinhar desenhos. Do lugar que ocupo na avenida, não dá para ouvir esse tipo de comentário entre o grupo.

Esse trabalho foi um estudo mais técnico da evolução. Da mesma maneira é o trabalho menos comentado pela comunidade do samba das encenações que criei para a Camisa Verde, mesmo que tenha garantido nota dez para ala. É provável que os acontecimentos que antecederam o desfile[44] e os

[44] No dia do desfile, na concentração, houve um desentendimento entre o carnavalesco e o rapaz mais novo da equipe que gerou certo mal estar. Os mais velhos não aprovaram a atitude do

problemas que apareceram durante a apresentação tenham influenciado, gerando tensão no grupo que se limitou a cumprir com a proposta cênica, simulando um contato com o público através da partitura coreográfica.

Ao redigir estas páginas reflito sobre este primeiro período (2001-2004) na escola de samba, uma fase ainda de adentramento e apropriação dos códigos carnavalescos e seus modos de produção, quando a fantasia tem supremacia sobre o que se faz na avenida.

Diferente do figurino que caracteriza a presença do ator/dançarino conforme certa situação ou ação espaço-temporal do personagem que representa, a fantasia no desfile das escolas de samba é um signo visual do enredo, é ela quem narra – junto com as alegorias - o tema apresentado. Além disto, nesse período, era muito comum o uso de costeiros transformando o corpo dos componentes. Se por um lado o costeiro estendia visualmente o tronco e ombros dilatando-os, por outro, aprisionava a movimentação destas articulações.

Nas artes cênicas tradicionais é o ator/bailarino que vivifica um personagem. Nesse período, para a comunidade carnavalesca, a fantasia é o próprio personagem, pouco importando as habilidades cênico/corporais de quem as veste. Desta maneira, cabia ao coreógrafo apenas organizar o espaço para o deslocamento destes personagens/fantasias na avenida e inserir as funções da comissão de frente em sua apresentação. A organização do espaço está vinculada a mais dois fatores: o ritmo e o tempo de deslocamento dos corpos no espaço. Estes três fatores que coexistem simultaneamente no desfile carnavalesco são nomeados de evolução.

Ao longo desses quatro anos, fui percebendo que era possível fissurar a hegemonia da fantasia sobre o elemento humano e, consequentemente, na apresentação da comissão de frente. A evolução, desempenhada por um contingente de pessoas, pode gerar outros sentidos e percepções sobre o personagem exposto pela fantasia, além daquelas estipuladas pelo carnavalesco,

---

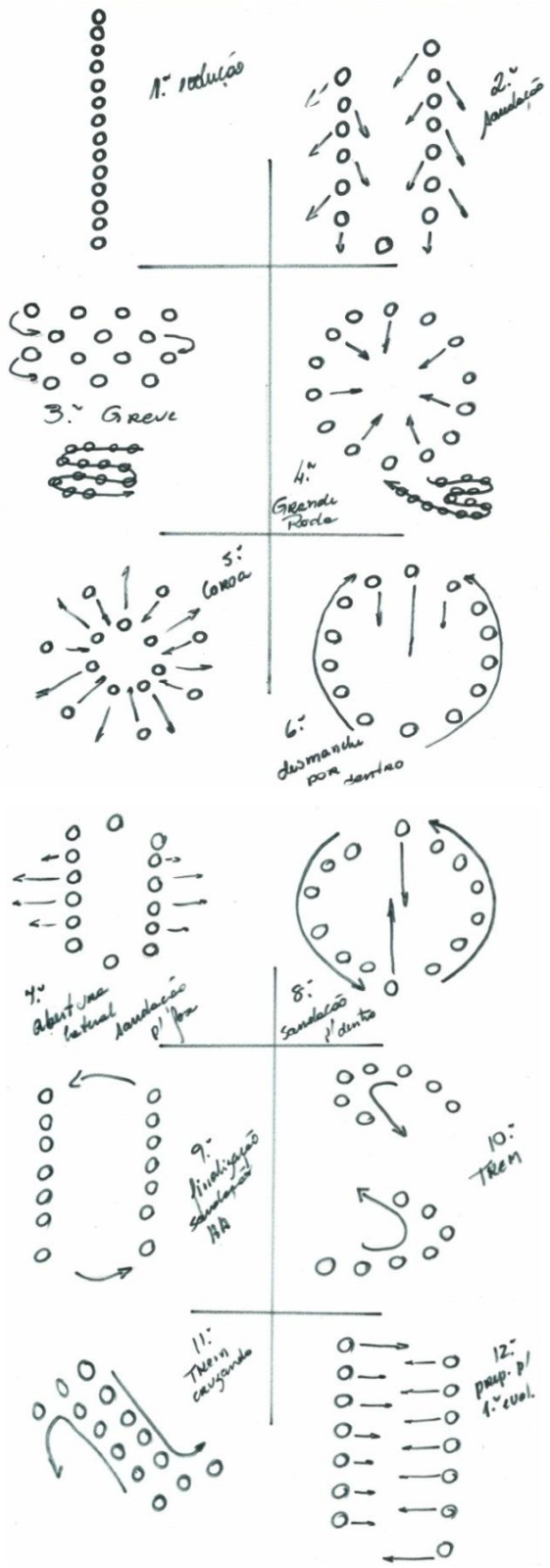
carnavalesco e começaram a tirar seus costeiros para brigar, o diretor de harmonia teve de intervir, os ânimos alteraram-se e entramos na pista muito chateados e preocupados com nosso caçula.

enriquecendo e potencializando as apresentações da ala, gerando novos signos espaciais e gestuais. A evolução pode dialogar com o samba-enredo através do significado de suas palavras e frases, bem como com o significante que transforma os sons ao tornar-se melodia cantada.

A evolução organiza no tempo/espaço/ritmo as relações do enredo e fantasia (da qual a comissão de frente representa o título ou introdução do primeiro), o conteúdo do samba-enredo, as imagens sonoras do canto melódico, os movimentos coreografados e os fundamentos diplomáticos da ala.

É missão, da comissão de frente apresentar a escola e saudar o público, ou seja, estabelecer um contato, comunicação, diálogo direto com quem a assiste. Durante esse primeiro período eu observava nos desfiles (na própria pista ao apresentá-los) a "vibração" que se instalava entre os componentes e a plateia, certo grau de contágio no corpo que era muito diferente do que eu já havia visto ou experimentado em minha carreira. Percebia que a evolução pode efetivar ou enfraquecer este jogo tão forte que se estabelece no desfile. Este jogo entre a ala e o público propõe "certa imediatidade de toda uma experiência compartilhada por artistas e público" (LEHMANN; 2007:223), produzindo e instalando a "corporeidade co-presente de atores e espectadores" (FISCHER-LICHTE; 2008:40). Detectava também, haver um acréscimo de energia vital nos corpos dos componentes, que não era oriunda apenas do treinamento corporal e ensaios para o desfile. Havia algo mais, e isto, fazia toda a diferença em sua "presença" cênica carnavalesca e, consequentemente, no jogo que a ala estabelecia com a plateia.

Era essencial entender essa "força" para potencializar ainda mais o jogo entre componente e público, independente dos momentos de cumprimento de função da ala. Se esta força não era originária (apenas) do treinamento corporal que eu conduzia para que pudessem apresentar-se no desfile, onde se instalava a outra fonte?



Evoluções comissão de frente 2004.

Capítulo IV

Ala 2:

Um carnaval que não se vê na TV

(a preparação do performer)[45]

[45] Um primeiro esboço do capítulo foi apresentado no V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, no GT Estudos da *Performance,* em 2008, na UNIRIO. Disponível em arquivo PDF no site da ABRACE.

Estávamos na boca da pista, a sirene já havia soado três vezes, as pessoas cantavam em uníssono sambas antigos da escola, estava terminando o "esquenta" da bateria e consequentemente da escola, os portões estavam abertos e, de repente, o diretor que me acompanhava falou "Vai Yaya!".

Não era o combinado para o "Grande Dragão do Mar" entrar na avenida, mas era necessário ocupar o tempo/espaço, para a escola não ser penalizada no quesito Evolução, pois o cronômetro mostrava que o desfile já havia começado.

Fiz minhas saudações à avenida e entrei apresentando a ala, mas havia um problema, eu não sabia a letra do que eles cantavam. Restava-me dublar, usando o truque de mexer a boca contando um, dois, três, quatro, sorrindo muito e levantando meus braços mexendo com a arquibancada, num arremedo de "sambista".

O incidente instintivamente levou-me a perceber que o "algo mais" que potencializava a "presença" cênico-carnavalesca poderia estar em um conhecimento e vivência de algo que eu havia negligenciado, ou não vivera até então, e, que nos anos anteriores, todos tratavam de alertar-me para isto: "ser sambista".

A pessoa leiga ao procurar em um dicionário[46] o significado de Sambista encontrará: "1. que ou aquele que samba, que é exímio dançarino de samba, sambeiro[47]; 2. compositor de sambas; 3. que ou aquele que tem atividades ligadas a escolas de samba; integrante ou frequentador de escolas de samba" .

Contrariando o primeiro sentido, ao longo dos anos fui descobrindo que "comissão de frente não samba", não dança samba. Esta arbitrariedade dá-se em função da história da própria comissão de frente, tanto em relação ao papel do baliza que abria os desfiles dos cordões paulistanos, que ora executava malabarismos com a batuta, ora lutava com a mesma, nas contendas com grupos rivais, quanto na relação mais cortês, aristocrática e diplomática das comissões de

[46] Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Edição Especial, março de 2002.CD-Rom.
[47] Consultar glossário de expressões carnavalescas, denominado nesta tese de Ala Móvel: Bateria, página 104.

destaque das sociedades carnavalescas que posteriormente, foram absorvidas pelas escolas de samba, quando diretoria ou convidados ilustres abriam os cortejos. Sob esta perspectiva, o samba não foi dançado pela aristocracia nem posteriormente pela burguesia, que dialogava com a direção das escolas.

O segundo sentido é bem óbvio. Todavia, é interessante ressaltar que compositores de samba podem ou não ter vínculos com escolas de samba.

É o terceiro sentido da palavra “sambista” que me levou a observar com mais atenção e participar das atividades da escola de samba durante o ano todo.

Na Camisa Verde, o calendário principal de festas abrange: apresentação de enredo, disputa de samba-enredo, apresentação de protótipos e aniversário da escola. A apresentação de enredo é uma festa muito esperada, pois dá à comunidade a certeza do tema que ela irá defender na avenida. Até a apresentação do enredo existe certo burburinho e muitos boatos a cerca do enredo. Não é um evento com presença oficial da comissão de frente.

A disputa de samba-enredo dá-se num período que pode variar de dois a três meses. Não há obrigatoriedade do componente da comissão participar de todo o processo, mas na grande final é interessante que a ala esteja presente. Normalmente, os compositores levam suas próprias torcidas para a quadra, além disto, distribuem CDs, camisetas, leques, balões para a comunidade criar empatia pelo seu samba.

A final do samba-enredo na Camisa Verde é um acontecimento esperado pela comunidade do samba e sempre ocorre numa segunda-feira, começando por volta das vinte e duas horas e terminando já com dia claro, com a quadra lotada pela comunidade e convidados.

Escolhido o hino oficial do ano para a disputa carnavalesca, os protótipos - também chamados de pilotos - das fantasias são apresentados para a comunidade. Os componentes da comissão de frente são acionados para funcionarem como modelos, demonstrando as fantasias de outras alas na festa. Basicamente os componentes da comissão só não vestem as fantasias das alas

das crianças, passistas (ala Show), bateria (cujo ritmista desfila) e baianas, sendo esta a última fantasia que é apresentada na noite.

Os protótipos da comissão de frente e mestre-sala/porta-bandeira não são confeccionados, pois são conservados como verdadeiros “segredos de Estado”, para despertar a curiosidade das pessoas, criando certo suspense sobre o desfile da escola.

Convite para Apresentação dos Pilotos para o Carnaval 2009

As comemorações do aniversário acontecessem no mês de setembro. No dia da fundação da escola, quatro de setembro, sempre é realizada uma Missa

Católica Apostólica Romana na quadra[48]. As baianas, trajadas a caráter, ajudam o celebrante, cantam e a maioria delas comunga na cerimônia. Durante as gestões de Magali dos Santos e Simone Tobias, havia certa aproximação com a Igreja de São Benedito (santo negro) e também com outras religiões. Além da missa afro católica, outras lideranças espirituais eram convidadas para celebrar o aniversário da escola e dar suas bênçãos[49], tornando a celebração de aniversário ecumênica. Já na gestão do Presidente Maninho as comemorações passaram a ser apenas ligadas ao catolicismo. Alguns componentes da comissão de frente participam da celebração apenas como espectadores da cerimônia religiosa. Após a missa é servido um almoço ou jantar para a comunidade.

Durante o mês é dada a festa comemorativa do aniversário da escola. A partir de 2003 a comissão de frente passou atuar de uma maneira mais ativa neste evento. Fui chamada pela diretoria para organizar a recepção da festa do cinquentenário da Camisa Verde e Branco. Fiquei apavorada porque não conhecia este tipo de festa e organizar algo para um evento que você não tem ideia do que vai acontecer, é no mínimo estranho. Todavia, na época, nosso diretor de carnaval, deu-me várias dicas, caberia à ala receber e escoltar os estandartes das escolas co-irmãs e "guardar" o Pavilhão da Estação Primeira da Mangueira, madrinha da Camisa Verde. Que responsabilidade[50]!

Fizemos um ensaio para organizar os deslocamentos espaciais na quadra, pois os pavilhões entrariam pela porta principal da escola e deveriam dirigir-se ao porta-pavilhões que estaria diagonalmente oposto à entrada da quadra. Os rapazes ficavam próximo ao porta-pavilhões e a pessoa responsável pelo livro de assinaturas, avisava sobre a chegada da escola "co-irmã", o pelotão

[48] Penso que a proximidade com a Igreja Católica Apostólica Romana dá-se em função do batuque e, posteriormente, do samba paulista terem certa ligação com as Festas de Bom Jesus de Pirapora e São Benedito.

[49] Lembro de ter assistido por pelo menos duas vezes Babalorixá Francisco de Oxum, Monges Budistas e integrantes da Legião da Boa Vontade juntos, falando à comunidade.

[50] Após o evento descobri que houve um desentendimento entre presidente de harmonia e a diretoria. Por isso chamaram-me para articular a ala formalmente para o evento. Na época era função da harmonia compor e organizar a festa e consequentemente a recepção. O fato é que após este evento, a comissão passou a recepcionar e escoltar Pavilhões nas festas oficiais.

atravessava a quadra até a entrada, abria duas alas, cumprimentavam com a cabeça a escola que adentrasse e escoltavam o Pavilhão até o porta-pavilhões. Os componentes da harmonia deveriam levar os convidados até seus camarotes.

Ao escoltarmos os pavilhões das escolas “co-irmãs” recriamos um tipo de convenção e comportamento instaurado à época dos cordões paulistanos na figura dos balizas, e, posteriormente, dos bastedores, a proteção do Pavilhão.

Comissão de Frente da Camisa Verde escoltando Pavilhão da Barroca Zona Sul. Festa de Cinquentenário da Camisa Verde e Branco. 06/09/2003. Fotógrafo Vitché.

O Pavilhão representa o âmago da escola de samba, sua história. É transcendente e imanente simultaneamente. Transcendente porque passaremos, morreremos, e ele continuará ostentado, quiçá, até o último sambista expirar, mas imanente porque é a própria identidade da escola, nada acontece sem ser por ele e para ele, impregna e contamina o cotidiano vivido, é o sambista, o elemento de

coesão e catalisador das pessoas que frequentam a escola de samba. Um samba alusivo da Camisa Verde[51], cantado na maioria das comemorações e ensaios, menciona a importância do Pavilhão da escola para sua comunidade:

Esse é o meu pavilhão!
É a minha vida, é o meu manto!
Pois neste coração,
Pulsa só Camisa Verde e Branco.

A força do sangue que corre em minhas veias,
Faz a minha vida florescer...
Foi lá, que eu aprendi a ser poeta,
Ter malandragem discreta, este é o meu jeito de ser...

Ser ou não ser,
Eis a questão
Camisa, meu eterno pavilhão.

Pavilhão Oficial da A.C.S.E.S.M. Camisa Verde e Branco. Festa de 55º. Aniversário, 2008. Primeiro Casal de Mestre-sala e Porta-bandeira: Claudio e Claudia Adão.

[51] Carnaval 2005. Compositores: Celson, Xande, Mumu, Simone e Luciano.

Tanto as festas quantos os ensaios da escola só ocorrem, de fato, após a exibição do Pavilhão. Para que isso aconteça, existe certa rotina composta por uma série de ações desempenhadas por diversas pessoas da escola. Esta rotina é chamada pela comunidade de “Rito de Corte”.

A bateria ao começar seu “esquenta”, alerta que o rito dar-se-á em breve. Outros componentes que participam do rito começam a aproximar-se do centro do terreiro, e as pessoas que conhecem a cerimônia também se aproximam paulatinamente, começando a formar um grande círculo.

Quando a bateria silencia, se os pavilhões não estiverem no porta-pavilhões, os harmonias trazem-nos para colocá-los lá. A corte da escola (Rainha, Princesas e Madrinha da Bateria) se posta à frente da bateria, comissão de frente ocupa seu lugar (defronte ou ao lado dos pavilhões), tias baianas entram na roda. Por último, os casais de mestre-sala e porta-bandeira entram, cumprimentam os pavilhões. O Intérprete saúda cada ala que participa do rito, assim como os visitantes (que formam um círculo externo aos protagonistas do rito) e começa a cantar o hino da escola[52]:

Sou verde e branco, até a morte!
Do verde e branco não me separarei.
Deu-me tantas alegrias,
Belos carnavais que eu passei, eu passei.
Na sua bandeira, enxuguei o pranto
De uma dor não esquecida
Deslumbrante, na avenida
A minha escola realmente é a mais querida. (bis)
De janeiro a janeiro, o ensaio é geral (que legal!)
O samba é o nosso ideal!

Até 2007 os casais ficavam parados e os participantes do rito faziam uma fila para beijar o Pavilhão. Após esta data, para otimizar o tempo do rito, o primeiro casal dança, para e oferece o Pavilhão para algum chefe de ala ou

[52] Composto por Talismã e Jordão.

personalidade presente (independente do samba cantado no momento). A pessoa saúda o Pavilhão e o casal continua sua dança.

Após o primeiro casal, o segundo casal (que ostenta o Pavilhão de Enredo) dança, e assim, sucessivamente, terceiro casal, quarto, juvenil e infantil, quando houver[53]. Enquanto isto, o Intérprete canta sambas alusivos da escola e sambas-enredos de carnavais passados. Às vezes, após a apresentação solo de cada casal, os casais apresentam-se aos pares, por outras, executam a "Dança dos Pavilhões", também conhecida como "Roda dos Pavilhões" quando vários casais dançam juntos e os mestres-salas trocam de pares. O ápice desta dança dá-se em duas rodas, quando as porta-bandeiras ocupam o centro da roda ostentando seus pavilhões e girando em sentido anti-horário e os mestres-salas ficam no círculo externo girando a roda no sentido horário[54].

Para um sambista não existe nada mais importante que seu Pavilhão, que deve ser honrado, amado e cuidado. Por isso, no "Rito de Corte", tudo é feito para ele. Ele é o senhor supremo daquela escola. É a representação simbólica da ancestralidade daquela comunidade e de todos os carnavais vividos por ela. Neste rito, dimensões temporais se cruzam, o passado/presente/futuro da comunidade inscreve-se naquele "pedaço mágico de pano" que gira em vórtice no centro do terreiro. As pessoas ao redor estão ali para serví-lo. O comportamento dos envolvidos reafirma este pensamento. Neste ritual "a memória coletiva é transformada em ação" (SCHECHNER; 2008: 52), em dança, em *performance.*

É interessante lembrar que *performances* podem ter diversos fins e abarcar dimensões sagradas e profanas da humanidade, entretanto, todas têm em comum a execução e apresentação de "comportamento restaurado", também chamado de "comportamento duplamente exercido" (SCHECHNER; 2003: 27).

[53] Os componentes presentes na roda do rito dançam (com movimentos moderados, contidos) em seus lugares enquanto os Pavilhões exibem-se.

[54] Nas comemorações de aniversário de qualquer agremiação em São Paulo, o ponto alto da festa é a "Roda dos Pavilhões" quando cada Pavilhão presente roda sozinho e após em coro, quando é executada a "Dança dos Pavilhões". A "Dança dos Pavilhões" exige muita perícia da parte de quem as executa, pois o espaço da dança fica restrito, as mesuras são mais políticas, pois os mestres-salas trocam de porta-bandeiras, e, consequentemente pavilhões, durante a execução da dança.

Este comportamento consiste em ações que são previamente treinadas, ensaiadas e executadas, abarcam desde técnicas apreendidas (inclusive artísticas) até convenções sociais.

No “mundo do samba”, muitas destas ações são convenções que referem-se aos cuidados com o Pavilhão durante o rito:

- Homens não devem usar chapéu à frente ou para saudar o Pavilhão, nem quaisquer tipos de bonés;
- Homens não devem saudar o Pavilhão caso não estejam adequadamente trajados, ou seja, portando pelo menos calça e camisa;
- Quando o Pavilhão for oferecido para saudação, pelo mestre-sala, a pessoa deve fazer uma reverência (normalmente as pessoas cruzam as mãos na altura do peito, abaixam a cabeça e curvam ligeiramente o tronco) para depois pegar com a mão esquerda a parte oferecida, por baixo, e com a mão direita cobrir o Pavilhão para beijá-lo e levá-lo à testa;
- O mesmo procedimento deve ser usado quando o Pavilhão estiver em descanso no porta-pavilhões;
- É uma gafe manchar o Pavilhão com batom ou suor, por isso passou-se a cobrir o Pavilhão com a mão, para que o mesmo não seja maculado;
- Caso o Pavilhão esteja em repouso no porta-pavilhões antes de qualquer acontecimento na quadra, deve-se primeiro prestar os cumprimentos ao mesmo para depois cumprimentar as pessoas presentes;
- Há uma ordem de saudação ao Pavilhão quando o mesmo estiver em repouso: cumprimenta-se o Pavilhão Oficial, depois o de Enredo, Terceiro Pavilhão, Pavilhão Juvenil e Pavilhão Mirim, quando houver;
- Quando porta-bandeira estiver rodando com o Pavilhão é de bom tom afastar-se para não intervir em sua dança, bem como afastar a cabeça ou abaixar para que o Pavilhão não pare de rodar caso aproxime-se durante a dança;

Rito de Corte: Dança dos Pavilhões com Pavilhão Oficial, de Enredo e do Amanhã

Porta-pavilhões ostentando os Pavilhões da Camisa Verde e escolas Co-irmãs que prestigiaram a festa de 55º. aniversário, em 2008.

- É sinônimo de educação abaixar a cabeça e aplaudir o Pavilhão quando o mesmo for mostrado[55].

Estas são algumas das regras de etiqueta do sambista, independente de possuir cargo ou não na escola e de participar ou não do rito. Estes comportamentos não são ensinados, mas apreendidos através da observação dos mais experientes e da vivência nas festas. O "mundo do samba" é um lugar cheio de gentilezas, convenções, normas que devem ser seguidas. Contudo as normas podem ser recriadas, ou atualizadas de acordo com as necessidades da época[56].

O aprendizado e preservação destas mesuras enfatizam e "emolduram" gestos e ações. É no rito que o sambista demonstra para a comunidade: que sabe seu lugar naquela sociedade, ou o quão educado é ou está apto para ocupar determinada função na escola. Se um dos aspectos do ritual é "moldar o indivíduo para a comunidade" (SCHECHNER; 2008: 52), o componente da Comissão de Frente, ao participar do rito começa a ter outra dimensão do seu papel na escola de samba, que, no caso da Camisa é muito mais que apenas cumprir a função no desfile carnavalesco. O depoimento de um componente dá a dimensão do grau de relação que se estabelece entre o indivíduo e a escola:

> Ser Comissão de Frente pra mim não se resume apenas ao carnaval, é algo que mudou minha vida, não apenas entrei num grupo, entrei numa nova família[57], uma família que defende com unhas e dentes seu bem maior, que é o nosso Pavilhão.
>
> Ednilson N. Martiniano (componente desde 2005)

[55] Há momentos na dança do mestre-sala e porta-bandeira, no qual o Pavilhão para de rodar e o mestre-sala segura gentilmente o Pavilhão abrindo-o e demonstrando seu símbolo e data de fundação.

[56] A inserção da comissão de frente no rito de recepção e guarda dos pavilhões nas festas oficiais é um bom exemplo da mobilidade dessas normas.

[57] A relação familiar é uma constante no discurso das pessoas nas escolas de samba. Na Camisa Verde a comunidade também se auto proclama Família Verde e Branco. Além disto, podemos pensar em uma ancestralidade no samba que as pessoas assumem ao filiarem-se a escola.

Esta é uma das razões pelas quais a Camisa Verde prefere constituir esta ala com pessoas da comunidade, a contratar artistas profissionais para se apresentarem nos desfiles. O componente da ala tem de ter tempo disponível não somente para dedicar-se aos ensaios que antecedem o desfile, mas participar do cotidiano da escola. É necessário envolver-se com a escola e, consequentemente, com a comunidade.

O componente começa a vestir-se de acordo com seu cargo. A roupa ajuda a caracterizar e identificar: qual a função e o quê é esperado dele dentro daquela comunidade. Assim, no dia-a-dia da quadra, a comissão de frente costuma usar camiseta e calça confortável ou agasalho, passistas: shorts ou saias, harmonias: camisa e calça, casais de mestre-sala e porta-bandeira usam roupas mais formais. Fora os casais, as demais alas costumam bordar o nome delas na vestimenta.

A roupa usada passa a identificar a ala dentro do coletivo da escola de samba, desta forma, a pessoa, o indivíduo, deixa de ser conhecido enquanto ele próprio e passa a ser reconhecido como comissão de frente, ou seja, passa a comportar-se de acordo com os códigos sociais que aquela sociedade espera dele enquanto sambista da ala comissão de frente.

Ser comissão de frente confere *status,* visibilidade e determinadas regalias[58] perante toda a comunidade, pois a ala representa o "cartão de visita da escola". Durante o período que antecede o carnaval a vida social é intensa, a ala é sempre convidada para representar a escola em vários eventos e festas devidamente trajados[59].

[58] Os integrantes costumam ganhar ingressos para festas que acontecessem na quadra e não são oficiais, são convidados para eventos fora do *métier* do carnaval, cedem entrevistas, são extremamente fotografados e, no caso da comissão da Camisa Verde, são muito cobiçados pelas mulheres da comunidade.

[59] Se por um lado pertencer à ala confere prestígio na comunidade do samba, por outro, o componente tem de ter muito cuidado em relação à expressão de suas opiniões, sentimentos, para que os mesmos não sejam confundidos como um posicionamento do coletivo em relação a algo. A comissão de frente também é formadora de opinião na comunidade.

Ao vestirem seus uniformes[60] passam a espelhar a entidade e toda a sua história no samba. Devem ser educados e cordiais, como nos primórdios da ala quando os fundadores e "mais antigos", ou seja, a ala que hoje chamamos de Velha Guarda da agremiação, apresentavam na avenida o trabalho que desenvolviam junto a suas comunidades, enfatizando a continuidade e preservação do samba.

Comissão de Frente conversando na concentração em dia de ensaio técnico. Acervo pessoal da autora

São os componentes da Velha Guarda os grandes condutores/criadores da "memória épica" da escola e de velhos carnavais. Lembremos que este

[60] Considero os trajes usados pela comissão de frente como uniforme, farda, algo que é padronizado para não ressaltar o individual dentro da ala, mas, ao contrário, para destacar o coletivo, o grupo.

conceito, formulado por Asante[61] (1996), ligado à tradição oral africana, privilegia não somente a narração de aspectos de experiência do que foi vivido por meio de um discurso falado, mas também a interpretação da experiência através de criações artísticas, que se transformam em veículos da memória. “O Canto da Velha Guarda”, composta por Mario Sergio, Luisinho e Carica, ressalta esta experiência:

> Velha, porém muitos anos de glória.
> A raiz do samba tem muitas histórias pra contar.
> O samba fez seu nome,
> têm nos anais lindos carnavais.
> Foi, o canto desses maiorais,
> canto de nossos ancestrais.
> Foi e ainda é.
> Deixem que essa raiz venha nos ensinar
> Um lindo canto que faz embalar,
> principalmente a alma.
> E então caindo nas graças do povo
> Um samba velho é sempre novo.

A “memória épica” privilegia a interpretação da história vivida, não exatamente da história conhecida ou dada pelos historiadores ou senso comum[62].

Assim, ter a oportunidade de estar em uma roda de “bamba” e observar a “atuação”, a maneira com que eles falam, cantam, batucam, usam as gírias, fazem gestos, enfim, *performam* seus casos e histórias, configura-se como uma experiência ímpar de aprendizado para o sambista, tanto em relação ao conteúdo contado, quanto “as cenas” que eles instalam na roda.

---

[61] A respeito desse conceito, consultar o capítulo desta tese intitulado “A Biografia do Samba”, página 57

[62] Asante ao referir-se a “memória épica” cita a obra *Up North,* coreografada por Dianne McIntyre. Esta coreografia foi criada com elementos da dança moderna “mas é o senso de memória épica que concede a *Up North* pele e matéria. Não é uma reorganização histórica dos negros deslocando-se para o norte dos Estados Unidos oriundos do sul, porém uma memória recuperada que transmite ao olhar do espectador o *pathos*, sentimento, e experiência para além da história literal” (ASANTE; 1996:80).

Estar em uma “roda de bamba” é receber e aprender. Receber a experiência do que foi vivido por uma geração e aprender a contá-la ou recontá-la. Este tipo de relação aproxima-nos de Benjamin e suas inquietações referentes à história, experiência e narrativa.

Benjamin propõe que o historiador estabeleça uma relação de experiência com a história, com o passado, não o fixando em uma imagem eterna, congelada, unilateral. Este tipo de abordagem liga-se intimamente a “arte de contar”, ao narrador enquanto transmissor de experiência e história. Gagnebin (2010), ao introduzir o pensamento de Benjamin, elenca as principais condições para a passagem da experiência através da narração:

A primeira destas condições refere-se “a experiência transmitida pelo relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte. Pressupõe, portanto, uma comunidade de vida e de discurso...” (GAGNEBIN; 2010: 10).

Podemos pensar nesta condição sob dois aspectos no samba. O primeiro, em relação ao “mundo do samba”, considerado enquanto o coletivo das escolas de samba. Este coletivo torna-se uma macro comunidade com antepassados e fins comuns: colocar seu desfile na rua. Desta maneira, qualquer sambista, quando convidado a presenciar uma roda de prosa de Velha Guarda, independente de agremiação, sabe que terá a oportunidade única e especial de ouvir sobre a formação do samba paulista. O segundo aspecto esta mais ligado a uma agremiação específica, que normalmente já se autodenomina Comunidade e/ou Família, instaurando vínculos, no qual o Pavilhão torna-se a bandeira da comunidade.

Como segunda condição, “Esse caráter de comunidade entre vida e palavra, apoia-se ele próprio na organização pré-capitalista do trabalho, em especial na atividade artesanal.” (GAGNEBIN; 2010: 10).

Por um lado, atualmente, os desfiles tem o status de mercadoria-espetáculo, quando os ingressos são caríssimos e as televisões brigam por contratos de exclusividade para transmiti-los para aproximadamente 54 países. Por outro, “colocar um desfile na rua” é uma atividade artesanal e também

artística. Mesmo que alguns elementos de decoração de alegoria e, hoje, as fantasias de ala sejam produzidos em série, há uma relação artesanal na escultura e decoração dos carros. Neste tipo de produção o ritmo de trabalho permite o tempo do falar, do ouvir sobre o carnaval. Também, o carnaval tem um ritmo próprio com ensaios que adentram madrugadas e instauram outro ritmo no tempo.

O terceiro aspecto: "A comunidade da experiência, funda a dimensão prática da narrativa tradicional. Aquele que conta transmite um saber, uma sapiência, que seus ouvintes podem receber com proveito." (GAGNEBIN; 2010: 10).

Para um sambista, e neste caso, componente da comissão de frente, estar em uma "roda de bambas" é mais do que uma oportunidade de aprendizado histórico, é mais que um privilégio. É saber-se herdeiro daquela experiência.

O contato com a Velha Guarda, e também com outras pessoas mais antigas da escola dá-se na maioria das vezes, nas barracas do lado de fora da quadra, antes do início dos ensaios e, por vezes, ao término deles, quando é possível "tomar uma cervejinha", depois de cumprida a função. São nesses momentos de descontração que relembram os carnavais passados e comenta-se o carnaval presente.

É na participação do cotidiano da quadra, nos ritos que antecedem o começo de qualquer festa ou ensaio, no experienciado pelas e com as gerações anteriores, que se dá uma grande parte da preparação do *performer* da comissão de frente. São nestes momentos que a perspectiva puramente estética da ala no desfile se desfaz, refaz e toma outro sentido para o *performer* e também para a comunidade. O depoimento de Pérsio B. J. Silveira, (componente de 2001 a 2007) valida esta observação:

> Dentro da comissão pude ter acesso a toda a história da Camisa Verde, seus baluartes, suas figuras históricas, sua tradição e principalmente a sua cultura [...] Esforçamo-nos para sermos muito mais do que meros corpos para

> apresentação, mas também cabeças pensantes e conscientes sobre a diáspora negra.

"Mero corpo para apresentação". Era isto que eu via e esperava da comissão de frente, em meus primeiros carnavais. Este pensamento fazia-me estrangeira, "arremedo de sambista".

Ao longo dos anos, ao aproximar-me do cotidiano da quadra, fui adentrando na cultura do samba, apropriando-me de seus códigos, convenções, memória, assumindo um lugar no "Rito de Corte".

A experiência de pertencimento, a convivência dentro desta sociedade, foi abrindo meu campo de reflexão sobre algumas questões referentes à preparação/treinamento do *performer* na escola de samba. Desde então compreendi que independente de técnicas e/ou exercícios físicos empregados para construir um corpo para o desfile, existem outras possibilidades de preparar o corpo para a *performance* e outras *performances* além do desfile.

No caso do samba, a participação no cotidiano da quadra transforma-se em uma parte do treinamento que, a princípio, constrói outro sentido do que é ser "sambista": amar e defender um Pavilhão!

O Pavilhão é a representação da própria escola de samba. Assim, a cerimônia conhecida como "Rito de Corte" ensina e mostra à comunidade o comportamento desejável e/ou aceitável para o sambista, constituindo parte do treinamento do *performer* no samba. Também, o "Rito de Corte" é uma apresentação oficial que acontece em praticamente todas as atividades e eventos da escola, pois como diz a máxima: "sem Pavilhão não há escola de samba presente". Portanto, é uma *performance* repetida inúmeras vezes ao ano e, à medida que o dia do desfile aproxima-se, a vibração dos componentes vai se intensificando, tornando-os mais excitados e eufóricos durante o rito[63]. Cabe

[63] Não posso deixar de ressaltar que a bateria tem uma grande participação na condução do rito, ensaios na quadra e desfile. Além da base musical (binária) remeter ao primeiro som (ritmo) que o

salientar que o rito também funciona como uma introdução ao ensaio da escola de samba (como um todo), e desta maneira instaura a ambiência para que o mesmo aconteça.

O cotidiano da quadra prepara o indivíduo para compor o coletivo, neste caso, ser comissão de frente. Lembremos que comportamento restaurado também é "eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou me comportando como me mandaram ou me comportando como aprendi" (SCHECHNER; 2003:34). Então o indivíduo passa a agir e vestir-se conforme o que é esperado da comissão de frente, naquela comunidade. Os uniformes usados, tanto no dia-a-dia dos ensaios, quanto nas festas sociais reafirmam a identidade, comportamentos e funções do indivíduo naquele coletivo, instaurando a "*persona"* de Comissão de Frente.

A palavra *persona,* designava o nome da máscara usada pelo ator para representar um papel e, posteriormente, tornou-se um conceito ligado à estruturação do *self,* usado por Jung (1988: 32): "ela é uma simples máscara da psique coletiva [...] não passa de um papel, no qual fala a psique coletiva". Entretanto, o indivíduo, apesar de identificar-se e reproduzir o modelo de *persona* comissão de frente camisaverdeana, quase simultaneamente, ele, enquanto indivíduo, joga, interpreta e negocia com estes comportamentos e expectativas. Deste jogo nasce certo "tempero", que traz nuanças dentro da ala, desta forma algumas pessoas destacam-se dentro do grupo e passam a gerar modelo de comportamento na escola. O depoimento de Marcio Sanchez (componente desde 2005) destaca isso: "Ser comissão de frente é se preocupar com a postura, com o comportamento, pois servimos de espelho para muitas crianças de nossa comunidade".

Considerando que a função da comissão de frente na avenida é apresentar a escola e saudar o público, entendo que o cotidiano na quadra prepara, treina o componente para isto. Mesmo que na avenida exista uma partitura de ações a serem desempenhadas de acordo com o que crio para o

---

feto escuta antes de nascer - o coração materno, o conjunto sonoro instaura vibração e reverberação no corpo das pessoas presentes.

desfile. O terreiro prepara o *performer* para um nível mais sutil, uma camada mais profunda do significado de cumprimento da sua função no desfile, pois o rito atualiza o passado da agremiação e desperta no componente de hoje o orgulho de pertencer a ela, de apresentá-la na avenida.

O "esquenta da bateria", o "Rito de Corte", os sambas alusivos cantados na concentração, não somente aquecem corpo/voz do componente, mas acionam gestos impregnados da história, da tradição, da memória, da vivência e da experiência da ala naquela comunidade, que depende desse grupo para apresentá-la, marcar sua primeira impressão na avenida, contar parte do enredo, permanecer com a nota máxima do quesito[64] e saudar, "ganhar" o público.

Eu havia encontrado a outra fonte, a "força" que os alimentava. Além disto, também, me impregnava dos sentimentos de pertencimento e préstimo ao Pavilhão, vividos e revividos em *performances* na escola. Ambos são/estão cravados no corpo do performer, perfazem um tipo de preparação que traz diferença à "presença" cênico carnavalesca da Comissão. Este tipo de treinamento pode acontecer antes ou simultaneamente ao desenvolvimento da *performance* para a avenida. Então, inquietava-me: como contaminar quem nos assiste no desfile? Como a criação artística pode contribuir para fortalecer e ampliar a "presença" e "co-presença" do jogo na *performance* carnavalesca?

[64] A primeira lição que aprendi no samba foi de que a escola não ganha nota, ela já entra com nota máxima. Ao longo do desfile ela é penalizada se cometer erros.

Capítulo V

Ala 3:

Teatralizando Carnavais

(o gesto, o rito e a performance)

Já estava a alguns anos coreografando a comissão de frente e, de certa maneira, também começava a apropriar-me do calendário e do processo de criação e produção do desfile carnavalesco. O grupo já confiava em mim e desde 2001, recebíamos nota dez na avenida. Também havíamos adquirido o respeito da comunidade e já éramos vistos – dentro e fora da escola - como quesito forte da Camisa Verde.

Foi a partir do carnaval de 2005, que minha relação com a cena carnavalesca começou a mudar. Ainda estou muito perto temporalmente desta experiência para conseguir detectar exatamente quais fatores influenciaram esta mudança. Entendo que minha maturidade em relação aos desfiles tenha contribuído para isso. Entretanto, é a partir deste ano que a Camisa Verde começou a enfrentar problemas financeiros. Até então, a fantasia da Comissão de Frente era mais luxuosa, pesada e engessava o corpo do componente, levando-me a pensar na encenação como organização do tempo/espaço/ritmo.

Ao longo dos anos, a fantasia foi se tornando cada vez menor e mais leve, deixando o corpo em evidência. Isto me deu a oportunidade de começar a pensar na criação da cena a partir do corpo, de ações do *performer,* aproximando-me de procedimentos mais voltados às artes cênicas. Assim, compartilho três processos de criação que fundamentaram e deram-me a reputação, no meio do samba paulistano, de Coreógrafa que teatraliza a Comissão de Frente.

Sinais de comunicação
(a narrativa e o gesto carnavalesco)

O carnaval de 2005 estava em preparação. A escola não tinha dinheiro[65]. Particularmente eu achava o enredo escolhido pela Diretoria

[65] Entenda-se por não ter dinheiro, receber apenas a verba que a Prefeitura de São Paulo destina ao desfile, e que é paga em parcelas.

estapafúrdio, mas abria a oportunidade de buscar patrocínio para colocar o carnaval na avenida. O resumo do enredo “Disque Camisa, Linha Direta com o Samba” já demonstrava essa intenção.

> Este enredo tem por objetivo mostrar a facilidade, praticidade e agilidade que temos hoje com o uso da **linha telefônica**[66], podendo satisfazer nossas vontades, ser socorridos numa emergência, ou simplesmente conversar com quem está distante. [...] Sendo o universo da comunicação amplo, se fôssemos enumerar todas as possibilidades, teríamos uma lista extensa, por este motivo focaremos os **“serviços de Disque”**[67] que hoje fazem parte de nossa vida cotidiana[68].

A definição do enredo é o primeiro passo para o trabalho que perdurará o ano todo e é a partir da sua definição, que o Carnavalesco pinça os pontos principais do tema, ordenando-os de forma linear e cronológica, para entendimento do público e jurados.

Em seguida, apresentar-se-á o enredo e um esboço da ordem do desfile, ou seja, da narrativa visual do enredo, à Ala dos Compositores. Nesta reunião, o Carnavalesco indica quais “pontos altos” do tema deverão ser destacados para inspiração dos poetas da escola. Após um prazo da apresentação do enredo, é iniciado o concurso para a escolha do samba- enredo. A competição dá-se em clima de festa e comporta um júri composto por carnavalesco, convidados e representantes da diretoria da escola.

O samba ganhador do concurso, para o carnaval de 2005, teve autoria de Mumu, Luciano, Celson, Xande, sendo Celson, também conhecido como Celsinho, o Intérprete oficial da escola, naquele ano:

[66] Grifo da Direção de Carnaval da escola.
[67] Idem.
[68] Xerox do Enredo, página 1, recebido em janeiro de 2005.

> Sou eu, o trevo que desponta na avenida / Neste cenário atua a mais querida / Contando a você / A introdução desta linguagem...
> O ecoar do tambor revelava o jeito, dos africanos / E através da fumaça / O índio também se expressava / Dando início a evolução / Ô ô ô...
> E assim muito tempo passou / Graham Bell, inventou o telefone / Dom Pedro, encantado com essa novidade / Trouxe ao Brasil, e virou realidade...
> (bis) Aí todos vivem a telefonar / Tratando de vários assuntos sem fim / E há quem fofoque pro tempo passar / Nesse papo amizade se dá!
> Hoje, muitos serviços com informações / Utilidades sem locomoção / Buscamos mais praticidade / Discamos / Até pra dinheiro / Prever futuro e sorte no amor / Vou conectar...
> Pela internet fazemos tudo / Podemos abraçar o mundo / E ver o meu trevo lá / Mas, quem quiser ouvir bom samba / Disque Camisa gente bamba / Que a bateria vai te conquistar.
> (refrão) Se o telefone tocar? / Se o telefone tocar e alguém perguntar é só responder / Sou Verde e Branco linha direta com você!

Simultaneamente ao movimento de criação e escolha do samba-enredo, o Carnavalesco transforma os pontos altos do enredo em desenho de fantasias e maquetes de carros alegóricos. Após aprovação da diretoria, os protótipos das fantasias são confeccionados e apresentados à comunidade em uma festa, conforme vimos no capítulo anterior.

Parece-me que a construção da dramaturgia do desfile carnavalesco também pode ser pensada como um processo de "traduções intersemióticas"[69]. Primeiramente é definido um tema, que é pesquisado em sua abrangência. O Carnavalesco elenca um recorte deste tema que define o Enredo. Armando Barbosa contou-me certa vez que para definir a narrativa do desfile, ele pinça dois

[69] A tradução intersemiótica ou transmutação faz parte da classificação proposta por Jakobson (2001:72) para distinguir diversas maneiras de interpretar um signo verbal, é a transposição de um signo por outro, "por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura". Plaza (1987) aprofunda os estudos sobre o tema. Não me interessa neste momento discutir profundamente como se dão estas transposições na construção dos desfiles. Limito-me a refletir sobre as traduções que são feitas antes de se pensar a encenação da Comissão de Frente, do ano de 2005, que versou sobre o tema comunicação.

pontos altos, pensando o primeiro para o impacto do carro abre-alas e o segundo, no impacto da última alegoria do desfile. Definindo estes dois pontos, ele distribui as alas e as demais alegorias no espaço gerado entre estes dois pontos altos.

Então, na maioria das vezes, a escolha deste recorte considera os aspectos visuais que podem ser gerados na avenida. Em seguida, o Enredo é transformado em fantasias e alegorias. Ao mesmo tempo, o Enredo é apresentado para os poetas e músicos da escola que o transformam em letra e melodia, criando o samba-enredo. É após este processo que as alas podem ser ensaiadas.

As alas, com exceção da comissão de frente, são avaliadas no desfile carnavalesco pelos quesitos Fantasia, Harmonia e Evolução, ou seja, se o que vestem narra o enredo, se cantam em uníssono e, se dançam e movem-se no ritmo do samba-enredo. Porém, estes três quesitos são avaliados em conjunto no quesito Comissão de Frente. Além deles, também é avaliado, se a comissão cumpre seu fundamento. Tudo isso aliado à necessidade de causar impacto, por tratar-se da abertura do desfile. De maneira geral, cabe a comissão de frente representar o título, prólogo ou início do enredo. Por isso, enredo, fantasia e samba-enredo são estudados e também são traduzidos em construção de corpos, gestos e ações das encenações para a ala.

Creio que uma questão a levantar, tem a ver com as escolhas que são feitas para narrar o enredo. Assim, lembro-me de Plaza (1987:10), ao afirmar que "o tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas e suportes, de códigos, de formas e convenções". Desta forma, a história não é pensada como algo único e linear, mas como possibilidades de recuperação dela própria. Desta maneira, o tradutor adéqua "à própria historicidade do presente, estratégia esta que visa não só vencer a corrosão do tempo e fazê-lo reviver, mas visa também sublinhar que as coisas somente podem voltar como diferentes" (PLAZA; 1987: 5-6).

Então, este tipo de processo de criação para o desfile das escolas de samba, gera um discurso diferente das abordagens históricas lineares e aproxima-

se da “interpretação alegórica”[70], proposta por Benjamin, quando a história pode ser abordada pela ótica “dos excluídos, dos esquecidos e dos vencidos [...] A verdade da interpretação alegórica consiste neste movimento de fragmentação e desestruturação da enganosa totalidade histórica” (GAGNEBIN; 2009: 43).

Assim as traduções do tema do desfile - enredo, samba-enredo, Fantasias, Alegorias e Encenações, não somente pinçam estilhaços da história narrada, como por vezes também as justapõe.

Entretanto, em 2004, apesar de já estar mais familiarizada com a produção dos desfiles e vida na quadra, não havia trabalhado sobre um enredo cuja narrativa fosse tão distanciada da história factual.

Em minha primeira reunião com o carnavalesco[71], quando apresentou-me a fantasia da ala, indaguei por que ele juntou duas culturas geográficas e historicamente distantes e que nunca conviveram juntas, na concepção da Comissão de Frente. Respondeu-me que eram as “primeiras formas de comunicação que se têm notícia”, e que eram tão importantes, que o samba campeão apresentava tais fatos em sua letra. Assim, sob esta justificativa, desfez-se qualquer possibilidade de mudança na concepção do que a ala representaria[72] na avenida e a Camisa Verde reinventava carnavalescamente a história da comunicação.

A descoberta do gesto como fonte de contágio.

O que fazer para conectar duas culturas tão distantes no tempo e no espaço e manter uma coerência na representação? Foi esta a pergunta que fiz a

[70] No caso dos enredos da Camisa Verde que coreografei: a questão indígena contada a partir do olhar do indigenista Orlando Villas Boas (2001), a influência do número 4 na construção da humanidade (2002), a Revolta da Chibata sob a perspectiva dos marinheiros negros (2003) e a história da Camisa Verde pela ótica de seus componentes (2004).
[71] Em reunião realizada em 14 de novembro de 2004.
[72] A Comissão apresentou-se com seis integrantes fantasiados de “africanos e seis índios” (indígenas africanos e norte-americanos).

mim mesma durante dias. Eram duas tribos distintas, duas comissões por assim dizer, cada uma com suas características, posturas e gestos distintos.

Queria encontrar gestos bem significativos para definir cada grupo e usá-los como uma espécie de "*leitmotiv*" para marcar a coreografia. Contudo, era tão insensato pensar que estas "tribos[73]" poderiam ter mantido contato no tempo e espaço, que não conseguia ter ideia nenhuma. Intimamente, remoía a justificativa do Carnavalesco: "são tão importantes que estão até no samba- enredo". A frase que eu ruminava trouxe também uma luz: por que não assumir essa incoerência histórico/geográfica como a letra do samba-enredo?

Fantasia para Comissão de Frente: Africanos e Índios. Criação Armando Barbosa.

[73] É sabido que o Continente africano possui diversidade de etnias, línguas, dialetos, religiões. Pensar africanos como um pequeno grupo homogêneo é incorrer e realçar clichês e preconceitos étnicos e raciais.

Os gestos que eu procurava para as tribos estavam ali o tempo todo:

- se “O ecoar do tambor revelava o jeito, dos africanos”, estes ecos eram ouvidos pelos indígenas norte-americanos. Então, o gesto para os “apaches[74]” era colocar a mão em concha atrás da orelha;
- como “através da fumaça, o índio também se expressava”, o “fumacê” devia ser observado pelos africanos. O gesto: colocar a mão espalmada acima da sobrancelha, como se protegesse os olhos do Sol para conseguir enxergar do outro lado do Atlântico (posteriormente este gesto foi usado para a palavra “prever”).

Queria acentuar as diferenças entre as culturas e fazer uma grande dança tribal, onde os povos arcaicos se comunicassem. Iniciei os ensaios investindo em alguns movimentos de dança afro, improvisação a partir dos gestos: ouvir e olhar sinais. Imaginava um grupo entrando primeiro e depois o outro, cada qual com seu “*leitmotiv”*. No terceiro ensaio me dei conta que isto abriria uma fresta na Comissão de Frente, e que os jurados poderiam entender como erro de evolução e tirar pontos da ala. Preferi começar a coreografia entrando em um bloco formado por duas filas e assim, trazer a comissão da linha amarela[75] de forma coesa e homogênea.

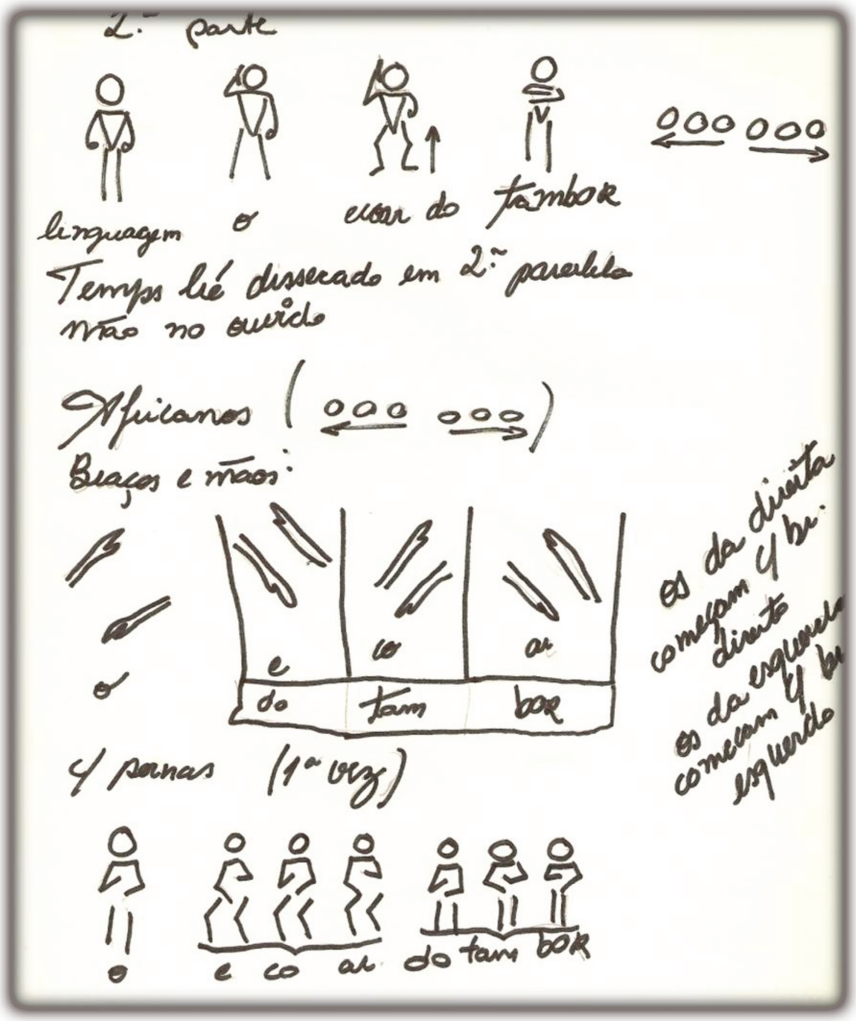
Pensei em olhar novamente a letra do samba-enredo para pinçar palavras-chaves que poderiam criar familiaridades ou ilustrar o samba, em contraste com a diversidade da fantasia dos *performers.* Desta forma elenquei as palavras: evolução – conectar – abraçar.

A palavra “evolução” poderia funcionar como uma marca para mudança de configurações espaciais do grupo na avenida; “conectar” uniria uma tribo à outra e “abraçar” uma reprodução literal da ação. Contudo, também havia frases interessantes: “amizade se dá”, que poderia ser representada por um aperto de

[74] Apelidamos os indígenas norte-americanos de Apaches, não porque lembrassem pessoas deste grupo, mas simplesmente porque a palavra Apache era mais curta, sonora e mais rápida de falar que indígenas, *Sioux* etc.

[75] Faixa pintada no chão, que delimita a concentração do início do espaço de apresentação do desfile, a partir do adentramento nesta faixa a escola de samba é julgada.

mão e “telefone tocar”, que poderia trazer um sobressalto aos componentes como num susto do tilintar do fone, ou atender ao telefone que toca (afinal, a comunicação havia evoluído entre africanos e índios!). Também havia o advérbio “lá” e o pronome “você” que foram usados nas saudações, quando os componentes apontavam[76] para o abre-alas (lá) ou para a plateia (você).



Anotação em caderno de bordo: 15º ensaio (13/01/05).

[76] Gesto realizado com qualquer mão na qual o dedo indicador fica esticado e os demais dedos recolhidos.

Com estes gestos, comecei a montagem da coreografia.

Ao longo do processo fui entendendo que o samba-enredo trazia várias imagens para a construção da partitura coreográfica. Deste modo, era possível dialogar com boa parte da letra do samba:

- se “o ecoar do tambor” era ouvido nos Estados Unidos, eles teriam que ser tocados (na África), então incluí um gesto de batucar num tambor;
- “aí todos vivem a telefonar”, propus o uso do gesto de telefonar[77] e, ao mesmo tempo, também pensei na configuração espacial onde os rapazes imitassem um fio telefônico, havia uma troca de lugares que se dava pelo aperto de mão (esta passagem também reforçava os conceitos: “tratar assuntos sem fim” e “fofoca”);
- “discamos até pra dinheiro” trouxe a imagem do disco de telefones antigos. O movimento do disco foi transposto para os braços dos componentes;
- “a bateria vai te conquistar” remetia ao movimento de bater tambor. Como tudo na coreografia e concepção cênica era inverossímil, apostei nas imagens plenas de clichês dos filmes de faroeste, com nossos apaches imitando as danças dos índios destes filmes. Esta era a grande dança tribal que os unia.

A coreografia havia ficado bem simples, um pouco mais de dez gestos distribuídos em doze configurações espaciais. Isto me incomodava, a sofisticação na evolução é peça chave em uma comissão de frente. É na formação, manutenção, precisão e desmontagem das configurações espaciais que se percebe o quão boa é uma comissão de frente. Pelo menos era isso que eu tinha observado nos primeiros quatro anos no samba. Entretanto, o carnaval de 2005 estava atípico, além da questão do enredo, da concepção cênica alegórica da ala, compreendi que só estava propondo aquele tipo de movimento porque havia modificações na concepção das fantasias: elas não possuíam costeiros e isto, fazia toda a diferença!

Até então, eu havia me concentrado e estudado as questões mais visuais, formais da cena para a comissão, enfatizando tempo/espaço/ritmo ou

[77] Gesto onde os dedos anular, médio e indicador ficam dobrados e os dedos mínimo e polegar ficam esticados. A mão é levada ao lado da orelha.

evolução carnavalesca. Em parte, esta ênfase dava-se em função das propostas que eram definidas pelo Carnavalesco, quando eu tentava - e até conseguia - criar fissuras nessa estrutura mais voltada ao macro, ao visual da arquibancada que as fantasias estabeleciam.

Desta vez, o conjunto não era tão grandioso, e eu possuía corpos com mobilidade nas articulações para dançar, até consegui usar o nível baixo em uma passagem, coisa que se torna inviável com fantasias mais luxuosas. Contudo, quando busquei elementos gestuais no samba-enredo, o fazia para tentar criar uma coerência, uma cola com o enredo e o samba, mas intuitivamente, eu procurava elementos gestuais que pudessem ressoar na avenida.

A partitura coreográfica não definia no corpo dos componentes a representação de etnias. As ações poderiam ser executadas por qualquer pessoa que conhecesse aqueles códigos gestuais. Era a fantasia que delimitava e identificava quem eles representavam, então propus aos rapazes que apenas dançassem, sem pensar em construir uma postura, representar algo, que novamente “fossem eles mesmos” fantasiados na avenida.

A partitura também gerou cinco pequenas cenas, a partir do contato com a letra do samba-enredo:

1ª) pessoas batucam e outras ouvem – pessoas abanam e outras olham ao longe: usadas nas duas primeiras estrofes do samba;

2ª) passagem de informações: falar ao telefone. Usada para o bis;

3ª) separação em dois grupos: usada na terceira estrofe;

4ª) junção afetuosa dos grupos, saudação ao abre-alas, grande dança tribal, na quarta estrofe;

5ª) no refrão o grupo atendia ao telefone e saudava o público.

Penso que apesar da partitura coreográfica não representar ou ilustrar a fantasia, nem o samba-enredo, existia certo contato com o último, criando outras situações que não exatamente as descritas nele. Também tinha ciência que embora a evolução tenha instalado sentido ao apresentado, não propunha contar história nenhuma, e tampouco de maneira linear.

Quando traduzi palavras e/ou frases em movimento coreográfico, tinha primeiro a intenção de criar um pleonasmo[78] no desfile, por isso escolhi gestos manuais comuns, usados no cotidiano, portanto, facilmente decodificados.

Durante o desfile, ao conduzir a ala na avenida, assustei-me: as pessoas na arquibancada cantavam e reproduziam os gestos da coreografia quase que simultaneamente aos rapazes. Havia certo grau de contaminação, os gestos vazaram para a plateia...

É pertinente lembrar, que de maneira geral quando nos comunicamos por meio da fala, o corpo inteiro gera micro ou macro movimentos que podem ampliar ou refutar o que falamos, ou seja, a linguagem falada é "sempre acompanhada das linguagens 'não verbais', como linguagens complementares à comunicação verbal", de acordo com Plaza (1987:50). Todavia, eu escolhera gestos que independiam da comunicação verbal, eram signos convencionais executados pelas mãos. Por serem convenções, eram facilmente decodificados e reproduzidos pelo público. Sem querer, tinha descoberto um procedimento extremamente potente para aproximar o *performer* do público: usar gestos cotidianos dentro do contexto carnavalesco.

A estratégia permitia tanto aos *performers,* quanto ao público, partilhar a experiência de dançar em conjunto, mesmo que em espaços diferentes. Isto era mais que o "trazer às coisas ao alcance, de modo que possam ser tocadas", comentado por Gumbrecht (apud LEHMANN; 2007: 235). Era trazer as coisas ao alcance de modo que pudessem ser apropriadas e reproduzidas quase que imediatamente.

[78] Uma redundância de termos, de signos para amplificar, exagerar, neste caso, o conteúdo do samba-enredo.

Comissão de Frente Camisa Verde: “daí todos vivem a telefonar”. 2005

Comissão de Frente Camisa Verde: “discamos até pra dinheiro”. 2005

Até 2004, era consenso no meio do samba, guardar segredo da fantasia (luxuosa ou criativa) da Comissão de Frente para a produção do efeito "halo"[79]. Este tipo de pensamento conferia certa "aura" não somente à ala[80], mas também ao desfile carnavalesco. Desta forma, estas comissões transformavam-se em uma "aparição única de uma coisa distante" (BENJAMIN; 2010:170), que devia ser observada, maravilhando e extasiando a arquibancada.

Com a mudança no tamanho e peso da fantasia, o corpo do componente de ala pode movimentar-se com mais naturalidade, com mais "vibração". Além disto, os gestos escolhidos para a partitura cênica eram conhecidos e de uso comum. Assim, ao introduzir os gestos manuais cotidianos na partitura carnavalesca, aproximamos e demos oportunidade ao público de "uma forma de percepção, cuja capacidade de captar 'o semelhante do mundo' é tão aguda, que graças a reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único" (BENJAMIN; 2010:170), dançando simultaneamente ao *performer.*

A *performance* da Comissão de Frente conseguiu ser eficaz[81] tanto sob o ponto de vista da direção da escola, conseguindo nota dez no quesito, quanto sob ponto de vista cênico, ao estabelecer a comunicação com o público e cumprir sua função.

Além do esperado, a apresentação da ala levantou o público da arquibancada, fazendo-o apropriar-se dos gestos coreografados, dançando em uníssono com ela. Era como se o gesto fosse um vírus contaminando, contagiando a plateia. Provocando uma espécie de "infecção afetiva", metáfora usada por Herrmann (apud FISCHER-LICHTE; 2008:36), ao referir-se sobre a apreensão sinestésica da plateia em relação aos atores, bem como em relação ao comportamento de outros espectadores.

[79] Consultar página 52 no capítulo A Biografia do Samba desta tese.
[80] Uma das expressões usadas no meio do samba para falar da Comissão de Frente é "Ala Mágica".
[81] Para qualquer escola de samba, a eficácia esta ligada somente na manutenção da nota máxima para o quesito. O que aconteceu durante o desfile, o quanto o público interagiu com a ala, pouco importa para a direção.

Em frações de segundos há certa reversão de papéis, o *performer* apesar de continuar a desenvolver a partitura coreográfica também observa e é contaminado pelo público que dança. Quando estou na avenida, conduzindo a comissão, e este "*topos*"[82] emerge, me pergunto: quem *performa* para quem?

Sendo assim, simultaneamente acontece uma justaposição entre *performer* e espectador através do corpo, do gesto que une e dissolve as fronteiras entre quem dança independente do espaço que ocupe (passarela ou arquibancada) no evento carnavalesco, ou, de acordo com Fischer-Lichte (2008:38), instala-se a "corporeidade co-presente de atores e espectadores".

Interessava-me continuar pesquisando o gesto como fonte de contaminação do público.

Do profano ao sagrado
(a performance como linguagem carnavalesca)

Havia combinado com os rapazes, ao fim do primeiro semestre de 2005, de fazer reuniões mensais na quadra para discutirmos necessidades e demandas da ala. Para levantar fundos[83], os rapazes criaram um evento mensal chamado "Samba da Comissão", no qual sempre acontecia uma roda de samba. Além disto, havíamos vendido um show da ala que sequer estava esboçado[84].

[82] Uso a expressão "*topos*", no sentido proposto por Cohen (2004:116), ao evidenciar um lugar físico, lugar psicológico, lugar filosófico etc. da cena onde ocorrem as relações entre atuante e espectador.

[83] Para comprar uniformes, ajudar algum componente que estivesse desempregado etc.

[84] O *pocket-show* "Os Bambas do Samba" resgatava as rodas de samba e a história desta manifestação através de pequenas cenas e situações insinuadas a partir das canções, trazendo à tona personagens da malandragem dos morros cariocas e subúrbios paulistanos. A trilha sonora era composta por obras de Ivone Lara, Bezerra da Silva, Noel Rosa, Adoniran Barbosa, Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Jorge Portela, Nelson Rufino, Talismã, Geraldo Filme, Zé Keti e sambas alusivos do G.R.E.S.M. Camisa Verde e Branco. O espetáculo foi dirigido por mim e contou com a participação de quatro componentes da ala – eu, seis músicos e uma cantora. Apresentamos em 8 e 9 de dezembro de 2005, na abertura do show de Jorge Benjor, na Tom Brasil, em um evento

Nossa primeira reunião, calhou de acontecer no mesmo dia em que o novo Carnavalesco[85] estava apresentando o enredo à ala dos Compositores. Procuramos não interferir. Após a reunião, ele veio conversar conosco e falar sobre o enredo “Das vinhas aos vinhos, do profano ao sagrado, uma viagem ao mundo do prazer com o néctar dos deuses”.

Para quem tem ligação com o teatro, o enredo era mais que inspirador, seu prólogo era autorreferente as origens do próprio teatro, e a comissão representaria os sátiros dos cultos de Dioniso. Concordei com a proposta, era interessante, mas a fantasia... Eu possuía alguns senões: os componentes não tinham corpo para usar aquela fantasia (micro sunga com cachos de uva enfeitando o sexo e um costeiro), alguns rapazes eram obesos e eu sabia que isso geraria constrangimento entre os componentes, como também comentários maldosos dentro e fora da escola. Sugeri mudança na fantasia, ao invés de sátiros, usar faunos, que também estão ligados ao culto do vinho. A fantasia cobriria mais o corpo e causaria mais impacto visualmente. Aparentemente, ele concordou e ficou de redesenhar a fantasia[86].

Naquele ano, a comissão participou ativamente nas eliminatórias para a escolha do samba-enredo e, pela primeira vez, um grupo de compositores afirmou que escreveu a primeira estrofe do samba pensando na Comissão de Frente:

> Revivendo a história...
> Das vinhas ao vinho, viagem ao prazer,
> Na Grécia um cortejo apresentou
> Mostrou magia, por onde passou.

---

encomendado pelo Hospital Albert Einstein. Depois, em janeiro de 2006 fizemos dois dias de temporada no Memorial da América Latina.

[85] Alexandre Colla.

[86] Depois, reservadamente, Alexandre comentou comigo que haviam lhe dito que a comissão era formada só por bailarinos profissionais. Então ele imaginou corpos esculpidos pelos anos de trabalho técnico para a fantasia de sátiros seminus que ele havia proposto.

E foi este samba, composto por Leonardo Trindade, Rodney Cheto e Marcinho Kéleque, o escolhido para defender o enredo de 2006.

Começamos os ensaios em janeiro assistindo "Crônicas de Nárnia[87]", para observarmos o fauno da película. Apesar dos efeitos computadorizados de animação, deu para notar a distribuição do peso do corpo e pontos de equilíbrio em suas locomoções. Além disto, os trabalhos de Detienne[88] (1998) e Kerényi[89] (2002) foram fundamentais para a compreensão dos mitos e ritos referentes a Dioniso e sua corte.

No carnaval do ano anterior, eu havia aprendido que o enredo ou tema da ala ao ser traduzido em fantasia e samba-enredo, pode gerar uma narrativa descolada da história oficial. A corte de Dioniso camisaverdeana não teria a intenção de reproduzir os mitos ou ritos dionisíacos previamente estudados. Interessava-me trazer elementos deles para a cena.

Os rapazes estavam bem animados com a proposta e eu também, pois participaria como componente na apresentação. Onde, pela primeira vez eu teria a oportunidade de conversar com os Carnavalescos[90] e discutir a concepção cênica e sugerir mudanças na fantasia.

A comissão levaria para a avenida uma floresta[91] com catorze faunos e uma ninfa carregando muitos cachos de uva. A ação dár-se-ia a partir das relações que estes seres estabeleceriam entre si e com o público. Todavia, sabia que teria um ritual de morte e ressurreição, que é uma característica dos ritos dionisíacos, e que este rito apareceria no "bis" do samba-enredo:

---

[87] Crônicas de Nárnia: o leão, a feiticeira e o guarda-roupa. Dirigido por Andrew Adamson 2005.
[88] DETIENNE, Marcel. **Dioniso a céu aberto**. RJ: Jorge Zahar, 1998.
[89] KERÉNYI, Carl. **Dioniso.** Imagem arquetípica da vida indestrutível. São Paulo: Odysseus, 2002.
[90] Augusto Oliveira também havia sido contratado pela Camisa para cuidar das alegorias. Todavia, ao longo do processo ele foi aproximando-se da ala e acabou assumindo a responsabilidade de produzi-la para o desfile.
[91] A floresta era caracterizada por quatro alegorias representando árvores, que possuíam 3 metros de diâmetro na raiz, 1,60 de diâmetro no tronco e 3 metros de copa. Estas árvores tinham o tronco oco, onde um componente poderia transportar a árvore pelo sambódromo. Mas como a alegoria ficou muito pesada colocávamos mais dois componentes atrás de cada árvore para ajudar a movê-la no desfile.

Tomais, eis o meu sangue sagrado/
Bebei, pra remissão dos pecados/
A benção do Eterno Salvador/
A esperança de viver com mais amor.

Também, queria usar o procedimento que havia descoberto no ano anterior, inserir gestos manuais de uso cotidiano, que são facilmente aprendidos pelo público e que passa a reproduzi-los, instalando "presenças" muito vigorosas e potentes. Entretanto, ao analisar a letra do samba-enredo, não encontrei nenhuma referência que pudesse remeter ao uso de convenções gestuais na cena. Teria de encontrar outro recurso para potencializar a relação componente/público.

Fauno. Desenho em caderno de bordo. 05/01/2006. Yaskara Manzini.

O maior desafio era trazer um ser antropomórfico, arquetípico, meio bode meio homem, para o corpo dos rapazes. Era necessário instaurar uma postura não humana, antes de pensar em qualquer outra coisa: joelhos relaxados até os calcanhares desprenderem-se do chão. Depois de localizada a angulação do joelho era preciso ampliar o espaço entre o calcanhar e o chão, levando todo o peso do corpo para o metatarso, transformando o pé em simulacro de pata. Automaticamente, o tronco se realinha respondendo ao novo porte.

A descoberta da postura dá-se em etapas. Neste caso, comecei pedindo que mantivessem os joelhos relaxados por vários minutos, depois comecei a trabalhar os pés e pernas fortificando tendões e músculos. Fazia com que caminhassem nesta postura durante meia hora todos os dias, depois que imprimissem ritmos diferentes no caminhar, deveriam correr.

Quando os corpos começaram a se transformar, inseri procedimentos com foco nos movimentos do quadril e também na ação de dar coices. De maneira geral iniciava o aquecimento com alongamento, exercícios para fortalecimento de pernas e pés. Depois, começava a dilatar o tempo pedindo para que se movimentassem lentamente, transformando o corpo cotidiano, no corpo do fauno. Daí propunha que saíssem da sala de ensaio e fossem para os jardins do clube onde ensaiávamos, para que se relacionassem com as árvores, flores, gramado, cheiros, sons e até pessoas que por acaso passassem. Por outras vezes, propunha improvisações a partir dos verbos dionisíacos “saltar e jorrar”.

À medida que o componente ia incorporando este ser antropomórfico, ele vencia a dor do cansaço de músculos e tendões, aquietando sua mente de pensamentos supérfluos, imprimindo outro ritmo a sua respiração, reorganizando seu corpo, sua voz, seu campo de visão, de observação do mundo. Ele passava a ser ele mesmo “em postura” de fauno.

Este tipo de procedimento aproxima-se do que Cohen (2007:107) nomeou de “levantar *persona*”, que é “mais universal, arquetípica” e “geralmente se dá pela forma, de fora para dentro”, diferente da representação de um personagem, que para o teatro ocidental, na maioria dos casos, tem a ver com a

construção psicológica, moral, emocional de uma “outra pessoa”, entidade, quando o ator cria a ilusão de ser esta personagem para o público.

Não me interessava que os rapazes representassem a “personagem” fauno, queria criar um estranhamento ao trazer um corpo não imediatamente identificável ao público, meio bicho meio homem, em contraste com meu corpo em postura de ninfa.

Apercebera-me que certa mudança estava acontecendo na escola. Até 2004, basicamente as fantasias eram enormes e elas representavam personagens do desfile. Então, a relação dos componentes com o desfile e plateia, nunca foi de representar um personagem no sentido teatral, mas de vestir a fantasia-personagem que por si só representa algo. Ao componente cabia estabelecer contatos, jogar com a plateia, mesmo que eu criasse encenações para a ala. Então, o componente da Comissão de Frente já atuava, agia em um tempo de “aqui-agora” com o público na avenida, por isto, a “energia, vibração, força” era gerada independente de um treinamento cênico mais específico para isso.

Assim, eles estabeleciam “uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo ‘real’). Isso cria a característica de rito, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão” (COHEN; 2007:97).

Nessa época eu já havia tido contato com Renato Cohen e percebia que poderia usar algumas questões da arte da *performance* como linguagem na cena carnavalesca. Dessa maneira, interessava-me criar um roteiro de ações que tivesse aberturas ou lacunas para que o componente pudesse lidar com o “aqui-agora”, independente do fundamento da ala (apresentar a escola e saudar o público) que por si só, instaura um sentido de tempo presente próprio, no desfile.

Desta maneira, ao longo do processo surgiram ações:

- (ambiência floresta) ninfa inicia ritual (apresenta escola);
- faunos aparecem das árvores e espiam ninfa;
- ninfa adentra na floresta;
- faunos aproximam-se da ninfa;

- ninfa foge / alguns faunos perseguem-na;
- ninfa reparte uvas com público;
- faunos encontram ninfa e comem uvas;
- faunos saem da floresta;
- faunos seduzem público/ninfa;
- faunos imolam ninfa;
- faunos arrancam pedaços do corpo da ninfa morta;
- ressurreição da ninfa;
- reinício do ciclo.

Procedimento: o fauno e a floresta. Clube Escola Raul Tabajara. 15/01/2006. Componente Luiz Federici. Acervo pessoal da autora.

Procedimento: o fauno e a floresta. Clube Escola Raul Tabajara.15/01/2006.
Componente Edgar Athayde Junior. Acervo pessoal da autora.

As ações foram organizadas a cada duas passagens do samba-enredo. Por tratar-se do desfile de escolas de samba, tinha de respeitar algumas convenções deste tipo de apresentação. Assim, também foram criadas evoluções com desenhos espaciais mais sofisticados como fundo das ações. Também, dois momentos mais homogêneos na movimentação do grupo: o primeiro, quando oito

faunos saudavam (seduziam) o público, numa mesma posição corporal onde cada um usava seus movimentos pélvicos instintivamente[92] e o segundo, quando nós saíamos da floresta afirmando ser "Verde e Branco", no refrão do samba[93].

Dos trabalhos que encenei para a Camisa Verde, tenho especial carinho por este, foi a primeira vez que senti-me criadora no samba, experimentei e ousei formas diferentes de trabalhar, de preparar o corpo dos performers e de organizar a cena.

O jogo estabelecido entre as "*personas*" Comissão de Frente e fauno/ninfa trouxe outra qualidade de corpo e vibração para a cena. Apesar da definição dos espaços e das ações, o jogo entre as máscaras trazia certo grau de indeterminação, incerteza, imprecisão à cena.

Ao escrever estas páginas vêm-me *flashes* do desfile: pessoas gritando, pedindo que eu jogasse uvas para elas, línguas de fora se insinuando, pessoas gritando coisas licenciosas, noite e dia instalando a temporalidade na cena (começamos o desfile de noite e terminamos com dia claro), o espaço que eu praticamente saltava para fugir, o medo que sentia dos faunos quando aproximavam-se de mim (os rapazes pareciam ter crescido e havia nos olhares algo de não humano). Se eu procurava a comunhão com o público, penso havê-la encontrado.

O trabalho também teve destaque de três minutos ininterruptos na transmissão dos desfiles pela Rede Globo de Televisão, com dois comentários: o primeiro da Renata Ceribelli dizendo que a Comissão chamava a atenção, e o segundo, do Mauricio Kubrusly, encantado por eu continuar cantando na cena do ritual, mesmo que eu aparentasse estar morta: "Eu fiquei encantado com isso, o fato dela estar deitada e continuar entoando o canto mesmo deitada. É uma voz a mais... e essa voz conta!".

[92] No bis do samba. Na primeira passagem do samba enredo os faunos saudavam o público, na segunda os faunos imolavam a ninfa.
[93] "Sou verde e branco... Eu sou / Semente da raiz / Celeiro do samba... Berço de bamba / Meu cantar é mais feliz..."

Entretanto, durante a apresentação, o trabalho perdeu nota. A *performance* alcançou média 29.50 (uma nota dez e duas 9.75). Mas ainda sim, tivemos a maior nota em relação a outros quesitos.

Pior do que não termos conseguido manter a nota dez, era a escola ter sido rebaixada para o Grupo de Acesso. Mas não podíamos ser apontados como pivôs desta tragédia, pois Mestre-sala e Porta-bandeira, os quesitos Letra e Evolução também estavam com a mesma nota que nós. Fora Harmonia (com 29.25), os demais quesitos não alcançaram 29 pontos na média.

Instalou-se um drama na escola, a quadra foi depredada e a comunidade exigiu que a diretoria se afastasse. Em abril, por meio de votação foi eleita nova direção. A chapa vencedora era formada por ex-dirigentes da Camisa Verde na época da morte de Tobias (1990), que estavam afastados desde então.

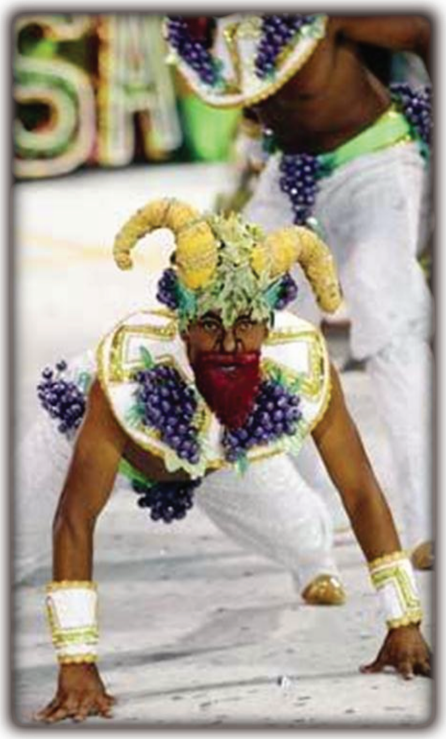
Tivemos uma reunião em junho quando leram para nós as justificativas das notas: um dos jurados alegou que em determinado momento um dos componentes segurou a árvore com uma só mão e outro penalizou a ala porque a ponta de um dos chifres de um fauno quebrou.

Também correu um boato de que as pessoas não haviam entendido a coreografia da ala. Particularmente, isso não me incomodava, pois eu pretendia que a *performance* atingisse as pessoas por um canal mais sensível que racional. Contudo, a nova diretoria engessou-me para o carnaval de 2007, quando eu deveria executar o pedido do novo carnavalesco contratado Rodrigo Siqueira[94]. Assim, limitei-me a fazer aquilo que eu havia feito de 2001 a 2004: “entregar a encomenda”, ou seja, organizar o espaço para o desfile das fantasias. Todavia, desta vez eu não procurei fissurar este tipo de olhar sobre o desfile. Era necessário que a Camisa voltasse ao Grupo Especial. Procurei criar a coreografia, para ficar o mais de acordo possível, com as exigências do Carnavalesco e as convenções do regulamento, enfatizando a precisão e qualidade dos movimentos.

[94] Já havia trabalhado com Rodrigo no carnaval de 2002. Ele é um artista poroso, mas devido à pressão do Diretor de Carnaval eu não conseguia acessá-lo para conversarmos.

Comissão de Frente 2006. Camisa Verde e Branco. Faunos e Ninfa.
Fotógrafo: Renato Cipriano

A comissão novamente não manteve a nota máxima, mas não por falha dos *performers* e sim, porque as perneiras da roupa caíram na avenida. Para minha sorte ou azar, havia avisado sobre este risco dois dias antes do desfile, pois não havíamos experimentado a fantasia. Este alerta fez com que o Presidente me confiasse discutir não somente questões operacionais, mas também a própria fantasia da ala no carnaval seguinte.



Comissão de Frente Camisa Verde: Faunos e Ninfa. 2006 Fotógrafos: Renato Cipriano; Rogério Cassimiro – Folha/Imagem; CarnavalPaulista.com

A fantasia é assunto polêmico no quesito Comissão de Frente. Há coreógrafos e componentes que defendem que o julgamento deve ater-se ao desempenho cênico de quem se apresenta e, que a fantasia usada deve ser avaliada no quesito Fantasia. No quesito Fantasia o julgador considera para a nota[95]:

> - A concepção e a adequação das fantasias ao enredo, as quais, com suas formas, devem cumprir a função de transmitir as diversas partes do conteúdo desse enredo;
> - A capacidade de serem criativas, devendo possuir significado dentro do enredo;
> - A impressão causada pelas formas e pelo entrosamento, utilização, exploração, distribuição e adequação de materiais e cores;
> - A capacidade de permitir a livre e espontânea movimentação, agilidade, empolgação e vibração dos desfilantes sejam os de Alas, Grupos ou Conjuntos; e os seus [sic];
> - **Os acabamentos e os cuidados na confecção** (grifo meu);
> - A uniformidade dos detalhes, dentro das mesmas Alas, Grupos e/ou Conjuntos

Portanto, o contingente humano do desfile é considerado "*desfilante"*, cuja fantasia deve estar de acordo com o enredo e ser confortável para a movimentação, não interferindo na apresentação dos componentes. Mas, no quesito Comissão de Frente a fantasia também é julgada pelo seu acabamento, e isso, é muito complicado, porque a confecção da fantasia não depende da coreógrafa, nem dos componentes. É responsabilidade do diretor de carnaval e/ou do carnavalesco. Porém quando ocorre a penalização da ala por questões da fantasia, as primeiras pessoas a serem culpadas, e xingadas pela comunidade, são coreógrafa e componentes. Daí a defesa de alguns para a inserção da

[95] LIGA das Escolas de Samba Independentes de São Paulo. Critérios de Julgamento dos quesitos para o desfile das escolas de samba de São Paulo 2004. Cópia xerox.

fantasia da comissão de frente no julgamento do quesito Fantasia[96]. Creio que este foi um dos motivos que levou o Presidente Maninho a dar-me "carta branca" para definir com o carnavalesco a fantasia da ala para o carnaval seguinte.

Quando Schechner deu samba
(carnavalizando a performance)[97]

O enredo de 2008, "Da Pré-História ao DNA, a história do cabelo eu vou contar!", versou sobre o cabelo desde a pré-história, passando pelos penteados dos faraós, lenda da Medusa, com seus cabelos de serpente, a força dos cabelos de Sansão, rituais religiosos, cabelos nos contos infantis (Rapunzel, Visconde de Sabugosa, Emília etc.), músicas que cantam o cabelo, o código genético inscrito nos fios de cabelo, terminando com técnicas usadas por cabeleireiros famosos da cidade.

O samba que defendeu o enredo foi da autoria de Leonardo Trindade, Rodney Chelto e Marcinho Keleque:

> (refrão) O meu canto no ar se espalha /
> Pioneiro é raiz, da alma
> A família Verde e Branco é emoção /

[96] Por outro lado, caso isso venha a ocorrer vai gerar uma mudança no processo de avaliação da ala, porque a encenação, a coreografia, o desempenho dos componentes ficará em primeiro plano. A fantasia passaria a ser apenas o figurino que a comissão veste para compor sua encenação, o que nos aproximaria de alguns modos de produção nas artes cênicas. Além disto, ocorreria uma desorganização na estrutura hierárquica do desfile quando a criação do Coreógrafo e/ou Encenador teria certa supremacia sobre a criação do Carnavalesco. Particularmente defendo que a concepção do que a Comissão de Frente vai representar seja definida conjuntamente entre Coreógrafa e Carnavalesco. Que cada profissional assuma a responsabilidade sobre a parte que lhe cabe em relação ao desfile, e que sejam feitos testes com as fantasias para garantir a eficácia das mesmas no desfile. Então, penso que a comissão deva ser avaliada pela cena como um todo, considerando inclusive o ato de cantar o samba-enredo, de que hoje casais e comissão são desobrigados. A simultaneidade de fantasia, movimento e canto gera outros signos para a encenação tornando-a mais sofisticada.

[97] A primeira versão deste subcapítulo foi apresentada no VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, no GT Estudos da *Performance*, em São Paulo, UNESP, 2010. O conteúdo do trabalho encontra-se em formato PDF disponível no site da ABRACE.

Delírio dessa multidão.

Viajei na memória pra contar /
Do presente à pré-história /
Fio a fio desvendar
Quem guarda o corpo, faz a cabeça /
Foi primitivo numa louca sedução
Tornou mais belos os reis e rainhas /
Temidos na mitologia
Na Grécia e Roma definia as classes sociais
Se fez tão nobre, ganhando força e paixão
Quem não se lembra dos cabelos de Sansão?

(bis) É crença. É religião, é fé /
Salve a Rainha do Mar, Axé
E no meu ritual, a Barra Funda é
Raiz profunda de quem tem samba no pé

Jogue suas tranças, vem ser criança /
Num mundo de fantasias
Reviver um tempo de um movimento /
Tropicalizado em melodias
'O teu cabelo não nega' /
De onde veio você /
Crespo, grisalho, bem liso, loiro ou colorido /
Neste Carnaval / Camisa Verde dá o tom do visual.

Eleito o samba-enredo, comecei a "negociar" a definição da fantasia. A ideia do Carnavalesco Rodrigo Siqueira era de que a ala representasse os diversos pigmentos do cabelo humano. A fantasia seria um macacão colante, botas de cano com salto alto plataforma e um adereço de cabeça que lembrasse os capacetes dos "Dragões da Independência" [98]. Cada componente usaria uma cor específica que alternaria do branco – sem pigmento, até o preto – excesso de pigmentação.

[98] Primeiro Regimento de Cavalaria de Guardas, também conhecido como Dragões da Independência. É uma unidade do Exército Brasileiro, fundada em 1808, pelo Príncipe Regente Dom João. Após a independência do Brasil, transformou-se na Imperial Guarda de Honra dos Mosqueteiros de D. Pedro I. Em 1927, o uniforme histórico da Imperial Guarda de Honra voltou a ser ostentando com algumas modificações: a sigla P.I (Pedro I) usada no tope do capacete foi substituída por uma estrela, as armas do Império bordadas nos talins, foram substituídas pelas armas da República. A cor do penacho nos capacetes: branco para Comandante do Regimento, verde para a fanfarra, amarelo para oficiais até o posto de subcomandante e, vermelho pelos praças.

Escutei atentamente a proposta dele e retruquei: “como o público iria reconhecer que a ala representaria a pigmentação do cabelo?” A ideia era interessante, mas “são nos laboratórios genéticos que cientistas colhem informações nos fios. E na avenida? O que o público poderia reconhecer enquanto informação? As diversas cores levariam a uma poluição visual, além disto, a composição artística teria de ser formal baseada apenas em desenhos espaciais e/ou evoluções”. A argumentação o convenceu.

Particularmente, estava traduzindo um texto de Richard Schechner (2005), “*Toward a poetics of performance*”*,* que versava sobre a origem da *performance*, os centros cerimoniais pré-históricos, o “carnaval” dos chimpanzés da floresta de Bundongo, os carnavais como protótipos de celebrações. Também estava afetada pela leitura de Bakhtin (2008) e Burke (1999) que trazem em seus estudos a ideia de um carnaval popular, ligado ao riso, à inversão, ao grotesco, à crítica social. Propus pensar em um carnaval mais leve, cômico, brincante, ou seja, que a ala representasse o período Pré-histórico dialogando com o carro Abre-alas, criando um clima introdutório para o desfile.

Comecei a apresentar minha ideia para encenação, e sabia que iria causar polêmica: entrar com catorze componentes, sendo que sete estariam vestidos de homens pré-históricos e sete travestidos de mulheres pré-históricas. O “travestimento” surgiu ao relembrar do festival nigeriano Gelede, no qual os homens travestem-se de mulheres para homenagear as ancestrais da comunidade[99]. Além disto, na cidade de Santos, é tradicional o “Banho da Dorotéia”, um cordão carnavalesco no qual os homens vestem-se grotescamente de mulheres e desfilam pelas ruas, durante o carnaval, terminando no famoso Banho na praia.

As mulheres seriam caracterizadas por enchimentos nos glúteos, seios, cílios imensamente postiços e bocarras enormes repletas de batom. Os enchimentos deveriam ser exagerados, como seriam os cabelos dos olhos (cílios),

[99] Estudado por DREWALL, Henry John & DREWALL, Margaret Thompson, **Gelede**: Art and Female Power among the Yoruba, 1990.

o vermelho e tamanho da boca, numa sátira à manipulação do corpo feminino em busca da perfeição através de cirurgias plásticas, enxertos de silicone nos seios e nádegas e *botox* nos lábios.

Equipe de Maquiadoras e alguns componentes já caracterizados para o desfile..
Acervo pessoal da autora.

Esta hiperbolização de partes do corpo gera "um dos sinais característicos do grotesco", de acordo com Bakhtin (2008: 268). O autor (2008: 277) ainda afirma que "a boca tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo". A afirmação traz-me a memória a expressão "devoradora de homens", usado para falar de mulheres sedutoras.

Bakhtin (2008:276) também afirma que ao grotesco interessa apenas os "olhos arregalados", pois ultrapassa o corpo. Entretanto, pensava nos cílios, imensamente postiços, como uma extensão do olho que não esbugalharia o olhar feminino, mas que também ultrapassaria o limite do corpo, escapando dele. Como o enredo tratava de cabelo, por que não pensar no cabelo do olho?

Fechamos a reunião com essa concepção acordada.

Nas duas semanas seguintes, houve celeuma entre componentes da ala, que possuíam restrições em entrar caracterizados de mulher na avenida. (Soube que alguns componentes cercaram o carnavalesco na quadra). Trocas de *e-mails* ríspidas aconteceram e propostas para mudar a concepção cênica também.

O carnavalesco ligou-me, em 21 de novembro, dizendo que como os rapazes estavam com "vergonha", propunha entrar com catorze rapazes vestidos de homens pré-históricos e doze bonecas para os rapazes arrastarem e manipularem na avenida. Entretanto, doze componentes dançariam na avenida e dois iriam montados em elefantes no carro abre-alas, os últimos segurariam as bonecas quando não fossem manipuladas.

Tinha restrições à proposta, pois poderia sugerir que para a Camisa Verde a mulher seria apenas um objeto para ser manipulado, não possuindo mobilidade, vida e vontades próprias, enfim, um adereço, uma boneca. Caso esta ideia prevalecesse eu deixaria meu cargo a disposição.

Resolvi de maneira prática: na noite seguinte, em um ensaio da escola, perguntei diretamente aos dez componentes presentes, quem poderia caracterizar-se de mulher. Seis componentes não ofereceram restrições, deixando bem claro para os demais que era um trabalho artístico e em nada afetava sua masculinidade.

Esta justificativa dos rapazes apontou para o principal obstáculo que a outra metade do grupo tinha com a proposta, o medo desse tipo de apresentação, colocando em xeque sua virilidade, as gozações que sofreriam na comunidade e fora dela, e principalmente, o quanto afetaria sua imagem de macho perante as

mulheres na quadra. Entretanto, era regra entre os componentes que no caso de reuniões, emergenciais ou não, o decidido pelos presentes é acatado pelos demais, prevaleceu o “travestimento” para o desfile.

Ainda que estivesse trabalhando com a ala há oito anos, este impasse trazia-me à memória: “Malandro num dança. Escola de samba num é balé. Somos da comunidade”. A imagem do macho forte e sedutor é importante aos rapazes da ala e à comunidade, da qual representam o “cartão de visita”. Mas algo já havia mudado: o discurso já não era uníssono, alguns rapazes compreendiam ou estavam abertos a uma proposta artística diferente do que já havíamos feito em outros carnavais.

O carnaval até pode ser entendido como reinvenção do real, visão jocosa do mundo, inversão de papéis, “abolição de regras e tabus”, conforme Bakthin (2008:8). Entretanto para a comunidade da Camisa Verde, ou mais propriamente, para estes homens da Comissão de Frente, há limites, e estes estão ligados à imagem de um macho dominante, forte e sedutor.

Os *performers*

A Comissão de Frente da Camisa Verde e Branco é composta por homens da comunidade, que dificilmente frequentam o circuito teatral da cidade. A referência mais próxima de “teatro” para a ala, são os desfiles das comissões de frente do Rio de Janeiro. São homens que não fazem atividade física durante o ano, salvo o jogo de futebol dominical. A maioria trabalha durante o dia e estuda à noite. As atividades sócio-artístico-culturais resumem-se ao circuito do samba.

Em um período que pode variar de 40 a 60 dias, o coreógrafo tem de trazer à tona a expressividade destes homens que é camuflada durante o resto do ano, além de habilitar fisicamente os corpos sedentários para o evento. A cada ano, é necessário criar procedimentos ou usar práticas que foram funcionais em outros anos.

A escassez do tempo e a própria característica do grupo não permite maior aprofundamento em práticas de dança e/ou jogos teatrais. Tudo é muito rápido, o trabalho tem prazo para a apresentação. Então é necessário pensar em jogos e/ou exercícios cênicos que proponham uma aproximação com o universo cotidiano destes homens (com objetivo de propiciar mobilidade corporal, entrosamento entre os diversos componentes, reconhecimento de signos não verbais).

Também, neste período, intensifica-se a convivência entre os rapazes. Não somente devido os ensaios, mas pelo comparecimento em festas e ensaios das escolas "co-irmãs" como representantes da Camisa Verde. Famílias, amizades e relacionamentos afetivos ficam num segundo plano.

Existe ainda, a *persona C*omissão de Frente que vai se instaurando no cotidiano da quadra, no convívio da comunidade, dentro e fora do período carnavalesco. Esta máscara construída também propõe certo grau de "atuação", assunto que aprofundei no capítulo "Um carnaval que não se vê na TV".

Assim, além de prepará-los fisicamente para o desfile, busco agregar à *persona* Comissão de Frente outra máscara: a da *persona* que será levada para a cena.

A organização da *performance*

O fato de ter proposto o tema da ala no desfile, dava-me certa liberdade para retomar questões referentes ao contato com público: o gesto como instaurador de "presenças", e a *performance* como linguagem dentro do contexto carnavalesco. Além disto, o tema devia ser tratado de forma cômica buscando provocar o espectador.

Para pensar um roteiro, no contexto carnavalesco, analiso primeiramente a letra do samba-enredo para elencar palavras e/ou expressões que remetam a gestos manuais ou que indiquem locomoções e ações. No samba de 2008 encontrei:

- “ESPALHA” – sugere abrir configuração ou avançar cortejo;
- “VIAJEI” – deslocar de um lugar para o outro;
- “RITUAL” – função da comissão: apresentar a escola, saudar o público;
- “SAMBA NO PÉ” – dançar samba.

Quando inicio a construção da partitura dos movimentos, a relação com a letra do samba-enredo toma outro aspecto, pois as frases ao unirem-se à melodia e serem cantadas, instituem outras imagens acústicas às palavras: as vogais podem tornar-se vogais estendidas, os ditongos prolongados, palavras são separadas por sílabas e cantadas em *stacatto*, trazendo outras sonoridades e sugerem no corpo, certos padrões de movimento. Vogais e ditongos estendidos ligam-se a movimentos circulares, espiralados, giros; os *stacattos* sugerem movimentos diretos, retilíneos, quebrados; a subida da melodia traz elevações de partes do corpo, saltos etc.

A construção do roteiro de ações também está ligada ao samba-enredo, mas nem sempre se dá de maneira linear, ou seja, construindo sequências de movimentos, uma frase após a outra do samba. Às vezes, trabalho frases que já venham impregnadas de possibilidades cênicas, que depois são costuradas. Por vezes as construções cênicas apresentam *flashes* de situações e não necessariamente narram uma história linear.

Então, em um primeiro momento, é importante que o componente adquira força muscular e aeróbica, aprenda e apreenda movimentos e evoluções no espaço, individualmente e em grupo. Depois desta fase, inicio o trabalho de direção cênica. Esse processo, devido ao tempo, nem sempre se dá por etapas, por vezes acontece em camadas.

Os ensaios foram divididos, em três fases:

- a primeira, mais voltada para o condicionamento físico, com alongamentos leves e pesados, várias séries de abdominais e flexões, além de corridas com tempo variando entre 20 e 30 minutos;

- a segunda, experimentando movimentos de contato em duplas: pular no colo, jogar no chão, correr com alguém nas costas, escorregar pelo corpo do outro, puxar o outro do/no chão;
- na terceira fase, estudava a postura, as evoluções, gestos e ações para criar cenas.

Também foi neste período que comecei a compor o homem pré-histórico, realinhando a postura corporal: peso do corpo mais à frente, parando onde os calcanhares indicassem que iriam deixar o chão, dobrando os joelhos. O tronco automaticamente se inclina para frente, compensando o quadril que vai para trás, a coluna vertebral desenha uma linha diagonal em relação ao solo. O quadril ficava liberado para movimentos, facilitando o rebolado das mulheres pré-históricas. Ao longo dos ensaios, os homens pré-históricos foram aderindo a uma postura mais simiesca, quando a coluna permanecia meio curvada, com os ombros mais adiante do corpo e os braços mais pesados.

Desta forma, reutilizava o procedimento empregado em 2006 para instaurar "um outro" corpo no *performer.* O primeiro impulso para despertar essa outra postura, ou "*persona"*, pré-histórica é dado por mim. Mas, na medida em que foi incorporado pelos componentes, este "jeito do corpo" trouxe gestos e ações ancestrais, que delineavam tanto os homens quanto as mulheres pré-históricas, como cheirar o outro, cutucar os pelos das axilas, procurar piolhos na cabeça, coçar os glúteos. Eram as "*personas"* pré-históricas despertando-se. Este material que emergia nas locomoções daria o subtexto à partitura cênica.

Como em 2006, não propunha a representação de um homem pré-histórico através de uma postura, mas um jogo entre a postura de um homem primitivo, com o componente homem contemporâneo, que deve realizar ações. Este jogo provoca certo estranhamento que nos distancia de um efeito de real, da representação de um personagem pré-histórico. Somado a isso também tem a *persona* da Comissão de Frente que amplia esse estranhamento.

Basicamente, conseguimos desenvolver quase toda a partitura coreográfica nos cinco primeiros ensaios. Além do samba ter uma melodia fácil de

cantar, o grupo havia comprado a ideia de fazer humor na avenida. Com os ensaios, os rapazes que tinham receio em relação ao "travestimento", perceberam que o assunto era tratado como uma paródia aos padrões de beleza, gestos sociais vigentes e/ou cobrados pela mulher contemporânea, além de brincar e reinventar as relações de gênero.

Durante o período de construção da partitura de movimentos, não é possível executar a coreografia com as repetições do samba-enredo, tal qual a executamos na avenida. A passagem do samba dá-se com lacunas, tanto das relações movimentos-frases musicais, quanto de evoluções espaciais, e não tenho noção, de fato, de como ficará o trabalho.

Depois de fechar a partitura, ao ensaiar no sambódromo, corrigi os desenhos das evoluções, adequando-os à largura da pista. Fizemos um ensaio corrido em vinte e nove minutos. Os rapazes saíram exaustos, pois a coreografia foi repetida quase quinze vezes, o samba tinha aproximadamente dois minutos. Ao fazer correções, já na arquibancada, o grupo pediu-me para montar mais uma coreografia, com movimentos menos pesados, para que pudessem descansar, pois sabíamos que a ala, no dia do desfile, apresentar-se-ia entre trinta e dois e trinta e cinco minutos.

De forma geral isso é muito complicado porque esta "segunda" coreografia torna-se continuidade da "primeira", fazendo das duas uma só. Então, uma coreografia completa tem a duração de duas repetições do samba- enredo. Caso eu mantivesse os desenhos espaciais e mudasse apenas os gestos, os rapazes poderiam confundir-se e ir para o lugar "certo" com o gesto "errado", caso construísse tudo novamente, em um deslize alguém poderia errar toda a partitura[100]. Além disso, estávamos a vinte e dois dias do desfile e era necessário

[100] Meu pressentimento não era em vão, durante o desfile, num deslize, em frente da cabine 6, cabine de pontuação da ala, uma parte do grupo iniciou locomoção para a evolução 3 e a outra para 11. Quando os rapazes que iam para a evolução 11 se deram conta que iriam errar a marca, deram uma enganada fazendo gracinhas para o público e mudaram suas locomoções para a 3ª evolução, salvando a cena e a pontuação da ala.

começar a “limpar” a partitura coreográfica e dirigir o trabalho cênico, trazendo à tona sentidos que ainda estavam imersos nas cenas.

É necessário lembrar que apesar do desfile ser um evento para o público, é também uma competição, cujos critérios de avaliação para a ala priorizam simetria e equilíbrio das formas, bem como a homogeneidade dos componentes ao dançar. De acordo com a Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo (2004: s.n.), os principais pontos de referência para nota são:

> **Postura**: É a forma da comissão de frente saudar e cumprimentar o público.
> **Coreografia**: É o perfeito sincronismo dos movimentos entre os componentes dentro da coreografia proposta.
> **Integração**: É fato de a da [sic] comissão de frente em estar integrada ao conjunto, representando, inclusive, o espetáculo que a segue.

Estava atenta a isto, pois não queria ter a ala penalizada novamente, por conta da má interpretação do jurado em relação à proposta cênica da ala, como em 2006. Mesmo que as *personas* pré-histórias gerassem um rico material e um estado de “aqui-agora” muito potente, tinha que engessá-las em uma partitura de movimentos, porque qualquer ação mais individualizada tem de ser justificada no “*release”* que é enviado para a Liga e, ainda assim, não garante que o jurado considere a diversidade e construção corporal de personificações como “erro” em relação ao “perfeito sincronismo dos movimentos entre os componentes”. A criação de trabalhos para a Comissão de Frente tem sempre que ser pensada em relação às regras da competição carnavalesca. Desta maneira a encenação tem que se adequar aos padrões de julgamento da ala.

Com todas estas premissas, convenções e questões, a criação coreográfica ou encenação só é eficaz e só terá sentido para existir no carnaval,

se convergir para sua função pré-definida na linguagem dos desfiles desde seu aparecimento: apresentar a escola de samba e saudar o público que a assiste.

A direção cênica.

Durante o processo de criação da partitura coreográfica, *personas* e sentidos cênicos começam a revelar-se[101]. Entretanto, os componentes nem sempre tem noção destes desvelamentos, possivelmente por estarem focados na apreensão da partitura e, também, por não terem contato com o ambiente cênico fora do período carnavalesco. À medida que vão incorporando e possuem segurança sobre os gestos, ações e marcações espaciais, eu começo a dirigir o trabalho cenicamente e passamos a nos referir ao sentido das partituras coreográficas, que neste caso, gerou doze cenas:

- entrada do bando pré-histórico;
- primeiro rito de acasalamento (segurar no braço);
- paquerando Sansão;
- primeiro ritual (saudação a Iemanjá);
- brincadeiras de criança;
- “ah eu tô maluco!”;
- procissão do bando;
- segundo rito de acasalamento (baile funk)
- paquerando os Saradões;
- segundo ritual (riscar ponto de Umbanda no chão);
- terceiro rito de acasalamento (puxar o cabelo);
- saudação final e dispersão.

[101] Quando da montagem da estrofe sobre os cabelos de Sansão, por exemplo, estava preocupada em articular a queda dos homens pré-históricos, que nesse momento tornavam-se as colunas do templo, que nosso Sansão derrubaria. Quando conseguimos acertar o tempo da queda para que Sansão surgisse, as mulheres pré-históricas correram em direção ao Sansão fazendo trejeitos de cortejo ao mesmo.

O texto de Schechner (2005), “Em busca de uma poética da *performance*”, cedeu imagens poéticas e direções cênicas a serem seguidas. Durante o processo de direção, partes deste texto foram traduzidas, lidas para o grupo e discutidas.

Schechner (2005: 170-171) argumenta que os humanos pré-históricos ocupavam nichos ecológicos e andavam em bandos, locomovendo-se de maneira regular, usando padrões repetitivos, jogos, ajustando-se as estações, criando arte/ritual. Em ocasiões especiais bandos concentravam-se em lugares específicos. Peregrinações, reuniões familiares marcadas por festejos e trocas de presentes, “ir ao teatro” é uma variação destas ações, marcadas por uma dispersão final.

Estas ideias traziam imagens para o grupo. Questões eram levantadas para serem respondidas corporalmente pelos componentes. Quem era este bando pré-histórico que se dirigia a um lugar específico para efetuar trocas com outro bando (nosso público)? Dentro do bando, todos tinham as mesmas funções? As pessoas pré-históricas eram iguais?

Apareceram vários tipos de homens pré-históricos: o líder, o mais valentão que puxava o resto do bando; o brigão, que encarava o outro bando-público desafiando-o; o oscilante, cuja locomoção variava entre avançar e recuar; o curioso, que olhava e corria para os lados querendo ver tudo ao redor; o medroso; o grandão desengonçado e o companheiro que topa tudo.

Para as mulheres pré-históricas, além destas questões, foi proposto que os rapazes pensassem em alguma mulher que tivessem intimidade (mãe, avó, namorada, irmã, esposa), não precisavam esclarecer para o grupo quem era esta mulher, mas tinham que trazer para si um gesto característico dela, que representasse: raiva, ternura, saudade, fala etc. Estes gestos deveriam ser aumentados e adequados à postura pré-histórica. Apareceram figuras de mulheres como, a imponente: tipo mais vistoso que conversava pelo olhar e pelo movimento de cabeça com o público; a escrachada: mexendo com a plateia, a delicada e tímida, a embrutecida e sem charme, a lasciva: mexendo muito o

quadril e ombros, a romântica: com peito mais estufado e trejeitos com cabelos e até a espevitada: com movimentos mais rápidos e curtos.

Era este nosso bando pré-histórico que adentrava no centro cerimonial: a avenida. Desenvolvendo dança e música, apresentando para outro bando/público.

As *performances* pré-históricas tinham entre outros fins procurar parceiros para manter relações sexuais (SCHECHNER; 2005: 175). Então, nas cenas dos ritos de acasalamento interessava-me, o que seria sensual e despertaria o desejo sexual nessa horda pré-histórica? Quais seriam as técnicas de sedução deles? O quanto nós, pessoas contemporâneas, havíamos recriado estas técnicas? (Lembrando que o samba falava de cabelo e ele tinha que ser enfatizado).

Os rapazes divertiram-se procurando posturas sensuais pré-históricas: mãos nas axilas, glúteos, pernas com glúteos arrebitados, mãos segurando os seios, caretas etc.

Nas outras cenas referentes aos ritos de acasalamento, “paquera” de Sansão e “ah, eu tô maluco!”, a mesma proposta de pensar o sensual pré-histórico em relação ao atual foi lançada. O que realçava a ideia de trabalhar com o humor, era a satirização que emergia não somente através da fantasia, mas nas relações entre gêneros que a ala propunha através da partitura de ações.

Carnavalizamos Schechner, recriamos jocosamente sua teoria sobre as primeiras manifestações performáticas, encontros ancestrais entre hordas pré-históricas, nossa comissão de frente e o público, para mostrarem-se e trocar danças, música e histórias.

A encenação construída a partir de diálogos e fricções com enredo, fantasia e samba-enredo, ora funcionou como uma ilustração dos mesmos, promovendo redundâncias, amplificando e corporificando estes elementos, ora provocando críticas a padrões, clichês e convenções dos papéis do homem e mulher contemporâneos e suas relações.

Na avenida...

"Mais uma comissão de frente teatral, chamando a atenção pela teatralização", foi o comentário de uma das apresentadoras da Rede Globo de Televisão sobre meu trabalho com a ala, em 2008.

Entendo que as pessoas identifiquem um trabalho como "teatral" no carnaval, quando o enredo é interpretado pelos componentes ao apresentarem ações e/ou cenas. Entretanto, ao longo dos anos fui descobrindo que não somente o enredo tem de ser considerado, mas que o samba-enredo (letra, canção e ação de cantá-lo) também influencia a construção de partituras corporais e roteiro de ações na "teatralização" do carnaval. Existe também, a comunicação entre componente e público, que é o que me fascina no desfile.

Ensaio com fantasia: pose sensual pré-histórica. Auditório UniPalmares. Acervo pessoal da autora

Ensaio no sambódromo: Primeiro rito de acasalamento. Foto Alexandre Schneider/UOL

Ensaio no sambódromo: Brincadeiras de criança. Foto: Alexandre Scheneider/UOL

Comissão de Frente Camisa Verde: saudação ao público. 02/02/2008

Comissão de Frente Camisa Verde: concentrando para pisar na avenida. 02/02/2008. Foto Renato Cipriano.

A encenação de 2008, apesar de tratar das relações capilares pré-históricas entre homens e mulheres, trazia em seu subtexto as formas iniciais de *performances,* quando as hordas primitivas elegiam lugares para encontros e mostraram-se mutuamente, conforme Schechner descreveu em seu texto (2005). Imagino que era a "vibração, força" deste "mostrar-se" que determinava o quanto se fazia sexo, trocava tecnologia, canções, danças etc.

Quando iniciei outra relação com a cena, nos desfiles da Camisa Verde, já pensava em ampliar a qualidade da "vibração" e "força" que se estabelece entre a ala e o público. Em outras palavras, interessava-me intensificar a "presença" dos performers e a "co-presença" do público com o encontro no desfile.

Fischer-Lichte (2008:40) ao estudar a *performance* elenca três fatores que ampliam a "co-presença" entre atores e espectadores. O primeiro, diz respeito ao jogo, quando há a reversão de papel entre atores e espectadores; segundo, a criação de uma comunidade entre eles e terceiro, a criação de vários modos de contato mútuo e físico que auxilie a exploração de interações entre proximidade e distanciamento, público e privado, ou contato visual e tátil.

Gostaria de discutir estes fatores sob os holofotes dos desfiles carnavalescos.

Ocorre-me um detalhe que passou despercebido: o espaço físico que o público ocupa nos desfiles carnavalescos. Diferente do público teatral acostumado a sentar em poltronas, observar e comportar-se mais contidamente perante uma obra artística, nos desfiles, o público fica sentado ou em pé em arquibancadas de cimento, que independente do desconforto, permite que o espectador se movimente sem causar prejuízo aos outros espectadores[102]. A mobilidade na arquibancada possibilita a mudança no comportamento do público de observador passivo para presenciador ativo.

Então, neste caso, o lugar que o espectador ocupa já contribui para o jogo entre ala e público. O que nos aproxima do primeiro ponto discutido por

[102] Nos camarotes da pista, camarotes das grandes empresas e laterais da pista, esta mobilidade do espectador também é possível.

Fischer-Lichte (2008) a inversão de papéis transformando as relações sujeito-objeto, buscando no espectador um "cosujeito" da ação.

Nos desfiles existe uma distância grande e bem delimitada entre a pista onde ocorre a apresentação e os lugares que o público ocupa, desta forma qualquer tipo de "inversão" deve considerar esse fator. Todavia, o espectador tem espaço físico para interagir fisicamente, mesmo que distante do *performer.* Assim, gestos convencionais na partitura cênica podem aproximar os dois "*topos",* levando os espectadores a se apropriarem destes códigos gestuais e reproduzi-los quase que imediatamente, demonstrando-os para os componentes. Outra possibilidade se instala em produzir a cena pensando no público como coparticipante dela, como nos faunos e ninfa do carnaval de 2006. Desta forma, a partitura de movimentos deve estabelecer contato dos componentes entre si e dos componentes com os espectadores.

Também, o fundamento da ala, apresentar a escola e saudar o público, contribui para este jogo entre pista e arquibancada. Quando a comissão saúda o público sempre há reações de gritos, aplausos, reprodução dos gestos de cumprimento, sinais gestuais de aprovação etc.

A segunda questão levantada por Fischer-Lichte (2008: 59) remete a criação de uma comunidade entre eles (*performers* e espectadores). Sob a perspectiva carnavalesca, esta comunidade, que no texto da autora, deve gerar "pontos de realimentação", já está pré-instalada nos desfiles. A grande maioria dos espectadores[103] faz parte da "comunidade do samba", sabem das dificuldades das escolas, conhecem suas histórias, participam dos ensaios nas quadras etc. Assim, os espectadores já entram no sambódromo: preparados, pré-aquecidos e predispostos a interagir com os *performers*. Talvez, uma diferença importante em relação à arte da *performance* é que, no desfile carnavalesco, a participação do

[103] Considero como grande maioria, os espectadores do evento ao vivo. Existem outros espectadores, que observam os desfiles mediados pelas imagens de televisão ou pelas ondas do rádio. Também cabe ressaltar que os espectadores que são convidados por grandes camarotes de empresas e pela Prefeitura da Cidade de São Paulo, têm outra relação com o evento. Quando passamos por eles nos desfiles, normalmente a "vibração" diminui.

público seja, num certo sentido, “pré-codificada”. De maneira geral, o público vai ao desfile com certa ideia de “como deve” participar, vibrar, dançar, torcer, etc. A arte da *performance* parece apostar em reações mais imprevistas da plateia.

O terceiro aspecto elencado por Fischer-Lichte (2008) tem a ver com o ato de tocar (*touch*), de aproximação física, visual, tátil. No caso do samba este corpo-a-corpo é inviável, pelo menos na apresentação da Comissão de Frente[104]. O toque é mediado. Dá-se no roçar das serpentinas e confetes jogados pelos espectadores em nossos corpos, ou ao contrário, quando trazemos para a cena algum material que possa ser entregue/atirado para a plateia, como as uvas e os pedaços de carne, em 2006.

Ao longo dos anos passei a pensar na criação da cena carnavalesca a partir do corpo e ações do *performer*, visando certa “teatralização” na apresentação da ala. Todavia, isto só se tornou possível porque as fantasias foram diminuindo de tamanho e tornando-se mais leves. Também, foram perdendo o caráter de signo visual do enredo, para tornarem-se signo do “personagem representado” pelo componente. Assim, o componente passou a estar em evidência, em primeiro plano, quando ocorre a apresentação dos desfiles, pelo menos no período de 2005 a 2011, quando deixei a Barra Funda.

Sinceramente, não consigo ainda detectar se isto ocorreu devido à fase financeira ruim que a escola viveu nesse período, ou se estas mudanças estão ligadas ao meu perfil profissional, às minhas inquietações como artista, coreógrafa, diretora de cena, *perfomer* e, também, pesquisadora. É bem provável que os dois fatores tenham contribuído para isso. O fato é que a maneira de desfilar e de tratar o desfile foi mudando e aproximando-se de procedimentos usados pelas cênicas artes de produzir *performances* e fortalecer contatos entre a Comissão de Frente e a plateia. Mas, tudo em função do fundamento: apresentar a escola e o desfile que a segue.

[104] Presidente da escola, diretores de harmonia, muitas vezes chegam a apertar as mãos de pessoas próximas da pista, mas os componentes caracterizados não podem ter este procedimento, pois penalizaria a escola no quesito Evolução.

Conclusão

2º. Casal de Mestre-sala e Porta-bandeira:

”Pra tudo se acabar na quarta-feira”...

(epílogo de uma tese carnavalesca)

Ao escrever esta tese, rememoro parte de minha trajetória artística com a minha entrada no "mundo do samba", como coreógrafa da A.C.S.E.S.M. Camisa Verde e Branco, quando imaginava que os desfiles fossem apenas espetáculos populares. Nesse primeiro momento, eu queria apenas experimentar a criação artística no espaço da avenida. E era esta maneira de pensar que tornava-me alienígena à escola, causando certa desconfiança em relação ao meu trabalho.

Por outro lado, a organização, procedimentos e camadas de hierarquia na montagem do espetáculo, eram diferentes daquelas que eu havia aprendido. Além de contribuir com meus conhecimentos enquanto artista, tinha a oportunidade de me apropriar de "algo novo" na escola de samba. A primeira questão que se apresentou era: como eu poderia contribuir?

Para isto, precisava me apropriar dos processos de criação do desfile carnavalesco. Entendi que a fantasia era a "senhora suprema da cena carnavalesca". O componente era apenas um modelo, um manequim que a usava. Não era o componente que representava um "personagem" ou "situação" do enredo no desfile, mas a fantasia. Daí a necessidade de ressaltar por meio da "coreografia", o espaço a ser percorrido no desfile. Assim, as relações que se estabelecem entre tempo, espaço e ritmo, chamadas no samba de evolução, podem ser consideradas com uma espécie de encenação carnavalesca.

A fantasia estava em um primeiro plano da cena em relação à coreografia. Entretanto, os componentes ao cumprirem a função de apresentar a escola e saudar o público, ampliavam sua "vibração", criando um espaço de comunicação corpo-a-corpo com o espectador. Esse diálogo gerava uma "força" entre componente e público, que nas artes cênicas é conhecida como "presença" cênica.

Como artista-pesquisadora interessava-me investigar e ampliar esta relação de "presença" entre componente e plateia. Porém dei-me conta que havia um tipo de preparação, que não era apenas corporal, no sentido de treinamento ou uso de técnicas, era algo mais sutil e se instalava no "terreiro", na quadra da escola de samba, estava ligada a formação do sambista.

No decorrer do calendário carnavalesco, o componente é chamado à participar dos eventos, por vezes como protagonista (desfile dos pilotos, festa de aniversário, ensaios em quadra), por outras para divertir-se (torcida na escolha do samba-enredo). Todavia, a grande maioria dos eventos dentro da escola de samba inicia com o "Rito de Corte", no sentido de cortejar o Pavilhão da escola, seu símbolo máximo. O componente ao participar do rito vai aprendendo as convenções, regras de etiqueta e funções da ala comissão de frente. Existe ainda, o contato com os mais experientes no samba que rememoram e narram história(s) do samba, da escola, do bairro, dos desfiles de outrora, para as novas gerações, passando-lhes um sentido de continuidade e preservação do samba. Desta vivência é construída a *persona* Comissão de Frente no componente. Essa máscara antecede qualquer fantasia ou personagem do desfile na avenida.

A vivência em quadra, prepara o componente para representar o "papel" de comissão de frente da escola. Esta máscara, a *persona* de Comissão de Frente, emergia nos desfiles, em relação, ao cumprimento da convenção exigida para a ala e tirava o foco da fantasia, enfatizando a "presença" do *performer* na cena.

A partir de 2005, esta característica de apresentação começou a mudar na Camisa Verde. Penso que ao menos três fatores contribuíram para que isso ocorresse: a escola estava sem dinheiro para produzir seu carnaval, eu já havia me apropriado dos modos de produção dos desfiles e o carnavalesco sugeriu uma fantasia menor e que permitia maior mobilidade ao corpo do componente.

Com a diminuição do tamanho e peso das fantasias, o corpo passou a ficar em evidência, possibilitando pensar a criação para avenida a partir do corpo em ação, e não da fantasia em movimento, como havia feito até então. Também me permitiu construir a cena do desfile a partir de outros elementos que constituem este tipo de narrativa: o enredo e o samba-enredo. A maneira com que fui organizando estes elementos ao longo dos anos, foi entendida pela "comunidade do samba" paulistano como teatralização da comissão de frente.

O termo “teatralizar” pode ser compreendido como interpretar cenicamente um tema por intermédio de atores e cenas para construir situações (PAVIS; 2008). No caso da comissão de frente, a primeira diferença que ressalta é o não uso de atores, pois os componentes não são artistas, não possuem formação técnica voltada às artes cênicas, mas são sambistas. Possuem outro tipo de formação, de treinamento, que, conforme vimos, sugere também um jogo de atuação. Este tipo de atuação é muito próximo de alguns procedimentos do *performer* enquanto “ritualizador” do aqui-agora, do “presente”.

A partir de 2006, comecei a testar uma aproximação com a arte da *performance*, em meus procedimentos para a cena carnavalesca. Propunha aos componentes a criação de *personas* (COHEN; 2007), a partir de posturas corporais. Na medida em que os componentes vão incorporando estas *personas,* um repertório de ações vai emergindo, e consequentemente, as partituras de movimento vão se delineando e as cenas também. Estes procedimentos também foram usados para as montagens dos anos de 2009 (O bom Malandro), 2010 (Heróis Olímpicos) e 2011 (O Fantasma da Paulista), cujos processos de criação não foram aqui descritos.

Convém lembrar que tratamos nesta tese dos desfiles das escolas de samba, que é uma competição com regras e convenções bem definidas. Assim, apesar de usar procedimentos da arte da *performance*, que tendem a gerar um certo grau de imprevisibilidade nas cenas, procuro diminuir este grau de incerteza para adequar a cena à regulamentação vigente, procurando evitar a punição no cômputo de notas da ala.

Sob a ótica carnavalesca, um bom resultado equivale à nota dez. Então, salvo o ano de 2010, que a apresentação foi penalizada devido à maquiagem corporal ter escorrido com o suor, nos demais anos a ala manteve a nota máxima no quesito. Ainda assim, nos últimos três anos, recebi o Prêmio Gilberto Farias de “Melhor Comissão de Frente do Grupo de Acesso”. Este Prêmio, diferente da pontuação do desfile, é outorgado por um grupo de sambistas que consideram não somente os pontos de balizamento do quesito, mas também

a concepção coreográfica, a criatividade, a organização, o grau de dificuldade das partituras e o desempenho dos componentes.

Como poderia mensurar a eficácia de minhas propostas no desfile carnavalesco, sob a ótica das artes cênicas?

A minha intenção era amplificar a qualidade de contato entre o componente e a plateia. Vem-me à memória imagens nítidas de pessoas na arquibancada fazendo o "sinal da cruz", "cumprimentando-se" em um misto de contaminação e comunhão com a cena, como, por exemplo, no carnaval de 2009. Se a função primordial da *performance* era mostrar-se ao outro para trocar algo (SCHECHER; 2005), penso que, durante esses anos, meu trabalho foi se encaminhando para isso.

Depois de onze anos, com a entrada da nova diretoria na escola, ao observar impossibilidades de desenvolvimento e aprofundamento de meu trabalho artístico, desliguei-me da Camisa Verde, porém não do carnaval. Quando havia tomado intimamente a decisão de aposentar-me dos desfiles, por uma destas artimanhas do destino, fui convidada a assumir e renovar a comissão de frente da X-9 Paulistana.

Na primeira reunião, com os diretores e carnavalescos da escola, antes de aceitar o convite, um ponto da pauta chamou minha atenção: a renovação de componentes com pessoas da própria comunidade, com não artistas, para que pudessem participar não somente do desfile, mas também do rito, da vida social da escola. Este anseio da agremiação que me fez aceitar o convite, com tudo que vivi e aprendi no "terreiro", é essa preparação mais sutil da comissão de frente, que acontece na quadra, no rito, que faz com que o componente deixe quase tudo de lado, para dedicar-se aos exaustivos ensaios para o desfile.

Esta mudança de escola trará a possibilidade de revisitar procedimentos, bem como já propõe novas inquietações em relação à cena, que podem gerar desdobramentos desta tese.

Entendo que ao ficar conhecida, dentro do samba paulistano, como uma coreógrafa que "teatraliza" a comissão de frente, consegui contribuir com

minha experiência nas artes cênicas para a modificação dos desfiles da ala. O quanto isso reverberou e/ou coincidiu com desfiles de outras escolas pode ser assunto de um estudo futuro.

A vivência dentro da escola de samba também mudou meu olhar para a criação nas artes cênicas, conduziu-me a procedimentos e criações que aproximam mais a arte da vida. Memória, narrativa, experiência, bairro, cidade, espaço, ancestralidade, comunidade tornaram-se mais do que palavras, mas motes para trazer à tona acontecimentos artísticos.

Uma primeira investida deu-se dentro do "Vocacional Dança[105]", quando tive espaço e oportunidade de realizar algumas ações a partir deste outro olhar. As intervenções "Totens Urbanos[106]", que tratavam do espaço público, memória do bairro e pessoas que residem na região, aconteceram no Marco Zero e Pico do Jaraguá[107], ambos na cidade de São Paulo, no ano de 2010. Totens Urbanos, reuniu mais de sete coletivos de dança que trocavam experiências entre si, como também interagiam com o público passante, no momento que estas intervenções ocorriam.

Espero, ao finalizar esta tese, aprofundar este outro olhar da criação em arte, para quem sabe, ocupar desta vez, o asfalto como palco de experimentações artísticas.

---

[105] Vocacional Dança é um braço do Programa Vocacional do Departamento de Expansão Cultural, da Secretaria de Cultura, Prefeitura Municipal de São Paulo. Além da dança, o programa abarca as linguagens teatro, música e artes visuais. Também faz parte do Programa Vocacional, os projetos "Vocacional Apresenta", voltado à formação de público e "Núcleo Aldeias", que dialoga com etnias indígenas na cidade de São Paulo.

[106] A ação Totens Urbanos tornou-se possível, devido ao trabalho coletivo de minha equipe formada pelos artistas-orientadores: Andreia Yonashiro, Cindy Quaglio, Duda Moreno, Odair Prado, Priscila Lima, Robson Ferraz e Tatiana Guimarães que conspiraram comigo, para invadir esses totens na cidade.

[107] No Pico do Jaraguá, em um dos momentos da intervenção, Dona Catarina, com seus setenta e poucos anos, narrava aos presentes, histórias sobre o Pico, a linha férrea e sua juventude, enquanto outras mulheres de seu grupo de dança tricotavam atrás dela, lembrando alguma alegoria coreografada dos desfiles, enquanto os adolescentes presentes interagiam com a narradora, comentando suas histórias. Transeuntes paravam ouviam, perguntavam, interagiam. Nesses momentos, arte e vida misturavam-se.

Referências

Ala obrigatória:

Tias Baianas

ANDRADE, Oswald – **A utopia antropofágica.** São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. – (Obras completas de Oswald de Andrade).

ARAÚJO, Hiram – **Carnaval**: seis milênios de história. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

ASANTE, Kariamu Welsh – Commonalities in African Dance: an aesthetic foundation. In ASANTE, Molefi Kete & ASANTE, Kariamu Welsh – **African Culture***:* the Rhythms of Unity. 3. Ed. Trenton: Africa World Press, 1996. Chap 4, pp. 71-82.

AUGRAS, Monique – **O Brasil do Samba-Enredo.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BARROS, Anna – Espaço, lugar e local. **Revista USP.** Coordenadoria de Comunicação Social, Universidade de São Paulo. – N.40, pp. 32-45, dezembro/fevereiro 1998-99. São Paulo: SP:USP, CCS, 1998-99.

BAKHTIN, Mikhail – **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** O contexto de François Rabelais. 6. Ed. São Paulo – Brasília: Hucitec, UnB Editora, 2008.

BAUMAN, Zygmunt – **Identidade.** Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2005.

_____ - **Comunidade.** A busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BENJAMIN, Walter – **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2010 (Obras escolhidas; v.1).

BLOW, Lynne Anne & CHAPLIN, L.Tarin – **The intimate act of choreography.** Cecil Court, London: Dance Books.1989.

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

BURKE, Peter – **Cultura Popular na Idade Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CANCLINI, Nestor Garcia – **Culturas Híbridas**. Estratégias para entrar e sair da Modernidade. 4ª. Ed. São Paulo; EDUSP, 2008.

COHEN, Renato – **Performance como linguagem**. Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CÔRREA, Elizeu de Miranda – **A comissão de frente saúda o leitor, pede passagem e apresenta sua história.** In Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. ANPUH/SP – UNESP: Franca. 06 a 10 de setembro de 2010. CD-ROM.

CRECIBENI, Nelson – **Convocação Geral:** a folia está na rua**: o** carnaval de São Paulo tem história de verdade. São Paulo: O Artífice editorial, 2000.

DANTAS, Monica – **Dança**: o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

FARIAS, Julio Cesar – **Comissão de Frente**: Alegria e beleza pedem passagem. Rio de Janeiro: Litteris Ed. 2009.

FISCHER-LICHTE, Erika – **The Transformative Power of Performance.** A new aesthetics. London & New York: Routledge, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie – Walter Benjamin ou a história aberta. In BENJAMIN, Walter – **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2010 (Obras escolhidas; v.1). pp. 7-19

_____ - **História e narração em Walter Benjamin.** 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Estudos; 142 / dirigida por J. Guinsburg).

GEERTZ, Clifford – **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Zahar editores, 1978.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon - **Digging : the africanist presence in american performance.** Dance and other contexts. Westport, Connecticut, London : Praeger, 1998.

GUINSBURG, Jacob – **Stanislávski, Meierhold & Cia.** São Paulo : Perspectiva, 2008.

HADDAD, Amir & CARVALHO, Andrea - **Resistência e potência no teatro brasileiro.** Scene4 Magazine – Special Issue – View of the arts 2007. Seattle : International Magazine of Arts and Media, 2007. Acessado em 10/08/2008. Disponível em :
http://www.scene4.com/archivesqu6/jan-2007/html/andreacarvalho0107.html

JAKOBSON, Roman **– Linguistica e comunicação.** 22a. Ed.São Paulo : Cultrix, 2001.

JUNG, Carl Gustav – **O Eu e o inconsciente.** Tradução Dora Ferreira da Silva. 7a. Ed. Petrópolis : Vozes, 1987. (Obras completas de C.G. Jung, v.7, t.2).

JUST TV – **Desfile das Escolas de Samba do Grupo de Acesso de São Paulo.** Camisa Verde e Branco. Carnaval 2010. Acessado em 05 de março de 2010. http://www.youtube.com/watch?v=mIzmOaBiug8

LEHMANN, Hans-Thies – **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA DE SÃO PAULO – **Manual Oficial do Julgador Carnaval 2012.** São Paulo: Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo, 2011 29 p.. Acessado em 25 de novembro de 2011. http://www.ligasp.com.br/assets/files/carnaval-2012/Manual-do-Julgador-SP-2012.pdf

_____ - **Manual Oficial do Julgador Carnaval 2010:** e critério oficial de julgamento. São Paulo: se, 2010. Cópia xerox.

_____ - **Manual Oficial do Julgador Carnaval 2009:** e critério oficial de julgamento. São Paulo: se, 2009. 35 p. Cópia xerox.

_____ - **Desfile das Escolas de Samba do Grupo de Acesso 2009:** Camisa Verde e Branco. Acessado em 30/03/2009. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=k0XOIln2Yfk

_____ **- Regulamento Específico dos desfiles do Grupo Especial das Escolas de Samba de São Paulo e Desfile das Campeãs**: Carnaval 2007. São Paulo: Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo, 2007.

_____ - **Desfile das Escolas de Samba do Grupo de Acesso 2007:** Camisa Verde e Branco. Acessado em 08/04/2009. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=L0RBFvigI3s&feature=related

_____ - **Regulamento Oficial da Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo para o Carnaval 2005**. As regras do concurso carnavalesco da Cidade de São Paulo. São Paulo: Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo, 2005.

_____ - **Critérios de Julgamento dos Quesitos para o desfile das Escolas de Samba de São Paulo.** São Paulo: Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo, 2004.

_____ - **Regulamento Oficial da Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo para o Carnaval 2004**. As regras do concurso carnavalesco da Cidade de São Paulo. São Paulo: Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo, 2004.

_____ - **Regulamento Oficial dos Desfiles Carnavalescos das Agremiações filiadas a LIGA.** Concurso Carnavalesco de São Paulo/2002-2005. São Paulo: Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo, 2002.

MANZINI, Yaskara – **Comissão de Frente.** São Paulo, 2006. Disponível em http://www.carnavalpaulista.com. Acesso em: 27 de abril de 2008.

MANZINI, Yaskara Donizeti – Do palco ao asfalto: primeiras impressões sobre a criação e técnica para a preparação de performances carnavalescas. In FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa & Müller, Regina Polo (Org.) **Performance: arte e antropologia.** São Paulo: Hucitec, 2010. Pp.299-314.

_____ - **Louca sedução ou ... quando Schechner "deu" samba.** Anais do VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo: UNESP, 2010. Disponível em: http://www.portalabrace.org/vicongresso/estudosperformance/Yaskara%20Donizeti%20Manzini%20%20Louca%20Sedu%E7%E3o%20ou...%20Quando%20Schechner%20%93deu%94%20samba.pdf

_____ - **Um carnaval que não se vê na TV.** Anais do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2008. Disponível em: http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/estudosperformance/Yaskara%20Donizeti%20Manzini%20%20Um%20Carnaval%20que%20nao%20se%20ve%20na%20TV.pdf

_____ - **Comissão de Frente:** a *performance* do Samba na Terra da Garoa. In RABETTI, Maria de Lourdes (org.) – Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, pp. 67-69.

MARCOS, Plínio – **O Carnaval dos Cordões.** Acessado em 24 de maio de 2009. http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-235.htm

MORAES, Eneida – **História do Carnaval Carioca.** Rio de Janeiro: Record, 1987.

MORAES, Wilson Rodrigues – **Escolas de Samba de São Paulo** (Capital). São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978. (Coleção folclore; n. 14).

OLIVEIRA, Nilza de – **Quaesitu:** o que é escola de samba? Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1996.

PAVIS, Patrice – **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

PLAZA, Julio – **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva; (Brasilia): CNPQ, 1987. (Coleção estudos; 94).

Rede Globo de Televisão – **Desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial de São Paulo 2008.** Camisa Verde e Branco. Acessado em 30/08/2009. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=9UN0lrrKk0M

_____ - **Desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial de São Paulo 2006.** Camisa Verde e Branco. Acessado em 15/04/2009. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=K4GySoRNK-s

_____ - **Desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial de São Paulo 2005.** Camisa Verde e Branco. Acessado em 15/04/2009. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=teOo1F9fjeQ

_____ - **Desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial de São Paulo 2004.** Camisa Verde e Branco. Acessado em 30/12/2007. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Brx-XRF_yik

_____ - **Desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial de São Paulo 2003.** Camisa Verde e Branco. Acessado em 20/06/2009. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=mmmw39ZxLXA

_____ - **Desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial de São Paulo 2002.** Camisa Verde e Branco. Acessado em 20/08/2010. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=g19itVBRXZg

SCHECHNER, Richard & APPEL, Willa - **By means of Performance**. Intercultural studies of theatre and ritual. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

SCHECHNER, Richard – **Performance Studies:** an introduction. 2. Ed. New York; London: Routledge, 2008.

_____ - **Performance Theory**. 2. Ed. New York and London: Routledge, 2005.

_____ - O que é performance? **O Percevejo.** Revista de teatro, crítica e estética. Ano 11. No. 12. 2003. Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Pp. 25-50.

_____ - **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHLEMMER, Oskar. Théâtre et abstraction (L'espace Du Bauhaus). Lausanne: L'Age d'Homme, 1978.

SILVA, Alberto Alves da & BRAIA, Ana – **Memórias do Seu Nenê da Vila Matilde.** São Paulo: Lemos-Editorial, 2000.

SIMSON, Olga Rodrigues 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.

TEIXEIRA, João Gabriel L.C. – História, Teatro e Performance. In TEIXEIRA, João Gabriel L.C. & VIANA, Letícia C. R. (org.). **As artes populares no Planalto Central.** Performance e Identidade. Brasilia: Verbis Editora, 2010.

URBANO, Maria Aparecida – **Carnaval & samba em evolução** – na cidade de São Paulo. São Paulo: Plêiade, 2006.

Pequeno Glossário Carnavalesco

Ala Móvel: Bateria

Quem somos e como falamos

ALEGORIA.

Qualquer elemento plástico ilustrativo do enredo, que esteja sobre rodas, é considerado uma alegoria. Inclui-se nesta categoria destaques de luxo e composições humanas que venham a compor a decoração de carros.

ALEGORIA, quesito.

Quesito de avaliação pertencente ao módulo visual no desfile das escolas de samba. Para seu apreço, segundo a Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo (2011:27), é necessário considerar: "a concepção e a adequação" das alegorias em relação ao enredo, "a impressão causada pelas formas e pelo entrosamento, utilização, exploração e distribuição dos materiais e cores", qualidade e finalização da confecção e decoração, proporções entre as formas e elementos apresentados, objetos estranhos à alegoria.

"ATRAVESSAR O SAMBA".

Expressão usada ao exclamar que determinada Bateria provocou um desentrosamento entre o ritmo e o canto da escola. Também pode ser usada para referir-se a desorganização do canto dos componentes da escola que desfila.

BAIANAS.

Ala das Baianas ou Tias Baianas.

Presença obrigatória nos desfiles[108]. Representam o útero fecundo, e, ao mesmo tempo, a ancestralidade da escola. Suas roupas, mesmo que estilizadas, devem apresentar saia rodada, pano da costa e turbante ou torso, numa homenagem as negras sudanesas criadoras deste tipo de indumentária. Em São Paulo, não é um quesito de julgamento específico, pois são julgadas dentro dos quesitos "Fantasia" e "Evolução". O número mínimo de componentes desta ala deverá representar 25% do montante mínimo de componentes da escola.

[108] A ala das baianas possui outras *performances* dentro de alguns rituais carnavalescos, normalmente ligados ao de representação simbólica de Axé, quando trazem consigo ânforas e vasos com água de cheiro e "benzem" Pavilhões e pessoas.

BANDEIRA.

Ver PAVILHÃO.

BARRACÃO.

Lugar onde são confeccionadas fantasias e decorados os carros alegóricos das escolas de samba. Também é o lugar do "disse-me-disse", onde descobre-se qualquer fato ou acontecimento ocorrido na escola. Em São Paulo, cada escola possui seu próprio barracão, mas existe um projeto da prefeitura para construção de uma área comum tal qual acontece no Rio de Janeiro, com a Cidade do Samba.

BATERIA.

A Bateria é considerada o coração da escola de samba. O componente da Bateria é chamado de Ritmista. Segundo Jurandir Santos[109], os componentes para adentrar nesta ala podem ou não ser apresentados por outros integrantes, mas devem ter conhecimento específico sobre algum instrumento de percussão, caso contrário, quando a pessoa é "*musicalmente crua"* tem que fazer aulas com um grupo específico (de naipe de instrumentos) e praticar com a Bateria Mirim. Os ensaios na Camisa Verde e Branco iniciam em agosto quando também são selecionados novos componentes. A Bateria é regida por um Mestre assessorado por Diretores ou Contra Mestres (Tamborim, Surdo etc.), que possuem funções bem específicas. A Bateria é quesito de pontuação específico nos desfiles. É considerada uma Ala Móvel, pois adentra no início do desfile, pode ou não executar uma evolução para entrar (ou não) no "Recuo de Bateria", um nicho onde os ritmistas permanecem tocando, até realizarem outra evolução voltando para a avenida nas alas finais do desfile.

[109] Diretor da Manutenção dos Instrumentos da A.C.S.E.S.M. Camisa Verde e Branco, em contato por e-mail datado de 05 de fevereiro de 2010.

BATERIA, quesito.

Quesito pertencente ao módulo musical no desfile das escolas de samba. Para ser avaliado, segundo a Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo (2011:20), o jurado deve ficar atento ao andamento rítmico (sustentação), entrosamento entre a harmonia e a melodia do samba cantado (entrosamento), descompasso entre instrumentos ou entre ritmo e canto (descompasso), o retorno preciso ao andamento do samba após a execução de um breque ou convenção (retomada), "equilíbrio no volume dos naipes de instrumentos" (equalização).

CABEÇA DO SAMBA.

Primeira frase do samba-enredo. Estrofe inicial do samba-enredo.

CARNAVALESCO.

Pessoa responsável por organizar o enredo, criar o desenho das fantasias e alegorias do desfile e compor o júri que escolherá o samba-enredo. É o criador principal e geral da "dramaturgia" carnavalesca do desfile.

COMISSÃO DE FRENTE.

Também conhecida como "O cartão de visita da escola", acredita-se que ao observar o desfile da comissão de frente, sabe-se como, a escola como um todo, vai apresentar-se. Para Araújo (2006) cabe a ala, o primeiro impacto visual do desfile ao público, nomeado de efeito "Halo".

A forma de preparação e apresentação cênica da ala muda todo ano. É a menor ala dentro da escola de samba e possui pontuação específica.

Em São Paulo, a ala pode ter o número mínimo de seis e o máximo de quinze componentes na apresentação do sambódromo.

Sua função: apresentar a escola e saudar o público.

COMISSÃO DE FRENTE, quesito.

Quesito pertencente ao módulo dança na avaliação dos desfiles carnavalescos. Para pontuar a ala o jurado deverá considerar: o cumprimento da função da ala, a integração da apresentação em relação ao desfile que a segue, a harmonia entre os componentes, acabamento, integridade e funcionalidade da fantasia em relação ao apresentado.

COMPOSITORES.

Ala dos poetas da escola de samba. É deste grupo que saem os compositores dos sambas-enredos. No ano de 2010, os critérios para a disputa do samba-enredo da Camisa Verde e Branco rumo ao carnaval 2011, segundo e-mail informativo[110] do senhor Roberto Souza, Presidente da Ala dos Compositores, foram: contribuição de cinquenta reais por obra; indeterminação do número mínimo e máximo de linhas para a sua composição; participação no seminário promovido pela diretoria executiva da escola para a compreensão dos critérios usados pelos jurados, em relação aos nove quesitos analisados de uma agremiação; receber a sinopse do enredo, entrega de um CD e dez cópias do samba gravado e, por último, a proibição de participar e concorrer com samba-enredo em outra agremiação do mesmo grupo da Camisa Verde e Branco.

CURRAL.

Nome popular do recuo de bateria.

DESTAQUE DE LUXO.

Pessoa que desfila com fantasia luxuosa ou impactante visualmente sobre qualquer carro alegórico.

[110] Datado de 25 de junho de 2010 – 13h50min.

DESTAQUE DE CHÃO.

Pessoa que desfila a frente de uma ala podendo usar fantasia de luxo ou não. Também chamado de Destaque de Ala.

DIRETOR DE CARNAVAL.

Dentro da escola de samba é o diretor responsável pela execução da concepção do carnavalesco para o desfile. Cabe a ele: providenciar os materiais e supervisionar o andamento da confecção de fantasias, adereços e alegorias, bem como marcar os ensaios técnicos da escola.

EMBAIXADA DO SAMBA.

Criada em 29 de setembro de 1995, pela União das Escolas de Samba Paulistanas, a Embaixada do Samba tem por propósito homenagear os sambistas paulistanos considerados “imortais”. Para pertencer a este corpo diplomático do samba, além do postulante ser convidado pela UESP, tem que ter servido ao samba por, no mínimo, vinte cinco anos.

ENREDO.

Pode ser considerado o “texto” do desfile da escola de samba. É o assunto, o tema discorrido pela Escola no desfile que é roteirizado e traduzido por meio de fantasias, alegorias e quaisquer outros elementos plásticos ou cênicos que venham a potencializar e fundamentar a narrativa. .

ENREDO, quesito.

Quesito pertencente ao módulo visual do desfile, para ser avaliado, o jurado deve considerar: a ordem sequencial do desfile (roteiro); a clareza na identificação de fantasias, alegorias, coreografias, encenações e samba-enredo (adequação); o aproveitamento das ideias centrais ou dos aspectos mais relevantes do enredo. A temática nacional ou não do enredo não deve ser julgada.

“ESQUENTA” DA BATERIA.

Aquecimento dos ritmistas com seus instrumentos para afinar a Bateria.

ESTANDARTE.

Tipo de bandeira usada pelos Cordões Carnavalescos nos primórdios do carnaval paulistano. Atualmente o Estandarte é usado como símbolo de afoxés, cordões e blocos carnavalescos. O Estandarte tem a medida de 75x100 cm, e deve conter a data de fundação da agremiação, bem como seu símbolo e possuir as cores da associação.

ESTANDARTE DE OURO.

Prêmio concedido pelo Jornal “O Globo” para os sambistas e/ou os alas que se sobressaíram nos desfiles cariocas.

Ver também Troféu Nota Dez e Prêmio Gilberto Farias.

EVOLUÇÃO.

Para a Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo (2011:14), é a integração entre o ritmo do samba, cadência da bateria com a dança executada.

EVOLUÇÃO, quesito.

Quesito avaliado no módulo dança. Para conceder nota deve-se apreciar: o fluxo e coesão do desfile, ou seja, verificar se não há correria, retorno, retrocesso ou mistura de alas, destaques e/ou alegorias, bem como a manutenção do espaçamento que delimita as alas e alegorias. Deve-se atentar também para “a espontaneidade, empolgação, vibração e o vigor dos desfilantes”, segundo a Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo (2011:14).

FANTASIA

Roupa que representa algo ou alguém dentro do enredo.

FANTASIA, quesito.

Pertencente ao módulo visual neste quesito é julgado não somente a roupa, mas também os adereços de mão que a compõem. Avalia-se não somente a adequação das fantasias ao enredo, mas também a qualidade de sua confecção e sua completude quando usada pelos componentes da escola.

FOLIÃO.

De maneira geral designa-se por Folião, todo aquele que participa do carnaval ou escola de samba. Desta forma, tal expressão engloba desde o indivíduo que compra uma fantasia para desfilar, até o "merendeiro" que empurra um carro alegórico.

Para um melhor esclarecimento, e talvez, para um melhor posicionamento sobre os diversos tipos de foliões que a escola de samba engloba, seja pertinente chamar a todos de "componentes", e restringir o termo folião apenas aos indivíduos cujo objetivo é desfilar na escola de samba, sem construir vínculos com a mesma, tal como se fala nas escolas. Portanto, o folião pode participar de alguns ensaios na quadra ou não, pode ou não saber cantar o samba-enredo. Normalmente, encara o desfile como uma "festa", diversão da época. Sua presença é quase imediata ao desfile.

HARMONIA.

A Harmonia é o resultado do encaixe preciso entre ritmo e melodia. Quem estabelece o ritmo é a Bateria, que dá base e sustentação à melodia. A melodia liga-se ao canto dos intérpretes e de todos os componentes da escola no desfile. Cabe à Harmonia incitar a Evolução dos passistas.

HARMONIA, Presidente de.

Equivale a um diretor de cena, cabe a ele, auxiliado por seus subalternos, "os harmonias", preparar e dirigir os ensaios dentro da quadra, os ensaios gerais no

sambódromo. Também é o responsável pela definição do tempo de apresentação da escola de samba e pela “montagem da escola”, no dia do desfile.

HARMONIA, quesito.

A Harmonia é avaliada no módulo musical no desfile das escolas de samba. Para julgar o quesito deve-se considerar: o entrosamento entre o canto e a bateria da escola, a intensidade e constância do canto da escola durante o desfile, se todos os componentes cantam os mesmos versos da letra do samba durante o desfile (sintonia). Integrantes da comissão de frente, bateria e casais de mestre sala e porta bandeira ficam isentos de manter o canto constantemente.

INTÉRPRETE.

Cantor principal do Samba-enredo.

LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA DE SÃO PAULO (LIGA).

Fundada em 19 de junho de 1986, tem por missão coordenar a atuação conjunta das escolas de samba do grupo Especial e de Acesso para o carnaval paulistano, produzindo não somente os desfiles carnavalescos, mas gerando empregos, cursos de capacitação etc.

MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA (MS/PB).

Casal que apresenta o Pavilhão em Escola de Samba. Cabe a Porta-Bandeira manter o Pavilhão em movimento, rodando no sentido horário e anti-horário, com graça, sutileza e elegância. A Porta-Bandeira nunca deverá curvar-se, seja em sua partitura coreográfica ou mesmo em reverência ao público ou jurados, pois ostenta o símbolo máximo da escola, seu Pavilhão. O Mestre-Sala tem por função proteger a Porta-Bandeira e o Pavilhão executando uma dança cortês. É ele quem apresenta o Pavilhão para o público e jurados.

A escola de samba pode possuir quantos casais achar necessário, mas não pode desfilar sem o Primeiro Casal que é quesito de pontuação.

MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA: PRIMEIRO CASAL.

É este Casal que apresenta o Pavilhão oficial da Escola de Samba e é julgado no desfile. Representam a alma da escola de samba.

MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA: SEGUNDO CASAL.

Este casal ostenta o Pavilhão de Enredo do Ano, portanto, a cada desfile, eles apresentam e protegem um Pavilhão com informações referentes ao desfile de cada ano. Este casal é julgado dentro dos quesitos Fantasia e Evolução.

PAVILHÃO.

O Pavilhão ou Bandeira de uma escola de samba deve medir 120x90 cm, ter a data de fundação e o símbolo da escola bordados nas cores da escola de samba.

O Pavilhão é o símbolo máximo da agremiação, é a representação da própria existência da escola de samba. Costumava-se perguntar nos seminários para entidades carnavalescas no interior de São Paulo: “quantas escolas de samba estão presentes aqui?”. Os representantes levantavam a mão ou diziam a quantidade de representantes de escolas presentes, daí o palestrante respondia: “Errado. Não tem nenhuma escola de samba aqui, pois não vejo nenhum Pavilhão!”

PRÊMIO GILBERTO FARIAS.

Prêmio concedido por um grupo de sambistas que elegem as melhores apresentações das Escolas de Samba do Grupo de Acesso.

“PUTA-QUE-O-PARIU”.

Um dos nomes pelo qual é conhecido o suporte de segurança onde os Destaques de Alegoria apoiam-se.

“RAMELAR”.

Expressão usada para referir-se ao desentrosamento entre ritmista(s) e mestre de bateria gerando descompasso rítmico na Bateria.

RITMISTA.

Nome dado ao componente da Bateria.

SAMBEIRO.

Apesar de nos dicionários, esta palavra se apresentar como sinônimo de sambista, para os sambistas é uma palavra pejorativa, refere-se a pessoa que não tem Pavilhão, que não possui escola do coração, que não possui “raiz”, família, comunidade. É o componente que ora está nesta escola, ora naquela, buscando aparecer ou tirar proveito de situações políticas das escolas de samba.

SAMBA-ENREDO.

Tradução do enredo em poesia musicada. A letra deve expor os pontos mais importantes do enredo e possuir uma melodia fácil de cantar.

SAMBA-ENREDO, quesito.

Examinado no módulo musical cabe ao avaliador ponderar sobre a letra e a melodia do samba apresentado. A letra deverá propor uma síntese ou resumo relacionado direta ou poeticamente ao enredo. A melodia deve respeitar as características próprias do samba, propiciando através de sua harmonia o canto e a dança dos componentes.

SANTO ANTÔNIO.

Um dos nomes dados ao suporte de segurança onde os Destaques de Alegoria apoiam-se para não cair.

QUADRIPÉ.

Alegoria menor que um carro alegórico, sustentado por quatro bases sobre rodas.

QUEIJO.

Nome dado ao nicho onde os destaques dos carros instalam-se. O nome dá-se em função da forma que estes nichos possuem: são arredondados e altos, lembrando a forma de um queijo.

QUESITOS DE JULGAMENTO.

Atualmente, na Cidade de São Paulo, os quesitos de julgamento dos desfiles das escolas de samba dos Grupos Especial e de Acesso são divididos em três módulos: Dança – compreende Comissão de Frente, Evolução e Mestre Sala e Porta Bandeira; Música – Harmonia, Bateria e Samba-Enredo; Visual – Enredo, Fantasia e Alegoria.

TERREIRO.

Outro nome dado à quadra de escola de samba.

TRIPÉ.

Alegoria menor que um carro alegórico, sustentado por três bases sobre rodas.

TROFÉU NOTA DEZ.

Prêmio dado pelo jornal “Diário de São Paulo” aos melhores sambistas ou alas do desfile das Escolas de Samba do Grupo Especial de São Paulo. Versão paulistana do Estandarte de Ouro.

UNIÃO DAS ESCOLAS DE SAMBA PAULISTANAS (UESP).

Fundada em 10 de setembro de 1973, é uma associação cultural sem fins lucrativos que tem por missão unir as escolas de samba e blocos carnavalescos paulistanos e representá-los junto aos poderes públicos.

A UESP organiza e produz o carnaval das escolas de samba dos grupos 1, 2, 3, 4 e blocos carnavalescos da cidade de São Paulo.

VELHA GUARDA.

A memória viva da escola de samba. A preparação para esta ala é a própria vida e experiência dentro da escola de samba. Na Camisa Verde, a pessoa para pertencer a esta ala tem de ser indicada, e seu adentramento dá-se mediante o julgamento das contribuições do sambista para esta escola. Salvo raras exceções, não é admitido nenhum sambista com menos de 30 anos dedicados ao desfile da escola de samba. A ala não constitui um quesito específico de pontuação.

Anexo

Velha Guarda:

Memória

(João Cândido, o mestre-sala dos mares)

Este anexo contém alguns registros do processo de criação e "montagem" do desfile para o carnaval de 2003:

a) o histórico do enredo carnaval 2003 (primeiro passo para a construção da narrativa do desfile);

b) a sinopse do enredo (que é divulgada para os compositores da escola, para a composição do samba-enredo);

c) letra do samba-enredo do ano de 2003;

d) organização da montagem do desfile do carnaval de 2003;

e) esboço do desenho do carro abre-alas;

f) esboço do desenho do Grande Dragão do Mar;

g) foto de ensaio geral com o Grande Dragão do Mar.

Os itens a,b,c,d,e,f são criados e/ou organizados antes do inicio do processo de montagem da encenação da comissão de frente, conforme narrado no início do capítulo Teatralizando Carnavais.

GRESM CAMISA VERDE BRANCO

HISTÓRICO DO ENREDO CARNAVAL 2003

A Revolta da Chibata. Luta, Coragem e Bravura!
João Cândido, um sonho de liberdade.

O CAMISA VERDE E BRANCO tem orgulho em falar sobre um fato que marcou a história da Marinha brasileira, com aquele que foi o herói, João Cândido, o "ALMIRANTE NEGRO".
Poseidon aparece nas águas da Guanabara, onde ordena que seus guardiões abram passagem, seguidos das ninfas e seres aquáticos que anunciam o aparecimento do grande dragão do mar, na figura de um bravo feiticeiro que é João Cândido. Oferecendo uma bebida sagrada a todos para que possam ter seis visões, sendo a **primeira** em 1893 quando a Marinha era completamente elitizada. Tanto que seu quadro de Ministros, Generais, Comandantes e todos os outros cargos superiores eram preenchidos por uma classe nobre, dos senhores rurais ou da burguesia urbana.
Os integrantes dos quadros inferiores eram apanhados a força para preencher os vazios deixados por voluntariado. Negros e mulatos escuros eram os alvos principais.

Segundo visão – ***Infância interrompida, lutas, conquistas e anunciações.***

É onde os acontecimentos de 1893 marcaram profundamente o espírito de João Cândido, que tinha apenas 13 anos. Criado pelos pais nos pampas, filho de tropeiro, antigo soldado da guerra do Paraguai. Cedo passou a acompanhar o pai nas caminhadas pelo interior do Rio Grande do Sul. Chegou a ser negrinho de pastoreio, foi então retirado dos campos e engressa na Marinha como Aprendiz-marinheiro, cuja sua primeira viagem ocorreu no transporte de Guerra Ondina, Revolta da Armada contra Floriano Peixoto.
De navio a navio andou de norte a sul. Já como instrutor de diversas escolas de Aprendizes de marinheiro.
Esteve em diversas guerras como a do Acre na Revolta de Plácido de Castro, trocando tiros com bolivianos que invadiram nosso território.

a) Histórico do Enredo Carnaval 2003, página 1

A sua passagem é notada ainda nos avisos de "Tocantins", Tiradentes em missão no Paraguai fez parte de algumas tripulações "Riachuelo" e "Jataí". Durante alguns meses serviu na Base de Ladário, em Mato Grosso.
Já como marinheiro de primeira classe seguiu para Europa a fim de assistir a construção final do Minas Gerais, Navio de Guerra que é mais tarde cenário principal da Revolta.

Terceira visão – *Noite da Revolta*

O Navio Minas Gerais foi construído pelas Vickers – Armstrong nos estaleiros de New Castle, na Inglaterra. Foi lançado ao mar em 1908, tendo sido sua madrinha a senhora Afonso Pena, esposa do então Presidente da República dessa época, representada no ato pela Embaixatriz Regis de Oliveira. Incorporado À esquadra da Marinha ficou sobre o comando do Capitão-de-Mar-e-Guerra, Batista das Neves.
O Minas Gerais entra nas águas da Guanabara, sacudindo o Orgulho nacional, por o Brasil ser a terceira potência naval do mundo, em 1910.
À noite de 22 de novembro de 1910, foi marcada por deslumbrante baile para recepção do novo Presidente da República, Marechal Hermes da Fonseca ao lado de todo ministério, quando se ouve um estrondo que sacudiu a cidade, e logo informam ao Presidente que a Marinha está Revolta.
-Também pudera! Os marinheiros estavam revoltados com tantas injustiças que aconteciam desde a época de Dom Pedro.
O clima de Revolta já era propicio, como se não bastasse, os marinheiros após vinte anos de serviços prestados a Marinha, não teriam direitos de ter baixa; a escravidão e as chibatas faziam parte dos castigos empregados no porão do navio.
Os gritos eram acalentados por tambores na hora do massacre, executados por Alípito, o Carrasco do Minas Gerais.
A Revolta estava marcada para acontecer dia 15 de novembro, porem caiu um forte temporal, adiando-se então para os dias 24 e 25, que novamente teve sua antecipação para o dia 22; devido às 250 chibatadas que levou Marcelino Rodrigues Menezes, o último marinheiro massacrado.
João Cândido era chefe supremo da insurreição, sendo primeiro marinheiro do mundo a comandar uma esquadra. Foi um comandante diferente, não usou a farda de Almirante, preferindo o seu uniforme branco de praça-de-pré meio rasgado pelo tempo. Apenas com um lenço vermelho no pescoço, um apito e uma velha espada de abordagem. – Mas na Avenida acontece uma metamorfose e ele veste a roupa de Almirante que realmente foi, não só nos cinco dias de Revolta, mas sim em toda sua vida.
O sinal para o começo da Revolta seria um toque de corneta ás 22 horas, que naquela noite não pediria o silêncio, e sim um combate.

- Não houve afobação! Cada marujo assume seu posto com ordem de atirar contra todos aqueles que tentassem impedir a revolta.

Às 22:50 hs quando cessou a luta no convés, foi disparado um tiro de canhão como sinal para os outros navios revoltarem. Esse disparo que estremeceu a cidade naquela noite.

Os navios que apoiaram a Revolta foram: São Paulo, Bahia e Deodoro, Francisco Dias Martins, o Mão negra, marinheiro que escreveu a carta com pedidos dos marinheiros, que mais tarde seria entregue a um mensageiro enviado pelo Catete; pois João Cândido teria caligrafia ruim, além de ter a falangeta do dedo indicador direito amputado quando carregava um canhão. Dias Martins foi o cérebro da revolta e João Cândido foi à ação.

A Revolta no dia seguinte era comentada por intermédios do jornal da época, O Paíz, Diário de Noticias, Correio da Manhã e outros estão representados pela A.B.I. (Academia Brasileira de Imprensa).

Tomaram conhecimentos dos fatos, e pela manhã a multidão tomou conta das praias e morros.

Lá estavam, a sua frente com bandeira rubra tremulando no mastro do Minas Gerais seguidos de São Paulo, Bahia e Deodoro. "Todos Navios de Guerra".

Mortos estavam, o Comandante Batista Neves, o Capitão-Tenente José Cláudio da Silva e vários marinheiros. Todos entregues ao arsenal da Marinha, onde permaneceram abandonados em condições humilhantes. Este detalhe revela o pânico que estava tomado o Catete.

-A baixa da chibata! Pedido que todos marinheiros aclamaram.

Quarta visão – ***O pânico do Catete e sua vingança.***

Após algumas reuniões com Ministros, Deputados e Senadores o Presidente envia o Comandante José Carlos aos navios, que em sua volta comenta que foi recebido com todas as honras pelos marinheiros revoltos e trás uma carta, onde os marinheiros reivindicam a reforma do código vergonhoso que os rege; afim de que desapareça a chibata, o bolo e outros castigos, aumento do soldo, educação aos marinheiros para que pudessem honrar a farda da Marinha.

É dado após cinco dias de revolta o pedido de anistia, sendo que mesma é fraudada dia 28 de novembro do mesmo ano pelo Presidente Marechal Hermes da Fonseca e o ministro da Marinha Batista de Leão. A fim de obter sua vingança que acontece mais tarde na Ilha das Cobras; onde o governo para mostrar seu poder e tentar e conseguir um estado de sitio, que foi aprovado pelos Senadores e Deputados, porém não foi decretado.

Mataram mais de 600 pessoas entre homens, mulheres e crianças, pagaram com suas vidas a exibição dessa farsa; não havia necessidade, pois horas antes de término do conflito entre marinheiros, policiais e soldados do exército os revoltos já tinham içado a bandeira branca, em um pequeno mastro que de nada adiantou!

A Revolta na Ilha das Cobras começou devido rumores entre os marinheiros que a anistia teria sido fraudada. Aconteceu então no dia 10 de dezembro de 1910 o inicio às 05:00 horas da manhã e seu término às 18:00 horas.

Ilha das Cobras é para onde João Cândido é levado preso injustamente com 17 marinheiros, pois não faziam parte dessa segunda Revolta, pelo contrário estavam dispostos a combate-la. Mas dos18 marinheiros que foram presos numa masmorra medieval, 17 morreram asfixiados pelo cal virgem da Ilha, jogados pelos oficiais na masmorra por os marinheiros pedirem água, só restou João Cândido...
Os xadrezes da policia central ficaram como ninhos de rato. Cerca de 600 prisões efetuadas, sendo que a grande maioria era anistiada.

Quinta visão – ***O massacre do Navio Satélite até à Amazônia.***

João Cândido, aureolado pelos discursos de Rui Barbosa, inúmeros Senadores, Deputados e jornalistas tinham seu nome na lista do Satélite, sendo retirados nos últimos instantes. Fuzilá-los seria um ato de estupidez do Catete, por isso foi mandado a prisão da Ilha das Cobras.
Metade dos homens presos pela policia foram jogados no porão do Satélite, juntaram-se a eles marinheiros, mulheres, praças do Exército e vagabundos. O navio Satélite a partir de sua saída do paquete da Bahia de Guanabara na noite do natal de 1910, onde o segundo Tenente Francisco de Melo, da as ordens para o fuzilamento submarinamente de alguns dos 491 presos do porão; cujos nomes estavam marcados em uma lista por um sinal vermelho. Todos os outros com destino à Amazônia, sendo que uma parte é entregue a comissão de Cândido Rondon, para construções das linhas telegráficas em Santo Antônio do Madeira. Outra parte fora entregue aos senhores da borracha, e os que não aceitaram foram fuzilados na selva Amazônica.
João Cândido que permaneceu na masmorra por quase quatro meses foi levado como louco, indigente para o manicômio Casarão da Praia vermelha, onde fica até sua melhora quando o mandam novamente para desgraçada Ilha das Cobras.
Foi julgado, e após várias audiências consegue provar sua inocência e é absolvido. Todo sofrimento não tirou sua coragem, começa a trabalhar na Marinha mercante como catraeiro, onde é rapidamente expulso pelo Comandante dos portos de Santa Catarina, por o mesmo ter sido preso na época da Revolta. Não tendo outra opção começa a trabalhar no comércio de peixes, pois é única maneira que encontra para sustentar sua família.

Sexta visão – ***Um sonho de liberdade e os encantos do mar abrem passagem para o grande Mestre-Sala que foi João Cândido***

Em 1958, depois de tantas promessas seu livro estava pronto. O próprio João Cândido não acreditava, pois durante mais de 40 anos fora procurado por jornalistas, escritores, políticos e personalidades do mundo.

O livro escrito pelo jornalista e político Edmar Morel que teve seus direitos políticos e jornalísticos caçados, tanto que a primeira e segunda edição do livro foi proibida pela censura. A terceira é lançada em 1979.

João Cândido se despede na Avenida como Mestre-Sala dos Mares, título que recebeu a música escrita por João Bosco e Aldir Blanc após o verdadeiro título ter sido trocado pela censura que não permitiria que se chamasse "Almirante Negro", pois ela falava que negro não precisava de homenagem.

Os encantos do mar abrem passagem para o grande Mestre-sala que é João Cândido, onde ele mostra toda dignidade de um negro brasileiro através das mulatas, da cachaça e da farofa; toda a brasilidade de um povo alegre chamado Brasil. Tudo isso abençoado por Nossa Senhora do Rosário, Santa que João Cândido num momento de aflição na Ilha das Cobras, faz um pedido e após a graça concedida, ele a paga nos pés da mesma.

O enredo não é uma exaltação a João Cândido e sim a saga de um homem que mudou a historia da Marinha brasileira, e tem por monumento as pedras pisadas do Cais...

Desenvolvido por Rodrigo Siqueira

Sinopse Carnaval 2003.

A Revolta da Chibata. Luta, Coragem e Bravura! João Cândido, um sonho de liberdade.

Poseidon aparece nas águas da Guanabara, onde ordena que seus guardiões abram passagem, seguidos das ninfas e seres aquáticos que anunciam o aparecimento do grande dragão do mar, na figura de um bravo feiticeiro que é João Cândido. Oferecendo uma bebida sagrada a todos para que possam ter seis visões dos acontecimentos que marcaram sua vida. Falando da Marinha da época que era completamente elitizada, tanto que seu quadro de Ministros, Generais, Comandantes e todos os outros cargos superiores eram preenchidos por uma classe nobre, dos senhores rurais ou da burguesia urbana. E os integrantes dos quadros inferiores eram preenchidos por negros e mulatos escuros, pegos a força e se preciso no laço.

Sua infância é interrompida nos pampas onde foi negrinho de pastoreio, é retirado dos campos e ingressa na Marinha como aprendiz-marinheiro. De batalhas participou e para Inglaterra viajou a fim de acompanhar a construção final do Navio Minas Gerais.

Um baile em comemoração à posse do novo Presidente da República Hermes da Fonseca, antecipa a noite da Revolta e no Navio Minas Gerais tambores rufam acalentando os gritos dos marinheiros, que no porão sofrem os castigos das chibatas.

João Cândido almirante por cinco dias foi, mantendo a ordem e a justiça. São Paulo, Deodoro e Bahia foram navios que apoiaram a Revolta comandada por João Cândido.

A imprensa divulgou os fatos e em momentos o Mundo aclamava pelo marinheiro. O catete a anistia deu e o mesmo a fraudou, vingou-se de pessoas inocentes matando-as na Ilha das Cobras. A bandeira branca pedia a paz, mas de nada adiantou.

O Navio Satélite levou para Amazônia presos inocentes e os entregou a expedição de Cândido Rondon, para construção de linhas telegráficas sendo a outra parte entregue aos Senhores da borracha. E os que não aceitaram ser escravos foram mortos em plena selva amazônica.

b) Sinopse Carnaval 2003, página 1

Louco, mas pela liberdade de expressão e mercador de peixe foi. Um sonho de liberdade conquistou, pois seu livro estava pronto e os encantos do mar abrem passagem para o grande mestre-sala dos mares, que foi João Cândido.
Glória! A cachaça, a farofa e as mulatas, viva a um povo alegre chamado Brasil.Abençoado por Nossa Senhora do Rosário; santa de devoção de João Cândido, o negro que mudou a história da Marinha brasileira e tem por monumentos as pedras pisadas do Cais...

G.R.E.S.M. CAMISA VERDE E BRANCO

Carnaval 2003

escola de samba CAMISA VERDE E BRANCO fundado 4-9-53 barra funda

Enredo: A Revolta da Chibata,
Luta, Coragem e Bravura.
João Cândido, um sonho de liberdade.

Autores: Carlos Jr. e Didi

Orgulhosamente a Verde e Branco vai passar
Abram alas que a minha história eu vou contar
Sou o Almirante Negro, um bravo Feiticeiro,
O Grande Dragão do Mar
Não é ilusão o que vocês verão
A Marinha tinha preconceitos e injustiças
E nos pampas minha infância foi trocada
Por batalhas imortais, me revoltando
Navio Minas Gerais.

Na batida do tambor ô ô ô
O lamento se escondida la laia
E na chibata do senhor
O movimento de revolta se expandia

BIS

Assim o tal catete enganava,
O mundo inteiro com a anistia aclamada
Na Ilha das Cobras a vingança foi voraz
Ignoraram, a bandeira da paz
E o sofrimento rumo à Amazônia
Selava o destino: fim da vida ou escravidão ?
Glória ao nosso povo brasileiro
Meu sonho hoje é verdadeiro
Sou Mestre - Sala, João Cândido o guerreiro

Vou navegar - eu vou eu vou
Vem nesse mar mar amor
Sou Barra Funda sou samba no pé
Gira baiana seu gingado tem axé.

REFRÃO

Feliphe Artes Gráficas - Tel.: (011) 221-9430 - Fax: 222-1529

COMBAT TEAM
RECURSOS HUMANOS
Segurança, Limpeza, Conservação e
Mão-de-obra Temporária
Tel.: 3974 - 1434 / Fax 3974 - 1432
COMBAT TEAM

c) Letra do Samba-enredo Carnaval 2003

MONTAGEM CARNAVAL 2003

COMISSÃO DE FRENTE: O grande Dragão do Mar

ABRE ALAS: Os Guardiões do Mar

ALA 01: **Marinha Elitizada:** nesta época, os cargos superiores eram preenchidos pela elite dominante.

ALA 02: **Negros e Mulatos:** eram, em sua maioria os integrantes dos quadros inferiores da marinha. Apanhados à força, para preencher as vagas do voluntariado.

BATERIA (Móvel) – Homenagem ao Nosso Almirante Negro.

2º Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira

ALA 03: **Pampas Gaúchos:** naturalidade de João Cândido, onde foi negrinho pastoreiro.

CARRO I: PAMPAS GAÚCHOS

ALA 04: **Aprendiz-Marinheiro:** escolas a que eram submetidos àqueles que iriam ingressar na marinha brasileira, e eram menores de idade.

ALA 05: **Lordes Ingleses:** alusão ao país de origem do navio Minas Gerais.

d) Montagem Carnaval 2003, página 1

Destaque de Chão: Nelson Representa o Carrasco

ALA 06: **Os carrascos:** aqueles que aplicavam os castigos corporais. O preferido era a chibata. Os castigos eram executados com requintes de crueldades. Chegavam a atravessar agulhas nas cordas de linho, colocando-as de molho para que só aparecesse a ponta das agulhas nas chibatas.

CARRO II: O NAVIO MINAS GERAIS

ALA 07: **Baile no Clube da Tijuca:** na noite da revolta, neste clube, o Marechal Hermes da Fonseca era homenageado com uma deslumbrante recepção, sete dias após sua posse.

ALA 08: **Navios da Revolta:** na noite da revolta, após o toque de corneta "combate", vindo do navio Minas Gerais, os outros navios aderiram a rebelião. Eram eles: São Paulo, Bahia e Deodoro.

ALA 09: **Imprensa:** no dia seguinte a revolta, a imprensa nacional e internacional relatou o fato. Só assim a população pode ter acesso ao que estava acontecendo com a sede da república.

ALA 10: **Revolta Russa:** A elite se apoiava na Revolução Russa Potheken, sugerindo que esta servira de incentivo ao levante brasileiro.

CARRO III: CATETE E ILHA DAS COBRAS

Destaque de Chão: Rômulo Representa a Traição

ALA 11: **Falsa Anistia:** a anistia foi dada aos rebelados, porém não sabiam eles que se tratava de uma falsa anistia.

ALA 12: **Bandeira Branca pelo Reinado da Paz:** bandeira levantada pelos revoltosos quando se renderam. Bandeira que achavam significar uma nova etapa na marinha brasileira.

ALA 13: **Feito Ratos no Prisão:** assim foram tratados os "anistiados" da revolta.

CARRO IV: VIAGEM Á AMAZÔNIA

ALA 14: **Linhas Telegráficas:** destino de alguns revoltosos. Foram enviados para trabalhar nas linhas telegráficas.

ALA 15: **Escravos da Borracha:** outros rebelados foram entregues aos "senhores da borracha" para trabalharem em regime escravo.

ALA 16: **Louco:** Após sobreviver à prisão na Ilha das Cobras, João Cândido é internado como louco. Porém, sua única loucura foi lutar pelo fim dos castigos corporais na marinha.

ALA 17: **Benção do Rosário:** a irmandade do Rosário contribuiu com a causa. Contratou três advogados que, após 10 meses da revolta conseguiram a absolvição de João Cândido e de mais alguns marujos.

Destaque de Chão: Karina, Representa os Encantos do Mar

CARRO V: GLÓRIA AO MESTRE-SALA DOS MARES

ALA 18: **Mercador de Peixes:** sem ter como sobreviver, após ter sido expulso da marinha, seu único meio de sobrevivência foi esse.

3º Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira

ALA 19: **OS Encantos do Mar (Baianas):** o mar, local onde João Cândido depositou toda a sua juventude. O encantador Mar que o elegeu seu Mestre-Sala. Como poderia viver João Cândido longe do mar?

ALA 20: **Ala Show:** as passistas apresentam ao grande Almirante Negro, suas saudações. Como se estivessem sambando ao som de João Bosco e Aldir Blanc.

ALA 21: **Ginga Brasileira:** A ginga brasileira é a representação desta ala. Dançam pelo seu herói. Salve o Almirante Negro!

Velha Guarda

e) Esboço do Carro Abre-Alas Carnaval 2003. Desenho de Armando Barbosa.

f) Esboço do Grande Dragão do Mar para a Comissão de Frente. Carnaval 2003. Desenho Armando Barbosa.

g) Ensaio geral na quadra da Camisa Verde com o Grande Dragão do Mar. Carnaval 2003. Acervo pessoal da autora.