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

**“O Cotidiano de uma escola de samba paulistana:
o caso do Vai-Vai”**

Reinaldo da Silva Soares

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas, para
obtenção do Título de Mestre, pelo curso de
Pós-Graduação em Antropologia Social.

São Paulo
1999

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

**“O Cotidiano de uma escola de samba paulistana:
o caso do Vai-Vai”**

Reinaldo da Silva Soares

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas, para
obtenção do Título de Mestre, pelo curso de
Pós-Graduação em Antropologia Social.

Orientador: **Professor Doutor João
Baptista Borges Pereira**

**São Paulo
1999**

Data da defesa: 27/10/1999

Banca Examinadora

A Comissão Examinadora foi constituída pelas Professoras **Olga Rodrigues de Moraes Von Simson, Lilia Katri Moritz Schwarcz** e presidida pelo **Professor Doutor João Baptista Borges Pereira**, orientador do candidato. Terminadas as argüições, a Comissão, em sessão secreta, passou aos trabalhos de julgamento, decidindo por unanimidade pela aprovação.

À vista deste julgamento, **Reinaldo da Silva Soares** foi considerado **aprovado com distinção**, fazendo jus ao Título de Mestre em Ciências: Antropologia Social.

À minha terna companheira, Bernadete,
e à minha filha, a gatíssima, Beatriz.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor João Baptista Borges Pereira, pela orientação competente e segura, cujo profundo interesse pelo tema e compreensão com nossas dificuldades foram incentivos decisivos para que este trabalho fosse realizado.

À CAPES, pela obtenção da bolsa de estudos que viabilizou a conclusão dos créditos.

Às professoras que participaram da banca examinadora de qualificação, Maria Lúcia Montes e Olga Rodrigues Von Simson, pelas críticas e sugestões que nos possibilitaram repensar o projeto de pesquisa.

À “Família Vai-Vai” que permitiu que este trabalho se concretizasse, pois a disponibilidade e inteligência dos sambistas facilitaram nossa tarefa. Pudemos comprovar que um trabalho acadêmico não é feito apenas de um cálculo racional e uma técnica elaborada, pois quando a matéria-prima é o ser humano, as emoções são essenciais. Compartilhamos juntos da frustração de ensaios adiados por conta dos temporais de verão, do êxtase de ensaios bem sucedidos, da decepção de um vice-campeonato e da alegria imensurável de três títulos de campeão do carnaval paulistano. Aos vaivaienses, à nossa admiração e o nosso respeito.

À colega Ivana Serpentino Feijó, pela leitura crítica de alguns capítulos dessa dissertação, que propiciou oportunos debates intelectuais.

A todos aqueles que participaram indiretamente da realização deste trabalho, nossa gratidão.

À Claudia Martinuzzo S. de Castro e Fernanda Lucchesi, pela revisão do texto.

Finalmente, aos nossos familiares: Rubens, Geralda, Cilene, e Eric, que nos acompanharam durante boa parte dessa trajetória, nosso reconhecimento pelo carinho, atenção, determinação e alegria, características tão presentes nas famílias negras que foram imprescindíveis para que nosso objetivo fosse alcançado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1	
Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba Vai-Vai: Um Breve Histórico.....	7
CAPÍTULO 2	
Estrutura Organizacional Interna.....	48
CAPÍTULO 3	
O Cotidiano da Agremiação: a Dialética entre a Labuta e o Lazer Estruturando as Relações Sociais.....	80
CAPÍTULO 4	
O Desfile Carnavalesco e suas Múltiplas Interpretações.....	125
CAPÍTULO 5	
A Auto-representação Vaivaiense: o Significado da Agremiação para os Sambistas.....	164
Considerações Finais.....	202
BIBLIOGRAFIA.....	209
APÊNDICES	

RESUMO

“O Cotidiano de uma escola de samba paulistana: o caso do Vai-Vai”

O objetivo do trabalho é analisar o processo de produção do ciclo carnavalesco do Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba Vai-Vai. Agremiação formada em sua maior parte por negros. Localizada no bairro do Bexiga, nas proximidades da região central da cidade de São Paulo.

O cotidiano da agremiação foi retratado através da descrição etnográfica das principais atividades organizadas pelos sambistas: ensaios, festas e concursos de samba enredo.

Durante o trabalho, o Vai-Vai revelou-se como um espaço de sociabilidade cujo um dos principais objetivos é a valorização da cultura negra perante a sociedade global.

A história da agremiação relativiza o processo de oficialização do carnaval enquanto conquista da “classe dominante”, demonstrando como os negros conseguiram ampliar a dimensão da sua manifestação cultural, utilizando-se de estratégias de “resistência inteligente”.

Palavras-Chave: Escolas de samba – Estilo de vida – Festa – Negro – São Paulo

ABSTRACT

“The daily life of a São Paulo city samba school: the Vai-Vai case”

The work purpose is to analyze the carnival cycle production process of the “Recreational and Cultural Society Vai-Vai Samba School”. Association formed for the most part by the black people, situated in Bexiga district, nearly the central area in São Paulo city.

The association daily routine was retraced through the ethnography mainly activities description, arranged by the samba dancers: essays, parties and “samba plot” competitions.

During the work, the Vai-Vai revealed itself as being a sociability space, and its main purpose is the black culture valorization, in the face of the global society.

The association history related to the carnival officialization process as conquest of “dominant class”, provided that making use of “intelligent resistance” strategies, the black people succeed in enlarging their cultural demonstration dimension.

Key-words: Black- Lifestyle – Party – Samba school – São Paulo city

INTRODUÇÃO

Os estudos sobre o carnaval brasileiro nas Ciências Sociais ganharam impulso a partir do ensaio *O Carnaval como Rito de Passagem*, de Roberto da Matta, publicado em 1973.

A partir deste trabalho, surgiram várias pesquisas de caráter antropológico e sociológico sobre este que é considerado “o maior espetáculo da Terra”; alguns com um caráter ensaístico e outros, resultantes de pesquisa de campo.

A maior parte dos trabalhos produzidos teve como escopo analisar o desfile carnavalesco e não o processo preliminar da produção da festa.¹

O presente trabalho tem como objetivo geral, analisar o processo de produção do desfile carnavalesco que engloba a definição do enredo, o concurso de escolha do samba enredo, os ensaios e as festas de uma agremiação paulistana: O Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba Vai-Vai.

¹ Como exceção, podemos citar o trabalho de Maria Laura Viveiros de Castro CAVALCANTI, *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*, Rio de Janeiro, Funarte/UFRJ, 1995, no qual a autora analisa todo o ciclo carnavalesco.

Nosso objetivo específico é revelar, através da descrição etnográfica do cotidiano da agremiação, se há um padrão de sociabilidade negro que guarda certas especificidades em relação a outras organizações sociais.

A escolha do G.R.E.C.E.S. Vai-Vai é justificada pelo fato de ser uma das mais antigas escolas de samba da cidade, além de ser a agremiação mais popular, concentrando milhares de componentes e simpatizantes em seus ensaios. Outro fator que determinou a opção pelo Vai-Vai como nosso objeto de pesquisa, é a possibilidade de analisar o carnaval paulistano sob uma perspectiva particular: a questão étnica.

O Vai-Vai desde sua gênese, em 1930, foi formado exclusivamente por negros. A partir da década de 1960, existe um ingresso mais significativo de brancos, mas, mesmo assim, atualmente a agremiação é composta por uma maioria de negros.

Não pretendemos fazer a reconstrução da história do carnaval paulistano², muito embora em alguns momentos houve a necessidade de abordar alguns aspectos históricos da agremiação.

² Para o leitor interessado na história do carnaval paulistano ver: Olga Rodrigues Von SIMSON, *A burguesia se Diverte no Reinado de Momo*, São Paulo, 1984, dissertação de mestrado, FFLCH-USP e *Branco e Negro no Carnaval Popular Paulistano*, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP.

Nosso intuito é retratar a situação atual do Vai-Vai. O presente trabalho é um estudo de caso, e como tal, não pretende ser representativo do carnaval paulistano, já que a agremiação em questão, apresenta algumas peculiaridades. Um trabalho sobre o samba paulistano deveria ser mais ambicioso e abordar escolas tradicionais como o Vai-Vai, Nenê de Vila Matilde e Camisa Verde e Branco, ou agremiações que surgiram com o processo de oficialização do carnaval paulistano, como a Rosas de Ouro e a Mocidade Alegre e, outras mais recentes, como a Gaviões da Fiel Torcida.

A pesquisa de campo foi realizada entre setembro de 1996 e fevereiro de 1999 e a principal técnica adotada foi a observação participante, pois acompanhamos, de forma sistemática, o concurso de escolha do samba enredo, os ensaios, as festas, os jogos de futebol promovidos pela ala da harmonia, assim como o desfile, a apuração e as festas de comemoração do título de campeão do carnaval paulistano.

Participamos, também, de reuniões internas das alas e de reuniões das alas reunidas. No entanto, nossa participação nas reuniões da diretoria foi vetada, sob o pretexto de que os assuntos tratados eram extremamente sigilosos.

Apesar dessa negativa, a diretoria, assim como todos os membros da agremiação, sempre se mostrou muito disposta a nos

fornecer todo tipo de informação, por mais que nossas indagações se mostrassem, muitas vezes, óbvias demais aos sambistas.

À medida que iniciamos a pesquisa de campo, sentimos a necessidade de delimitar nosso objeto, de forma mais precisa, pois, no auge do período de ensaios — nos meses de janeiro e fevereiro — o Vai-Vai chega a reunir 7.000 a 10.000 pessoas, mas, um número bem reduzido de pessoas participa das atividades cotidianas da escola. Portanto, decidimos trabalhar com aqueles que, efetivamente, tenham um vínculo mais consistente com a agremiação, ou seja, que exerçam alguma função, tais como: passista, chefe de ala, ritmista. O exercício de tais funções implica em severas repreensões em caso de absenteísmo, além do compromisso de fidelidade com o Vai-Vai, sendo vedada a participação em desfile de outra escola. Os simpatizantes, ao contrário, utilizam os ensaios, como uma das diversas formas de lazer que a cidade proporciona.

Realizamos entrevistas³ com os vaivaienses de diversas faixas etárias, e que ocupavam posições diferenciadas dentro da estrutura ocupacional da escola de samba. Entrevistamos tanto brancos quanto negros, uma vez que este recurso poderia revelar

³ Todas as entrevistas foram registradas em gravador de fita cassete.

tensões nas relações interétnicas e visões diferenciadas em relação à agremiação.

Durante todo o trabalho, tentamos estabelecer um diálogo entre as explicações dos sambistas e nossas interpretações. Durante a pesquisa de campo, nosso sentimento foi de um *outsider*, já que estávamos penetrando em um universo desconhecido, cujas regras ignorávamos. Neste contexto, cometer algumas “gafes” foi inevitável. Gafes que se revelaram um instrumento de grande valor pedagógico para o conhecimento da lógica de funcionamento da agremiação.

Obtivemos dados sobre o desfile carnavalesco e sua apuração, pela leitura dos jornais e telejornais locais e da Internet.

A bibliografia consultada foi, basicamente, sobre samba, escolas de samba, carnaval e estudos sobre o negro no Brasil.

O trabalho está estruturado em cinco capítulos:

No primeiro capítulo, traçamos um breve histórico do Vai-Vai, resgatando a gênese da agremiação em 1930, até o momento da sua transformação em escola de samba, na década de 1970.

O segundo capítulo, é dedicado à análise da organização formal da escola de samba, na qual procuramos decifrar o papel de cada setor dentro da estrutura interna da agremiação.

No terceiro capítulo, realizamos uma descrição etnográfica das atividades cotidianas do Vai-Vai: os ensaios, as festas e os concursos de samba enredo.

No quarto capítulo, procedemos a um breve levantamento sobre as discussões teóricas envolvendo a temática carnavalesca, na tentativa de estabelecer um diálogo com os respectivos autores, a fim de buscar uma interpretação para o significado do desfile para os vaivaienses.

Finalmente, o quinto capítulo, é dedicado à visão que os sambistas têm da agremiação, abordando temas como o processo de mercantilização das escolas de samba e as relações interétnicas, dentre outros.

CAPÍTULO 1

GRÊMIO RECREATIVO E CULTURAL ESCOLA DE SAMBA VAI-VAI:

UM BREVE HISTÓRICO

*“Vá cuidar de sua vida / diz o dito popular
quem cuida da vida alheia/da sua não pode
cuidar
Criolo cantando samba / era coisa feia
Este negro é vagabundo / joga ele na cadeia
Hoje branco tá no samba / quero ver como é
que fica / todo mundo bate palma / pro
Oswaldinho da Cuíca...”*
(“Vá cuidar de sua vida”, Geraldo Filme, 1996)

1.1 - Os Primeiros Folguedos Carnavalescos na Cidade de São Paulo

O carnaval chegou ao Brasil trazido pelos colonizadores portugueses na forma do Entrudo¹, que significa "entrada", uma festa realizada, antigamente, em Portugal para saudar a

¹ Segundo SIMSON: (...) "O termo *entrudo* englobava todas as manifestações referentes à forma antiga de brincar o carnaval, chegadas ao Brasil com os colonizadores portugueses e típicas dos festejos de Momo nas Aldeias da Península Ibérica. Esse termo referia-se a uma forma de festejar os Três Dias Gordos mais rural ou de pequenos aglomerados urbanos, onde todos se conheciam e onde os festejos de Momo tinham também importante função de controle social. Dentro desse esquema cabem as brincadeiras com limões e laranjas de cheiro, as molhadelas com seringas, bisnagas e até baldes ou tinhas, os enfarinhamentos, as peças pregadas em amigos, parentes e conhecidos (...)" (Olga Rodrigues Von SIMSON, *A burguesia se Diverte no Reinado de Momo*, São Paulo, 1984, dissertação de mestrado, FFLCH-USP, p. 9).

chegada da primavera. Com o advento do cristianismo, passou a acontecer do Sábado Gordo à Quarta-feira de cinzas.²

No século XIX, o Entrudo era praticado no Brasil, principalmente, pelas famílias mais abastadas dos grandes centros urbanos como Rio de Janeiro e Salvador. A festa consistia em "batalhas aquáticas" entre pessoas de sexos diferentes, incluindo bombardeios de limões e laranjas de cera repletos de água perfumada.³

A partir de 1840, surge o Carnaval Veneziano que mais tarde, seria conhecido como "Grande Carnaval"⁴, realizado pelas classes privilegiadas. Mas, o surgimento do Carnaval Veneziano (...) *“não destronou imediatamente o Entrudo; este coexistiu com ele até a última década do século XIX, só desaparecendo completamente no início do século XX”*.⁵

Em São Paulo, as primeiras manifestações carnavalescas datam da segunda metade do século XIX. Eram festas organizadas

² Maria Isaura PEREIRA DE QUEIROZ, Carnaval Brasileiro, São Paulo, Brasiliense, 1992.

³ Olga Von SIMSON, A Burguesia se Diverte no Reinado de Momo, São Paulo, 1984, dissertação de mestrado, FFLCH-USP.

⁴ Segundo Maria Isaura PEREIRA DE QUEIROZ, Carnaval Brasileiro, São Paulo, Brasiliense, 1992, as terminologias “Grande Carnaval” e “Pequeno Carnaval”, foram instituídas para enfatizar as diferenças entre os festejos realizados pelas elites e os folguedos populares.

⁵ Maria Isaura PEREIRA DE QUEIROZ, Carnaval Brasileiro, São Paulo, Brasiliense, 1992, p. 50.

pelas sociedades carnavalescas, compostas pela burguesia emergente — resultante da alta lucratividade obtida com a comercialização do café. O objetivo dessas festividades era aproximar-se do estilo de vida europeu, imitando o carnaval realizado em França e Itália.⁶

Nessa fase de implantação, o carnaval Veneziano, ou "Grande Carnaval", revela a bipolarização da estrutura social. Enquanto os privilegiados desfilavam em carros alegóricos ou de críticas, com fantasias luxuosas, os menos favorecidos apenas assistiam as festividades das calçadas.

No início do século XX, assiste-se ao surgimento do "Pequeno Carnaval"⁷, o povo passou a participar, mais efetivamente, dos festejos, através dos bailes e desfiles realizados no bairro do Brás, com participação majoritária dos imigrantes espanhóis, italianos e portugueses.

(...) Para os poucos negros que se aventuravam a vir tocar e dançar no bairro imigrante, restavam as ruas secundárias próximas a estação de estrada de ferro, onde realizavam suas danças, assistidas, num misto de

⁶ Olga Rodrigues Von SIMSON, A Burguesia se Diverte no Reinado de Momo, São Paulo, 1984, dissertação mestrado, FFLCH-USP.

⁷ Este termo designava as festividades realizadas pelas classes populares, em oposição ao grande carnaval, cujos participantes eram de um lado, os brancos operários e de outro, os negros que migravam das fazendas de café do interior do Estado.

atração e curiosidade, pelos imigrantes europeus que delas nada conheciam (...) ⁸

O carnaval do Brás tinha a participação de muitos operários das indústrias que ali se instalaram. Além dos bailes em clubes, participavam também do desfile em carros abertos, acompanhados de batalhas de confete, serpentina e lança-perfumes.⁹

Na Lapa e Água Branca, também ocorreram manifestações carnavalescas com as mesmas características dos folguedos realizados no Brás. Tais manifestações eram realizadas, principalmente, por operários imigrantes que compunham associações baseadas nos laços de família e vizinhança e que recebiam apoio financeiro dos comerciantes locais.

A partir da década de 1930, com o crescimento econômico da cidade, os bairros do Brás, Lapa e Água Branca foram transformando-se em bairros residenciais. Com a alta valorização imobiliária, os operários foram obrigados a procurar bairros mais acessíveis financeiramente. Os bailes realizados em salões familiares, como o clube carnavalesco Lapeano, passaram a ser organizados pelos

⁸ Olga Rodrigues Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP, p. 35

⁹ Ibidem.

clubes de futebol, como o Corinthians e o Palmeiras, com um caráter comercial.

Como resultado desse processo, ocorreu a desarticulação destas festividades organizadas pelos operários brancos e, paralelamente, os blocos carnavalescos negros foram se afirmando.¹⁰

1.2 - Os Blocos Carnavalescos

Com a abolição da escravatura, a situação da população negra na cidade de São Paulo, ficou ainda mais dramática. Sem nenhuma lei que os favorecesse, sem ter recebido qualquer tipo de indenização pelo trabalho exercido no cativeiro, os negros foram sendo substituídos pela mão-de-obra estrangeira, restando aos primeiros as posições mais aviltantes no mercado de trabalho.¹¹

Nas primeiras décadas do século XX, uma grande quantidade de negros migrava do interior para a cidade de São Paulo,

¹⁰ Olga Rodrigues Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP.

¹¹ Florestan FERNANDES, A Integração do Negro na Sociedade de Classes, São Paulo, Dominus, 1965.

em busca de empregos, concentrando-se, principalmente, nos bairros do Bexiga, Barra Funda e Baixada do Glicério. Além de estarem situados próximos ao centro comercial da cidade, esses bairros proporcionavam oportunidades de trabalho e moradias a baixo custo pela desvalorização dos terrenos situados em fundo de vale, sujeitos à inundação, ou em áreas muito íngremes.¹² Um outro fator, de caráter étnico, também motivou esta aglutinação:

(...) A proximidade com negros moradores destes bairros, há mais tempo e portadores de um maior conhecimento sobre a cidade de grande utilidade para os que estavam chegando, pode ter sido uma das principais razões da concentração que registrou-se, ocorrendo uma situação análoga à verificada em outros processos migratórios que são comuns os esforços para a manutenção de proximidade aos parentes, o que é, muitas vezes, o fator mais forte na escolha de local de moradia (...) ¹³

A população negra tinha como opções de lazer, as procissões religiosas que eram acompanhadas por um tipo de música executada a partir de instrumentos de origem africana. A dança dos

¹² Olga Rodrigues Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP e Samuel LOWRIE, O Elemento Negro na População de São Paulo, Revista do Arquivo Municipal, 4 (48), 1938.

¹³ Iêda Marques de BRITTO, Samba na Cidade de São Paulo, São Paulo, EDUSP, 1986, p. 38.

Caiapós era realizada durante as procissões para atrair o público através do ritmo dos seus instrumentos de percussão.¹⁴

Com o temor de uma possível "rebelião negra", todas as tentativas de reunião de negros eram duramente reprimidas pela polícia. A exceção ficava por conta das festas ligadas à Igreja Católica, nas quais o limite entre o profano e o sagrado era relativizado, já que além da possibilidade de expressão de religiosidade, proporcionavam momentos de encontro e lazer marcados pela música e canto.

Neste contexto, as irmandades religiosas tiveram um papel crucial, servindo como fator de reelaboração de crenças religiosas, danças e cantos, originários da África:

(...) As irmandades de negros eram os únicos canais possíveis de organização dos escravos dentro do sistema colonial. Em certo sentido e curiosamente foi através da religião católica que o escravo encontrava algum lenitivo para a situação (...) Paradoxalmente, os negros utilizaram as irmandades para resguardar valores culturais, em especial sua crença religiosa (...) ¹⁵

¹⁴ Segundo SIMSON, os Caiapós eram uma “dança dramática, realizada pelos negros crioulos, (...) eram na verdade, um auto-dramático que narrava a história da morte de um pequeno cacique indígena, atingido pelo homem branco. O curumim conseguia voltar à vida, graças as artes do pajé, para alegria e regozijo da tribo”. (Olga Rodrigues Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP, p. 82)

¹⁵ Ana Lúcia E. F. VALENTE, O Negro e a Igreja Católica, Mato Grosso do Sul, CECITEC/U.F.M.S., 1994 p. 46 e 47.

Em São Paulo, a irmandade mais importante foi a de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, local de reunião de negros, onde além da realização dos cultos no interior da Igreja, no adro, ouvia-se samba.

As festas religiosas realizadas no dia 3 de Maio, tiveram uma grande importância para o surgimento das primeiras associações carnavalescas negras na cidade: ¹⁶

(...) Dentre as comemorações do calendário religioso católico em São Paulo, mais precisamente na Capital, havia algumas que exerceram uma função aglutinadora destes grupos. Das festas que celebravam o dia de Santa Cruz, realizadas no dia 3 de maio, duas adquiriram feição especial: a da Liberdade, realizada nas imediações da Igreja dos enforcados e a do Glicério, em um terreno baldio na antiga baixada. Ambas contavam com a participação de negros, tanto da capital quanto do interior que, revezando-se nos instrumentos, principalmente os de percussão como o bumbo e a zabumba, apresentavam o samba entre eles denominado samba de Pirapora ou samba campineiro (...) ¹⁷

A festa de Bom Jesus de Pirapora constituía-se em outra alternativa de manifestação negra no Estado de São Paulo.

¹⁶ Olga Rodrigues Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP.

¹⁷ Iêda Marques de BRITTO, Samba na Cidade de São Paulo, São Paulo, EDUSP, 1986, p.58.

Paralelamente aos cultos, acontecia uma reunião de negros que tinha como destaque o Samba-de-Pirapora ou Samba-de-Bumbo, ficando conhecido desta forma por ter como característica principal a marcação do ritmo musical feita por aquele instrumento de percussão.

Mário Cunha, em uma descrição da Festa em 1936, afirmava que o seu sucesso estava no equilíbrio entre o sagrado e o profano:

(...) Enquanto os indivíduos vinham a Pirapora por um dever de ordem religiosa e se entregavam não só as atividades pias como aos divertimentos profanos, a festa permaneceu com o seu cunho originário, ou seja, religioso. Por assim dizer, a festa religiosa dominava. A sua sombra se formou e a sua sombra vivia a festa profana. É o que se conservou de certo modo na tradição ainda existente de no último dia de festa, à noite virem os sambadores agradecer ao tesoureiro de Mesa Administrativa do Santuário. Na verdade o Tesoureiro pouco ou nada fez pela festa profana. No entanto, sentem todos uma foi condição da outra (...) ¹⁸

O Samba de Pirapora era uma manifestação cultural típica do interior paulista que foi sofrendo alterações até chegar à cidade de São Paulo.¹⁹

¹⁸ Mário Vagner Vieira da CUNHA, A Festa de Bom Jesus de Pirapora, Revista do Arquivo Municipal, São Paulo, 4 (41), 1937, p. 32.

¹⁹ Wilson Rodrigues de MORAES, Escola de Samba de São Paulo, São Paulo, Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1978.

Com o passar do tempo, a Igreja Católica foi se apercebendo que essas manifestações religiosas fugiam do seu objetivo principal, passando, então, a reprimi-las. Dessa forma, a solução encontrada pelos negros foi aproveitar os dias destinados ao carnaval.

Esse clima propiciou o surgimento dos primeiros cordões carnavalescos da cidade. O pioneiro foi o grupo carnavalesco Barra Funda²⁰, fundado em 1914, por Dionízio Barbosa que, por ter entrado em contato com os sambistas cariocas, se entusiasmou e resolveu formar sua própria agremiação.²¹

Inicialmente, o grupo Barra Funda não desfilava com fantasias, mas com uniforme: camisa verde e calça branca.

(...) Eles saíram com roupas simples, as vezes até remendadas, portando violão, pandeiros e chocalhos feitos com tampinhas de cerveja e

²⁰ Anos depois, o grupo mudaria o nome para Camisa Verde.

²¹ Wilson Rodrigues de MORAES, Escola de Samba de São Paulo, São Paulo, Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1978 e Olga Rodrigues Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP.

desfilavam pelas ruas do bairro cantando músicas compostas pelos membros do grupo (...) ²²

O surgimento do Camisa Verde abriu espaço para o aparecimento de vários outros cordões carnavalescos, como o Campos Elíseos em 1918. Estas agremiações possibilitavam um momento de lazer e conagração entre os negros.

1.3 - O Cordão Carnavalesco Vai-Vai²³

1.3.1 – O Bexiga

O Bexiga²⁴ surge no século XVIII, quando São Paulo ainda ocupava uma posição secundária na economia brasileira. O

²² Depoimento de Dionízio Barbosa, citado por Olga Rodrigues Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP, p. 89.

²³ Durante o trabalho as referências à agremiação serão feitas sempre no masculino pelo fato do seu nome oficial ser Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba Vai-Vai.

²⁴ Em 1912, houve a alteração da denominação e o bairro passou a chamar-se Bela Vista. Existe, ainda, um outro cognome para o bairro que foi popularizado através das canções de Adoniran Barbosa: O “Bixiga”. Segundo SCARLATO, foi uma tentativa da ala tradicional do bairro em resgatar o italianismo que se perdeu ao longo do tempo. A ideologia do “Bixiga”, também é usada pelos donos de estabelecimentos comerciais, que pretendem, através da atração causada pelo exotismo de um bairro que seria “um pedaço da Itália” em São Paulo, ampliar os seus lucros. Para maiores detalhes ver

bairro servia como ponto de passagem para aqueles que chegavam à cidade ou que se dirigiam para o interior do Estado.

(...) A área do atual bairro do Bexiga, que compreende a região próxima à Av. Paulista, tem remotas origens. Em 1559 estas terras pertenceram ao sítio do 'Capão', de Antonio Pinto, que recebia este nome devido à importante floresta, multissecular, que coroava o espigão... Entretanto, a existência do nome Bexiga relacionado a um espaço geográfico é do período entre 1789 e 1792. Em 1819, a chácara pertencia a Antonio Bexiga. Nela Saint Hilaire, o viajante francês, se hospedou por duas noites, em viagem a São Paulo. Posteriormente, foi propriedade de Tomás Luiz Alvares (Tomás Cruz), e por volta de 1850 foi vendida à firma Antonio José Leite Braga & Cia. Imbuído pela febre da urbanização, que contagiava a metrópole no último quartel do século XIX, Antonio J.L. Braga promoveu a demarcação, abertura de ruas e iniciou a venda de terrenos da chácara (...) ²⁵

Até a segunda metade do século XIX, o bairro contava com uma baixa ocupação. O desenvolvimento da economia cafeeira e a crise no sistema escravocrata provocaram alterações nas relações de trabalho, inserindo um novo personagem no cenário: o imigrante.

A partir deste momento, uma urbanização desenfreada assola a cidade de São Paulo, resultando em um intenso processo de especulação imobiliária.

Francisco C. SCARLATO, *O Real e o Imaginário no Bexiga*, São Paulo, 1988, tese de doutorado, FFLCH-USP.

²⁵ Célia Toledo LUCENA, *Bixiga, Amore Mio*, Panartz, São Paulo, 1981, p.20 apud Francisco Capuano SCARLATO, *O Real e o Imaginário no Bexiga*, São Paulo, 1988, tese de doutorado, FFLCH-USP, p. 30.

Nesse contexto, o Bexiga ia se constituindo: em 1878, inicia-se o processo de arruamento e a venda dos lotes. Por volta de 1910, o bairro já era reconhecido pela alta concentração de italianos, atraídos pelos baixos preços das terras que procuravam se instalarem próximos aos contrerrâneos ou àqueles que falavam o mesmo dialeto.

O bairro era formado por casas de fachadas estreitas, com estilo arquitetônico italiano e longos quintais com hortas e pomares que resgatavam um pouco do clima rural.

(...) O Bexiga evoluiu dentro de São Paulo como um bairro de características bem definidas. Relações de vizinhanças muito estreitas, marcadas por uma forte identidade étnica-nacional de italianidade. Um lugar onde as profissões artesanais imprimiram sensíveis marcas no seu perfil cultural. A possibilidade de associar residência e oficina, permitia a este tipo de trabalhador dispor do seu tempo da maneira que melhor lhe provesse. Desta forma, este habitante podia dividir seu dia em horários bem marcados: a hora do trabalho na oficina, da sesta, novamente do trabalho e finalmente, no término da jornada, o convívio com a família. Nestas oficinas trabalhavam, geralmente, quase todos os membros da família. Assim, regulados pelo mesmo horário de trabalho, podiam compartilhar conjuntamente de todas as atividades, desde as refeições ao lazer (...) ²⁶

O Bexiga era um bairro formado por pequenos negociantes, trabalhadores autônomos e assalariados.

²⁶ Francisco Capuano SCARLATO, *O Real e o Imaginário no Bexiga*, São Paulo, 1988, tese de doutorado, FFLCH-USP, p. 65.

Com a necessidade de obtenção de uma renda complementar, muitos proprietários passaram a alugar a parte ociosa de seu terreno, dando origem aos cortiços.

No imaginário paulistano, o Bexiga é conhecido como um paradigma de integração racial em função da convivência harmoniosa entre negros e italianos. Mas, nos cortiços, negros e italianos dificilmente compartilhavam do mesmo espaço, os últimos preferiam alugar as moradias a seus compatriotas:

(...) Os italianos pobres, somente em caso de necessidade aceitavam morar nos cortiços junto aos negros. Apesar de manterem relações amistosas, italianos e negros muito raramente definiram relações de casamentos. As relações eram muito mais de 'senhor e servo', permeada pelo paternalismo mais do que verdadeiramente pela integração étnica e social (...) ²⁷

A pretensa relação harmoniosa entre negros e imigrantes que, ainda hoje, perpassa tanto o discurso dos vaivaienses quanto o dos descendentes italianos, parece ter sido uma “tradição inventada”, pois de fato, não se tratava sequer de uma relação de tolerância relativa,

²⁷Ibidem, p. 71.

como atesta a fala de um senhora negra, citada por Teresinha Bernardo, nas suas recordações sobre a festa da Achiropita:

(...) Para os pretos era muito ruim, a gente senti até vergonha: amarravam uma fita da torre até o chão e as pessoas amarravam dinheiro na fita para a igreja, e o padre saía agradecendo e dando medalhinhas para as crianças. O que acontecia é que nós, às vezes, não tínhamos dinheiro para comer, como íamos dar para Igreja? Mas nossas crianças queriam amarrar o dinheiro, porque queriam ganhar as medalhinhas. Os italianos olhavam para a gente como se fôssemos de outra categoria, inferior, era só frustração (...) ²⁸

O depoimento de uma senhora descendente de italianos reafirma a relação interétnica conflitiva existente no Bexiga:

(...) Eu gostava muito de ir à festa da Achiropita, só que, às vezes, aparecia um bando de pretos, sabe como é, a gente não gostava. Você imagina que quando a Ione chegou da Itália e desceu no Porto de Santos, ela perguntou: “Que esto, sone é bichos?” E lá na festa a gente achava eles meio bichos, seguravam suas crianças e andavam de cabeça baixa sem olhar para ninguém, era esquisito, ninguém gostava (...) ²⁹

Bastide e Fernandes, analisando as manifestações do preconceito na cidade de São Paulo, afirmam que o paternalismo servia como um instrumento de manutenção de relações raciais do tempo da

²⁸ Teresinha BERNARDO, *Memória em Branco e Negro: um olhar sobre São Paulo*, São Paulo, 1993, PUC-SP, p. 80.

²⁹ Depoimento citado por Teresinha BERNARDO, *idem*, p. 103.

escravatura. O negro só era aceito caso assumisse uma posição de subserviência em relação ao branco. Afirmar sua condição de inferioridade era pré-requisito para uma convivência não conflitiva com o branco, como demonstravam as atitudes das famílias mais abastadas em relação aos negros:

(...) Essas famílias tradicionais não aceitam o 'novo negro', que se veste 'à americana', ousado e empreendedor, que, numa palavra, 'não sabe ficar no seu lugar'. Que filho de empregada, senta-se numa poltrona em vez de ficar respeitosamente em pé. Que recusa um convite para almoçar se for servido na copa em vez de na sala de jantar (...) ³⁰

Portanto, o que podemos inferir é que nesta visão do Bexiga enquanto ícone de integração interétnica encobria o paternalismo, cuja função era manter a estrutura social, negando o outro como igual e ratificando as desigualdades sociais.

Os negros foram concentrando-se na região do riacho denominado Saracura que, posteriormente, seria canalizado para a

³⁰ Roger BASTIDE e Florestan FERNANDES, Brancos e Negros em São Paulo, São Paulo, Companhia Editora Nacional, p. 149.

construção da Avenida Nove de Julho, área desvalorizada por ser alagadiça, mas que permitia, na estiagem, a prática do futebol.³¹

Desde os tempos da escravidão, a região que compreende a rua Rocha e Almirante Marques Leão era conhecida como refúgio de escravos fugitivos. Estes fatos levaram a região a ser considerada um “local perigoso” por agrupar muitos negros.³²

As características demográficas do Bexiga, formado majoritariamente por imigrantes de origem italiana e uma minoria de negros, em menor número, não se alterariam até a década de 1950, quando começariam a ocorrer as primeiras grandes mudanças urbanísticas. Com a abertura das avenidas Nove de Julho (por volta dos anos 1940) e, posteriormente, da Vinte e Três de Maio (no final da década de 1940) o Vale da Saracura passaria a ser ocupado por grandes edifícios.

No final da década de 1960, com as alterações urbanísticas, muitas casas antigas foram destruídas, antigos moradores

³¹ Olga Rodrigues Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano São Paulo, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP e Iêda Marques de BRITTO, Samba na Cidade de São Paulo, São Paulo, EDUSP, 1986.

³² Iêda Marques de BRITTO, Samba na Cidade de São Paulo, São Paulo, EDUSP, 1986 e Francisco Capuano SCARLATO, O Real e o Imaginário no Bexiga, São Paulo, 1988, tese de doutorado, FFLCH-USP.

foram desapropriados e um grande contingente de nordestinos passou a residir no bairro.

A partir da década de 1970, o Bexiga entraria para o mercado de lazer com a instalação várias casas noturnas, bares, cantinas e teatros, alterando, drasticamente, as características do bairro, até então marcado por uma vida comunitária intensa.

Hoje, o bairro recebe uma grande população flutuante que desfruta das opções de lazer das quais parte significativa dos moradores, está alijada.³³

1.3.2 – O surgimento do Cordão

No Bexiga, os negros habitavam as áreas extremamente íngremes ou as regiões de fundo de Vale (Saracura), enquanto que os italianos, concentravam-se na região mais valorizada, ruas Treze de Maio e Rui Barbosa, entre outras.

Como opção de lazer, os moradores do Bexiga tinham a festa em louvor a Nossa Senhora da Achiropita realizada no dia 15 de

³³ Francisco Capuano SCARLATO, O Real e o Imaginário no Bexiga, São Paulo, 1988, tese de doutorado, FFLCH-USP.

agosto. As comemorações em homenagem à padroeira do bairro eram marcadas pelas brincadeiras como o “pau de sebo” e o “quebra potes”. Os moradores negros traziam sua contribuição tocando o “samba de bumbo”.³⁴

O futebol era a outra alternativa de lazer, praticado nas várzeas do Saracura. Um desses clubes, o Cai-Cai, formado por negros do próprio bairro, tinha como símbolo, as cores preto e branco, influência direta do Sport Club Corinthians Paulista.

Paralelamente aos jogos de futebol, existia um grupo musical que, por ser muito participativo, ficou conhecido como a turma que “vai a qualquer lugar”. De uma intriga entre os membros do clube Cai-Cai, surgiu um grupo dissidente que, provocativamente, adotou o nome de “Vai-Vai” e logo se transformaria em cordão carnavalesco.

Em 1º de Janeiro de 1930, nas proximidades do rio Saracura, que hoje corresponderia à área situada entre as ruas Rocha e Rui Barbosa, um grupo de jovens negros fundou o cordão carnavalesco Vai-Vai, que herdou do antigo Cai-Cai, as cores preto e branco.

³⁴ Iêda Marques de BRITTO, *Samba na Cidade de São Paulo*, São Paulo, EDUSP, 1986.

Dentre os fundadores, destacaram-se: Benedito Sardinha, Frederico Penteado, dona Casturina, dona Iracema, Tino, Guariba, Livinho e Henricão³⁵.

O símbolo escolhido foi uma coroa adornada por dois ramos de café (figura 1). Em relação ao significado do símbolo, passado e presente se confundem. A coroa representando a monarquia que teve sua história encerrada em 1889, e o café que era um ícone do crescimento econômico do Estado de São Paulo, no início do século, cujo capital possibilitaria o posterior processo de industrialização e urbanização.

O carnaval é um espaço no qual proliferam referências à monarquia: o reinado que integrava os cordões carnavalescos, o Rei Momo e sua corte, a rainha e a princesa da bateria e a indumentária estilo Luiz XV do mestre-sala e da porta-bandeira.

Abriremos um parêntese para abordar a seguinte questão: por que utilizar como emblema representativo de uma entidade

³⁵ Wilson Rodrigues de MORAES, Escolas de Samba de São Paulo, São Paulo, Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1978.

negra, um objeto que faz referência ao poder vigente durante regime escravocrata?

Letícia Reis³⁶, fazendo um levantamento das explicações sobre a questão da popularidade da monarquia entre os negros, elenca algumas proposições: a Proclamação da República ocorre justamente quando a monarquia conseguia sua maior popularidade entre os negros, provavelmente em função da abolição da escravidão; os negros cariocas estavam insatisfeitos com o projeto de urbanização das autoridades republicanas, que iniciava um processo de “limpeza da cidade” atingindo diretamente aos pobres (principalmente os negros) e, por fim; o regime republicano não reservava um lugar ao negro.

Apesar de esta discussão ser instigante, apenas indicamos algumas possibilidades de explicação, já que não é objetivo deste trabalho repercutir tal polêmica.

Os primeiros ensaios, assim como as reuniões, eram realizados na casa de um dos fundadores, Seu Benedito Sardinha, na

³⁶ Letícia Vidor de Sousa REIS, *O Mundo de Pernas para o Ar*, São Paulo, Publisher, 1997.

rua Rocha. Em dois cômodos grandes, o grupo podia trocar de roupas, guardar os instrumentos, fazer as evoluções e realizar bailes.

O “Livro de Ouro” foi a alternativa adotada pelos membros do cordão para confeccionar as primeiras fantasias e instrumentos. O dinheiro era arrecadado junto aos comerciantes italianos e moradores do bairro. Apesar de colaborarem, os italianos não participavam do cordão e apenas assistiam aos desfiles.

Com o aumento do número de participantes, os ensaios passaram a ser realizados pelas ruas da Bela Vista:

(...) Nós tínhamos o ensaio, era na rua mesmo, mas a gente ensaiava pelo Bexiga inteiro, não tinha sede, não tinha nada, mas todo mundo ajudava, todo mundo cooperava... Ensaio prá valê mesmo! A gente ensaiava, tinha gosto, rodava a Bela Vista inteirinha, Bixiga, antigamente, só falava... era Bixiga mesmo. Ia lá prá Saracura, ia lá pro lado dos Piques, ia pra todos esses cantos, aí... mas ensaiava mesmo, sentia, aprendia a música, tudo direitinho (...) ³⁷

No primeiro desfile, o cordão foi composto por um contingente entre 100 e 150 pessoas, desfilando pelas ruas do Bexiga indo até o bairro de Pinheiros (Clube Rebouças). O tema escolhido homenageava a Marinha Nacional:

³⁷ Depoimento de Dona Odete, antiga integrante do Vai-Vai, citada por Olga Rodrigues Von SIMSON, *Branços e Negros no Carnaval Popular Paulistano*, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP, p. 131.

(...) As fantasias são de "Marinheiro". Todo mundo de tênis branco. Os rapazes usam calça branca com listras pretas nas laterais. As camisas, também brancas, têm as grandes golas de marujos, debruadas em preto. As moças usam meia soquete branca, saia pregueada de panamá também branca, enfeitada com cordões pretos. As grandes golas de suas blusas também são debruadas em preto. As moças usam ainda luvas brancas. Todos usam bonés de marinheiro com arremate de fitas pretas (...) ³⁸

O cordão desfilou ao som da marchinha composta por Tino, compositor e um dos fundadores do cordão, da qual destacamos alguns versos:

Nós aqui representamos/

a Marinha Nacional/e também representamos/

o herói do carnaval

O cordão, além dos instrumentos percussivos e de cordas, utilizava também instrumentos de sopro: caixa, reco-reco, bumbo, cavaquinho, violão, banjo, clarin, e trombone de vara.³⁹

³⁸ Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba Vai-Vai. História. Informação disponível na Internet: <http://www.vaivai.com.br> [fev.1998].

³⁹ Depoimento de Sr. Livinho cedido à Olga R. de Moraes Von SIMSON, em 1981 e Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba Vai-Vai. História. Informação disponível na Internet: <http://www.vaivai.com.br> [fev.1998].

Desde o início, o Vai-Vai conseguiu a simpatia dos moradores da vizinhança e, como forma de retribuição, desfilava pelas ruas do bairro, visitando àqueles que contribuíam com o “Livro de Ouro”:

(...) É nós ia assim, os pessoal gostava, aí tinha aquelas casa que dava comida, punha aquelas mesa de doce, o Cordão entrava, aquelas moça tudo entrava, comia, bebia, depois saía tocando e agradecia e ia noutra casa a mesma coisa, de tanto que eles gostava, aquelas italianada ali da Bela Vista tudo (...) passava com o cordão lá na porta, já tava avisando “ê em tal lugar (...) tem mesa de doce” (...) Nós entrava tudo direitinho (...) as moças na fila e entrava, cantava e eles batia palma (...) ali comia, tomava guaraná, doce, tudo o que tinha, depois cabava, agradecia aí o apitador, que era meu compadre Livinho, tocava o apito, todo mundo já se punha no lugar e saía no cordão já ia no outro, aquele povo atrás, uma coisa maravilhosa (...) ⁴⁰

No desfile, o cordão era estruturado da seguinte forma: inicialmente, vinha o abre-alas, folião que executava coreografias específicas, seguido do clarin, cuja função era chamar a atenção do público para o início do desfile e os balizas, que faziam acrobacias com um pequeno bastão.

Após os balizas, aparecia a porta-estandarte, protegida pelo guarda-estandarte e a “comissão de frente”. Na seqüência, os

⁴⁰ Depoimento da Sr^a Iracema, cedido à pesquisadora Alba Figuerôa, em 1978.

“amarra-fila” marchavam formando filas laterais para que o centro ficasse livre para os integrantes evoluir.

O desfile era finalizado pelo batuque que tinha, à frente, o apitador, cuja função era coordenar o canto, o ritmo e a dança.⁴¹

Ao contrário do que ocorre atualmente, não existia um local fixo para o cortejo. Além do Bexiga, a escola aceitava convites para desfilar em outros bairros, como a Lapa e Penha, e em outras cidades, como Santo André e Guarulhos.

Paralelamente ao cordão, a turma do Vai-Vai colocava o Bloco dos Esfarrapados nas ruas do Bexiga no Sábado de carnaval, que era um dia normal de trabalho já que os desfiles aconteciam aos domingos. Os Esfarrapados saíam às ruas vestindo roupas velhas, rasgadas ou com os homens travestindo-se de mulher. O desfile não tinha caráter competitivo; como o bloco desfilava isoladamente, existia uma maior espontaneidade por parte dos seus integrantes.

Olga Simson destaca uma das funções do bloco dos Esfarrapados:

⁴¹ Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba Vai-Vai. História. Informação disponível na Internet: <http://www.vaivai.com.br> [fev.1998]

(...) Nas décadas de 30 e 40, quando a rivalidade entre as agremiações do Bexiga e da Barra Funda se acirrou muito, o desfile do Bloco do Esfarrapado teve também a função de permitir um confronto real entre as agremiações rivais, liberando a agressividade de seus membros num embate que, entretanto, não os impedia de competir nos concursos carnavalescos, pois não danificava nem as fantasias, nem os instrumentos musicais ou o estandarte, necessários aos desfiles organizados do Domingo e Terça-feira de carnaval (...) ⁴²

Além dessa função de controle da agressividade dos componentes do cordão, o bloco dos Esfarrapados era a última oportunidade de arrecadar dinheiro para os retoques finais nas fantasias, que seriam utilizadas no desfile de Domingo. Enquanto o bloco desfilava, o Livro de Ouro era passado para angariar os derradeiros donativos.

A participação dos brancos no cordão, segundo o depoimento dos seus fundadores, estava restrita à colaboração com o “Livro de Ouro”.

O cordão era formado exclusivamente por negros, que alegavam que a não participação de brancos era devido à falta de “ginga”, que poderíamos interpretar como uma habilidade corporal específica. Tal justificativa perde consistência, se fizermos a opção por

⁴² Olga Rodrigues Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP, p. 92.

compreender a “ginga” não como uma “herança genética” negra, mas como algo que é desenvolvido na convivência com os sambistas negros.

Segundo Olga Simson⁴³, a ausência de brancos devia-se ao fato de os mesmos não terem interesse em participar de atividades negras, pois o estigma que recaía sobre essas faria com que o branco que quisesse tomar parte estivesse sujeito a sanções do seu grupo, como revela a fala de Seu Zézinho do Morro da Casa Verde:

(...) Por que ninguém ia. Por que ia se metê com negro? (...) Não ia de jeito nenhum. E quando ele ia, então ele era completamente rebaixado pelos amigos dele: - “Eh! Cê se metê no meio daquela negrada lá!” Era isso (branco) não ia (...) ⁴⁴

Deduzimos que os negros, por sua vez, queriam consolidar o cordão como uma manifestação cultural específica, um espaço alternativo criado por eles e que privilegiasse as relações sociais entre iguais.

⁴³ Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP.

⁴⁴ Olga Rodrigues Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP, p. 118.

Neste contexto, o bloco dos Esfarrapados, abria espaço para a participação dos brancos do bairro, uma atitude de reciprocidade para com os italianos que colaboravam com o cordão, além de levantar o dinheiro para concluir as últimas fantasias. Esta possibilidade era dada pelo fato de o bloco ser aberto à participação dos moradores:

(...) No Farrapo era branco, preto, azul, amarelo, todo mundo entrava (...) Era bagunça, então eles entravam (...) ⁴⁵

O bloco dos Esfarrapados, além de não exigir investimento financeiro, também não exigia empenho na sua preparação. Desta forma, não necessitando de uma organização complexa ou de um *background* cultural significativo, a participação de pessoas alheias ao cordão não comprometia seu desempenho, pois como foi dito anteriormente, o bloco não participava de concursos carnavalescos.

Posteriormente, o Vai-Vai passou a participar do concurso da Cidade da Folia, no Parque da Água Branca, disputando

⁴⁵ Depoimento de Sr. Livinho cedido à Olga R. de Moraes Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP, em 1981.

prêmios em dinheiro com outros cordões (Camisa Verde e Branco e o Campos Elíseos). Depois da apresentação na Cidade da Folia, o cordão encerrava o Domingo de Carnaval desfilando pelas ruas do Bexiga.

Os cordões eram um prolongamento das relações de parentesco e de vizinhança. Além das atividades ligadas ao carnaval e futebol, realizavam festas, excursões e romarias à cidade de Pirapora:

(...) A turma do Vai-Vai recorda ter participado ativamente da romaria a São Bom Jesus nos anos 30, quando se dirigiam de caminhão à Pirapora. Nessa época quem comandava o samba que representava o samba era Lazinho, enquanto o líder do samba campineiro era seu Diogo ...era um capenga, faltava uma perna. Ele sambava com uma perna só (...)

46

Nas décadas de 1930 e 1940 houve um crescimento do número de cordões carnavalescos na cidade, assim como ia aumentando a aceitação da sociedade global.

No final da década de 1940 e início da década de 1950, existia na cidade de São Paulo uma grande escassez de moradias populares. Com a Segunda Guerra Mundial, houve uma alta no preço

⁴⁶ Depoimento de Dionízio Barbosa, citado por Olga Rodrigues Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP.

do material, resultando na paralisação de construção de casas a serem alugadas para as famílias de baixa renda.

Neste contexto, houve uma elevação no preço dos aluguéis, causada pela especulação imobiliária, resultando na “expulsão” dos moradores mais pobres, que buscaram, na periferia, as casas mais baratas ou terrenos a preços mais acessíveis.⁴⁷

(...) Viver próximo ao centro urbano havia se tornado, para quem não era proprietário do seu imóvel, praticamente impossível, o que tirou das classes menos privilegiadas até mesmo dos bairros negros os quais, por outro lado, através de algumas obras de urbanização como a construção do Tunel 9 de Julho, por exemplo, estavam se transformando em locais de moradia mais valorizados (...) ⁴⁸

Os cordões que a princípio estavam situados nas áreas centrais mais desvalorizadas entraram em crise, porque os grupos de vizinhança que lhes davam sustentação estavam passando por um processo de desestruturação. Vários cordões carnavalescos soçobraram,

⁴⁷ Cf. Olga Rodrigues Von SIMSON, *Branços e Negros no Carnaval Popular Paulistano*, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP.

⁴⁸ Ibidem, p. 164 e 165.

somente aqueles mais estruturados, como o Camisa Verde e Branco e o Vai-Vai, conseguiram permanecer.⁴⁹

Segundo Olga Simson, as mulheres tiveram um papel fundamental para a sobrevivência destas entidades carnavalescas:

(...) Lideranças femininas desses cordões forçadas pelas circunstâncias a habitar bairros afastados como: Jabaquara, Bosque de Saúde, Vila Brasilândia, Taboão, Ferreira, Vila Maria, Vila Guarani, não se conformando em ficar alijadas dos festejos carnavalescos, criaram um esquema de reorganização da preparação e ensaios para o desfile, transformando suas residências numa espécie de pequenas filiais da sede da agremiação.

Através de contatos constantes com a diretoria do cordão e de visitas regulares à sede, em busca de modelos para as fantasias, letra do samba-enredo e mesmo de alguma ajuda, ou financeira, ou em tecidos, as mulheres, geralmente costureiras, passaram a organizar alas inteiras do cordão nos novos bairros onde haviam passado a residir, confeccionando os disfarces e realizando, em suas casas, os ensaios preparatórios para o grande ensaio final, este sim realizado na sede central da agremiação, às vésperas do Carnaval (...) ⁵⁰

Os dirigentes compreendendo a importância destas “subsedes” distantes da região central, implementaram a infraestrutura necessária ao trabalho das costureiras, fornecendo-lhes

⁴⁹ Cf. Olga Rodrigues Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP. Ver também Wilson Rodrigues de MORAES, Escola de Samba de São Paulo, São Paulo, Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1978, p. 71 e 72.

⁵⁰ Olga Rodrigues Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP, p. 165.

tecidos, protótipos de fantasia, instrumentos musicais e até ritmistas para animar os ensaios.

O funcionamento das “subsedes” nas regiões periféricas, proporcionou um incremento do número de componentes das novas alas que se formavam, possibilitando que os cordões pudessem suplantar as adversidades resultantes do processo de reurbanização da cidade.

Na década de 1960, os cordões paulistanos começaram a transformar-se em escolas de samba. Em 1966, o Vai-Vai mudaria sua estrutura e passaria a ser dividido em alas, com carros alegóricos, mestre-sala e porta-bandeira.

Nesta nova fase, seu primeiro enredo foi “O aleijadinho”, e, conseqüentemente, foi criado o primeiro samba enredo.

Neste período, acontece o ingresso do primeiro branco na agremiação, o italiano Domingos Barone, em 1968. Na década de 1960, as agremiações carnavalescas atravessaram uma séria crise econômica, pois a administração pública municipal, gestão Prestes Maia, priorizava o processo de reurbanização da cidade em detrimento das atividades lúdicas.

Os dirigentes das principais entidades carnavalescas passaram a pressionar o poder público municipal. Como não obtiveram sucesso, resolveram recorrer ao auxílio do radialista Moraes Sarmento.

(...) Em setembro de 1967, já devidamente estruturados numa Federação que contava com diretoria constituída por elementos ligados às rádios e jornais mais populares da cidade, com um conselho integrado pelos sambistas de velha cêpa (Seu Nenê, Inocência Tobias, D^a Eunice, Bitucha e Pé-Rachado) foram, em comitiva, solicitar ao Prefeito Faria Lima (carioca que simpatizava com os folguedos carnavalescos populares), o apoio e ajuda financeira necessários à realização dos desfiles carnavalescos de 1968.

O Prefeito concordou em auxiliar financeiramente a nova Federação, com a condição de que seu presidente ficasse responsável pela utilização da verba concedida aos desfiles carnavalescos. Moraes Sarmento buscou então, como uma forma complementação (sic), o apoio das firmas comerciais que já patrocinavam seu programa radiofônico e tendo conseguido essa sustentação, concordou em assumir a tarefa de promover os desfiles de Momo daquele ano. Realizou-se então, o primeiro carnaval oficialmente financiado pelos poderes públicos paulistanos (...) ⁵¹

O poder público municipal exigiu que as entidades carnavalescas seguissem um estatuto para regulamentar os desfiles carnavalescos. Foi contratado um carnavalesco carioca para que

⁵¹ Olga Rodrigues Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP, p. 196.

elaborasse um novo regulamento, baseado na estrutura das escolas de samba do Rio de Janeiro:⁵²

(...) A partir do carnaval de 1968, as escolas de samba paulistanas passaram a ser estruturadas de acordo com o modelo carioca. Os balizas foram relegados em favor da comissão de frente; o estandarte definitivamente substituído pela bandeira acompanhada por mestre-sala e, tornou-se obrigatória a presença de “baianas”. O enredo assumiu importância capital, passando a definir toda a montagem do desfile. A expressão “ala” torna-se corrente para designar grupo de componentes representando parte do enredo ou não e a denominação de ‘bateria’ passa a substituir a de ‘batuque’ para o conjunto instrumental. Ficou definitivamente abolida a participação de qualquer instrumento de sopro na parte musical (...) ⁵³

Para Wilson Moraes, a principal diferença entre os cordões e as escolas de samba estava no ritmo. Os cordões tocavam marchas carnavalescas e as escolas tocavam, exclusivamente, o samba. Em 1955, o Camisa Verde foi o primeiro a substituir a marcha pelo samba. Logo em seguida, o Vai-Vai tomaria a mesma iniciativa.⁵⁴

Após a oficialização do samba paulistano, houve um crescimento no número de escolas de samba. Os três últimos cordões remanescentes, Camisa Verde e Branco, Vai-Vai e Fio de Ouro

⁵² Olga Rodrigues Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP.

⁵³ Wilson Rodrigues de MORAES, Escola de Samba de São Paulo, São Paulo, Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1978, p. 71 e 72.

⁵⁴ Ibidem.

(formado por dissidentes do Vai-Vai), passaram a se estruturar como escolas de samba em 1972.⁵⁵

A passagem para escola de samba acarretou algumas modificações na estrutura da agremiação:

(...) Na bateria foram introduzidos instrumentos leves como tamborim, pandeiro, cuíca, etc. O andamento e a batida do samba tornaram-se mais leves e com mais balanço. O estandarte deu lugar à bandeira. Nasceram a comissão de frente, a ala das Baianas e as alegorias de mão. As fantasias perderam seu peso tradicional, e a evolução ficou mais dinâmica (...) ⁵⁶

Em 1972, o cartunista Otávio cria para o Vai-Vai a mascote Criolé (figura 2). Enquanto a coroa, como mencionamos anteriormente, fazia menção à monarquia e ao progresso econômico proporcionado pelo ciclo cafeeiro, o Criolé faz referência à formação étnica da agremiação: um negro estilizado, sambando, com cartola e camisa listrada, tocando um tamborim.

Em 1998, o Criolé virou personagem central do enredo da escola de samba, como veremos no capítulo 3. Atualmente, a coroa e o Criolé são os dois símbolos oficiais que representam o Vai-Vai.

⁵⁵ Wilson Rodrigues de MORAES, Escola de Samba de São Paulo, São Paulo, Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1978.

⁵⁶ Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba Vai-Vai. História. São Paulo, 1998. Informação disponível na Internet: <http://www.vaivai.com.br> [fev.1998].

Em consequência do grande investimento financeiro e do crescimento do número de associados, houve a necessidade de um maior controle da direção sobre a base, com uma maior ênfase na estrutura hierárquica, ao mesmo tempo, a escola necessitou da presença de brancos de classe média, devido ao aumento de custos com o carnaval.

A partir da oficialização do carnaval, um novo fenômeno ocorreria no samba paulistano: o surgimento de escolas dirigidas por brancos, sendo a Rosas de Ouro e a Mocidade Independente as que mais se destacaram.

(...) Essas novas agremiações sambistas, contando com um significativo capital inicial e com a ajuda financeira de algumas empresas comerciais, além de contatos valiosos na burocracia municipal, se estruturaram num esquema completamente novo, trazendo para o samba uma visão mercadológica que busca objetivamente o sucesso na avenida. Para isso procuravam seguir muito de perto o bem sucedido modelo carioca, pois do sucesso do desfile carnavalesco decorria uma boa frequência aos ensaios, realizados nos fins de semana, na quadra da escola, que logo se tornaram outra fonte considerável de renda para essas agremiações (...) ⁵⁷

⁵⁷ Olga Rodrigues Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP, p.120.

As novas escolas tinham um contingente significativo de brancos. Entretanto, como havia necessidade de integrantes para os setores estratégicos como a bateria, a ala de compositores e assistentes, houve a contratação de negros das escolas tradicionais.

Apesar da concorrência das novas escolas de samba, na década de 1970, o Vai-Vai firmou-se como uma das principais escolas de samba da cidade, sempre se classificando entre as três melhores no desfile, aumentando o número de associados, bem como de simpatizantes. A agremiação continua sendo um grande reduto negro, apesar de seu discurso inclusivo que alega aceitar pessoas de qualquer origem étnica e social.

Ao contrário do que acontecia nos primeiros anos de sua história, o Vai-Vai não é composto apenas por moradores do bairro, atraindo pessoas de todos os cantos da cidade e de municípios vizinhos, embora o nome da agremiação ainda esteja diretamente ligado ao Bexiga e vice-versa.

Analisando a história dos folguedos negros na cidade, constatamos que os cordões carnavalescos são resultantes de um

processo de *bricolage*⁵⁸, resgatando alguns aspectos de outras manifestações culturais.

Os cordões carnavalescos se inspiraram em um tipo de dança denominado umbigada, que implicava no contato entre os ventres dos dançarinos. Octavio Ianni, analisando uma manifestação cultural negra na cidade de Itú, interior do Estado de São Paulo, descreve a umbigada:

(...) Outro elemento coreográfico característico do samba de terreiro de Itú é a umbigada. Apresenta-se contudo, de forma relativamente estilizada, pois raramente se verifica o contato real entre os dançadores. Há apenas a menção de um dançarino encostar seu ventre no de outro. Em dois casos, no entanto, a umbigada atinge aspectos novos e mobiliza atenção de grande parte da assistência. Num deles ela se dá entre um dançarino e uma dançarina. Ambos se acham sambando e começam a se enfrentar frente a frente, a pouca distância um do outro. Neste caso, a disputa parece iniciar-se por uma provocação, um negaceio, entre os dois. Essa negaça, e isto se nota claramente, é altamente carregada de sensualidade, o que provoca o interesse de todos. Um pretende atingir o ventre do outro com o seu, mas, enquanto a mulher foge e se oferece, o homem procura e recusa ao mesmo tempo. Nisto consiste o negaceio, que é realizado no ritmo certo do samba. Geralmente, esta situação atinge seu clímax com a umbigada propriamente dita, onde muitos dos nossos informantes viam manifestações sensuais e até mesmo figurações do coito (...) ⁵⁹

⁵⁸ A expressão *bricolage* é utilizada por LÉVI-STRAUSS para demonstrar o modo de operação do pensamento mítico. O *bricoleur* trabalha sem um plano pré-definido, com um conjunto finito de objetos, que serão rearranjados e, conseqüentemente, receberão outros significados, formando um novo conjunto. Para maiores detalhes, ver LÉVI-STRAUSS, *O Pensamento Selvagem*, São Paulo, Papyrus, 1989.

⁵⁹ Octavio IANNI, *O Samba de Terreiro de Itú*, *Revista de História*, São Paulo, 1956, p. 407.

Os grupos de choro também deram sua contribuição para a formação dos cordões carnavalescos que, nos primeiros anos de existência, utilizavam instrumentos de corda (bandolim, violão e cavaquinho) e de sopro (clarinete e saxofone).⁶⁰

A “tiririca”, forma rudimentar de capoeira, influenciou a expressão corporal dos sambistas paulistanos como explica, Wilson Rodrigues de Moraes:

(...) Na forma de jogar, a pernada paulista difere da pernada carioca, pois, nesta um dos contentores fica ‘plantado’, isto é, parado, enquanto o outro dançando à sua volta, tenta derrubá-lo. Na pernada paulista, os dois contentores se defrontam exatamente como ocorre na capoeira: os dois atacam e se defendem simultaneamente.

Isso trouxe para o sambista uma postura peculiar. Ele dança ligeiramente inclinado com os braços dobrados nos cotovelos, em posição de defesa, desenvolveu um passo meio saltitante que permite ao ritmo do samba, o seu rápido abaixar para escapar aos golpes altos, e ao mesmo tempo, facilita o “jogar de perna” sobre o adversário. Essa postura, de modo geral, se nota mesmo quando o sambista, está simplesmente dançando, sem jogar ‘tiririca’ (...) ⁶¹

As festas de caráter profano-religioso, como a Congada, o Moçambique, o Samba de Pirapora e a dança de Caiapós, serviram como referência para a criação dos cordões carnavalescos.

⁶⁰ Wilson Rodrigues de MORAES, Escola de Samba de São Paulo, São Paulo, Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1978.

⁶¹ Ibidem, p.47.

As bandas militares cariocas também influenciaram os primeiros cordões paulistanos, que nos seus desfiles, utilizavam a marcha-sambada, além dos balizas que foram inspirados nos cortejos militares.

O gosto pelas fantasias luxuosas e por um maior cuidado pelos aspectos estéticos do cortejo, os primeiros sambistas incorporaram dos desfiles realizados pelo curso na Avenida Paulista.

Os cordões carnavalescos não foram manifestações que nasceram prontas foram construídas ao longo do tempo pelos grupos negros, que assim como o *bricoleur*, tomaram de empréstimo fragmentos de outras manifestações culturais, que foram ressignificados, originando uma forma inovadora de brincar o carnaval.⁶²

A originalidade dos folguedos carnavalescos negros está no fato de estes terem incorporado elementos distintos, compondo um amálgama muito peculiar que foi se alterando conforme as necessidades

⁶² Na mesma direção, Olga Von SIMSON e Neusa GUSMÃO destacam o caráter antropofágico das culturas negras, que digerem e transformam tudo, como estratégia de sobrevivência: “Vivendo em tensão permanente, os grupos submetidos, através da criação antropofágica, buscam dar forma à organização social, dar sentido e atribuir significados a traços culturais que lhes permitem viver o ‘melhor que possam’”.

A criação antropofágica aponta, então, para as possibilidades de uma resistência inteligente, ou seja, a possibilidade de superação do contexto adverso”. Olga Rodrigues de Moraes Von SIMSON, *A Criação Cultural na Diáspora e o Exercício da Resistência Inteligente*, Ciências Sociais Hoje, 1989, p. 221.

do contexto em que estava inserido. Esta dinâmica possibilitou o sucesso obtido pelos cordões carnavalescos, que deram origem às atuais escolas de samba paulistanas.

Finalizando, além desta capacidade de autotransformação, os cordões carnavalescos conseguiram persistir no tempo por representarem mais do que uma opção de lazer para os negros. Estas agremiações faziam parte de um modo de vida de determinados grupos negros da cidade que extrapolavam a finalidade de realizar um cortejo carnavalesco, funcionando o ano inteiro, possibilitando momentos de sociabilidade, representando a esperança de ascensão social e, principalmente, servindo como instrumento de visibilidade social aos negros.

CAPÍTULO 2

ESTRUTURA ORGANIZACIONAL INTERNA

Neste capítulo, trabalharemos com a organização formal da agremiação objetivando revelar sua estrutura interna.¹

O processo de mercantilização das escolas de samba paulistanas que teve seu início na década de 1970, exigiu que essas agremiações tivessem uma estrutura organizacional cada vez mais complexa, pois passaram a mobilizar um número crescente de atores e um grande volume de capitais para realização do espetáculo carnavalesco.

Em termos de organização interna da agremiação, tomamos como referência as subdivisões ocupacionais para estabelecer a seguinte classificação: setor administrativo, composto pela diretoria; setor de produção musical, que inclui a ala dos compositores e a bateria; setor de produção humana do desfile, formado pelas alas coligadas, a harmonia e o setor de produção material coordenado pelo carnavalesco, que engloba o barracão² e o *atelier* de costura.³

¹ Compreendemos como estrutura, a função que cada setor exerce dentro da organização, cf. RADCLIFFE-BROWN, *Estrutura e Função na Sociedade Primitiva*, Petrópolis, Vozes, 1976.

² Local onde são produzidos os carros alegóricos. Por questões operacionais, fica localizado próximo ao local do desfile.

³ No *atelier* de costura são confeccionadas as fantasias utilizadas no desfile.

2.1- Setor Administrativo

2.1.1- A Diretoria

Responsável pelo gerenciamento da agremiação, a diretoria, trata das questões burocráticas (cadastramento dos associados, documentação da agremiação e divulgação do regulamento do desfile), administra o bar instalado na sede social e as barracas de alimentação que funcionam nos ensaios, além de empresariar o grupo musical que representa o Vai-Vai, realizando shows em clubes e casas noturnas.

Apesar de todas essas atribuições, a função mais importante da diretoria é conseguir patrocínio, já que em função do crescimento das escolas de samba, os desfiles tornam-se cada vez mais onerosos.

A diretoria da agremiação é o único setor da escola de samba, escolhido por eleição direta. Qualquer associado pode formar uma chapa e se candidatar. Ela é composta pelo presidente, vice-

presidente, secretário, diretor financeiro, tesoureiro e diretor artístico.

No processo eleitoral, que ocorre a cada dois anos, todos os associados que estejam em dia com suas mensalidades têm direito a voto.

A diretoria é o único setor da escola em que a proporção entre negros e brancos é paritária. Alguns intelectuais do mundo do samba e do universo acadêmico afirmam que a quantidade de brancos nas posições mais altas da hierarquia seria um dos principais argumentos para justificar a expropriação das escolas de samba pela classe média branca.

No caso específico do Vai-Vai, é preciso analisar os limites das atribuições da diretoria que, evidentemente, goza de um *status* privilegiado: é ela que fala em nome da escola aos meios de comunicação, representando a agremiação junto à liga das escolas de samba e ao poder público municipal.

Em uma das reuniões internas da harmonia, o chefe da ala explicitou a divisão de funções dentro da escola: à presidência caberia a parte financeira, enquanto a harmonia cuidaria dos detalhes técnicos do desfile. Portanto, a diretoria tem o encargo de arregimentar recursos, cabendo às alas técnicas a responsabilidade pela execução do

desfile.

Os sambistas se orgulham em dizer que o Vai-Vai é uma escola que não tem dono, referência clara ao processo de estreitamento das relações entre os bicheiros e as escolas de samba do Rio de Janeiro na década de 1970. Tal processo resultou em uma relação centralizadora, patronal, na qual, além da possibilidade da lavagem de dinheiro, os chefes da contravenção alcançaram prestígio social.

Neste contexto, certas escolas de samba têm seu nome diretamente vinculado a determinados bicheiros, como o caso da Mocidade Independente, cujo patrono era Castor de Andrade. O resultado desse processo é uma relação de dependência cuja dimensão é tão considerável que a escola não pode ser mais pensada sem os investimentos do seu mecenas, que acaba tornando-se um proprietário da agremiação.⁴

O significado de ser uma escola que “não tem dono” é relativo ao fato do Vai-Vai não estar vinculado a uma personalidade. Assim, a instituição se coloca acima das individualidades e tem autonomia para traçar seus próprios rumos. Como consequência, a

⁴ Sobre a relação entre o jogo do bicho e o carnaval carioca ver Maria Laura Viveiros de Castro CAVALCANTI, *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*, Rio de Janeiro, Funarte; UFRJ, 1995 e Maria Isaura PEREIRA DE QUEIROZ, *Carnaval Brasileiro*, São Paulo, Brasiliense, 1992.

agremiação tem o propósito de estabelecer relações internas cada vez mais igualitárias a fim de se coadunar com o padrão das instituições modernas, como fica exposto na fala de um de seus dirigentes:

(...) Aqui no Vai-Vai é uma escola na qual não tem dono, aqui existe uma eleição normal, se você for um elemento participando do Vai-Vai. Então o que que acontece? Aqui no Vai-Vai existe democracia, porque existe eleição, se você analisar hoje, vê em quantas escolas existe eleição? Acho que em duas ou três, duas ou três, no máximo (...)

Analisando a estrutura das escolas de samba do Rio de Janeiro, José Sávio Leopoldi constatou que existia uma relação conflitiva entre o setor administrativo e o setor carnavalesco, mas que o funcionamento da agremiação dependia do ajuste desses setores.⁵

Constatamos que no Vai-Vai existe um movimento de pressão e contrapressão entre a diretoria e os sambistas. Nem todas decisões tomadas pela presidência são aceitas sem contestação pelos demais setores da escola, fazendo com que haja, ao menos relativamente, uma descentralização de poder e uma maior simetria entre os diversos setores.⁶

⁵ José Sávio LEOPOLDI, *Escola de Samba, Ritual e Sociedade*, Petrópolis, Vozes, 1978.

⁶ Presenciamos um fato ocorrido durante os preparativos para o carnaval de 1997, quando em um dos ensaios, o presidente da escola anunciou que iria presentear os sambistas com fantasias gratuitas, mas devido a pressões internas de integrantes, que afirmavam que a escola passava por dificuldades financeiras, a diretoria voltou atrás e desistiu de custear integralmente as fantasias da ala da comunidade.

O fato de existir um aumento da presença física de brancos na direção, não justificaria, por si só, uma mudança substancial na agremiação, visto que, os diretores têm longa vivência dentro do mundo do samba⁷ e passaram por outras funções dentro da agremiação, logo, tiveram que se adaptar às normas e se subordinar a um padrão de relações sociais vigentes no Vai-Vai.

2.2 – Setor de Produção Musical

2.2.1- Ala dos Compositores

A ala de compositores pode ser considerado o *atelier* poético da escola. Responsáveis pela tradução de um tema em letra e melodia, os compositores cantam o enredo, confeccionando os hinos anuais da escola.

A ala ganha maior notoriedade no período de escolha do samba enredo. A partir do momento em que a diretoria, juntamente

⁷ Na definição de Leopoldi: (...) “O mundo do samba circunscreve num conjunto de relações sociais estruturadas sobre a valorização de um gênero musical, ou, mais especificamente, sobre o contato intenso e contínuo que seus agentes estabelecem com ele”. José Sávio LEOPOLDI, Petrópolis, Vozes, 1978, p. 42.

com o carnavalesco, decide qual será o tema enredo, a ala dos compositores é mobilizada. Diversas parcerias são formadas, que podem incluir, dois, três ou mais parceiros, com a incumbência de compor o samba enredo de acordo com os pressupostos do carnavalesco.

Após a definição do samba enredo vencedor, a ala de compositores novamente se reúne, agora com a função de fazer com que a escola aprenda o samba. A estratégia utilizada é a repetição exaustiva do samba enredo nos ensaios e festas.

Nos ensaios gerais, a ala dos compositores, juntamente com a ala da harmonia, acompanha os desfilantes com intuito de evitar que o samba atravesse.⁸

O ingresso na ala dos compositores está vinculado à produção musical do candidato, ou seja, é necessário possuir composições de autoria própria, ou ter sambas gravados. O pretendente será avaliado pelo chefe da ala que decidirá por sua inclusão.

⁸ “(...) É fundamental para o desempenho de uma escola, que todas as alas cantem simultaneamente o samba. ‘Atravessar’ um samba, isto é, a perda da sincronia do canto por parte das alas, é falha grave de harmonia (...)”. Maria Laura Viveiros de Castro CAVALCANTI, *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*, Rio de Janeiro, Funarte; UFRJ, 1995, p. 125.

O critério técnico não é o único adotado, o candidato precisa ter boas relações sociais e conhecimento das regras que ordenam a convivência dentro da escola.⁹

A estrutura hierárquica da ala não é muito complexa, e não oferece muitas oportunidades em termos de mobilidade. Existe um chefe de ala, que, em 1997, foi substituído por uma comissão composta por três integrantes, responsável por coordenar as reuniões e servir como representante junto às outras alas e à diretoria da escola. Os outros integrantes da ala estão situados em um mesmo plano hierárquico.

Apesar de não proporcionar uma mobilidade interna, a ala de compositores pode servir como meio de ascensão individual aos componentes, graças a um dos mais recentes fenômenos do mercado fonográfico: o pagode. Denominação dada anteriormente, a um grupo de pessoas que se reuniam em bares, para cantar e fazer uma “batucada”, atualmente, ganhou novo sentido, subgênero do samba e, muitas vezes, confundido com ele, o pagode deixou de ser apenas uma

⁹ Washington da Mangueira, um dos autores do samba enredo vencedor do carnaval 97, por não pertencer à escola, precisou se aliar a Wilma Correia, que já fazia parte da ala de compositores, para poder participar do processo de seleção do samba enredo e ainda assim, relata que enfrentou resistências dentro da escola: “ (...) Num primeiro instante, houve uma certa rejeição (...) houve essa repulsão por parte de alguns componentes, mas no decorrer do trabalho que nós tivemos, nós procuramos deixar

opção de socialização dos moradores da periferia, ganhou espaço na mídia e invadiu as casas noturnas freqüentadas pela classe média paulistana.¹⁰

Para o integrante da ala, vencer um concurso de samba enredo implica em auferir ganhos financeiros com os direitos autorais através da venda do CD das escolas de samba e dos prêmios pagos pela própria escola, afora o espaço que obtém junto aos meios de comunicação, projetando-o para além do mundo do samba. Desta maneira, o compositor vencedor soma pontos no seu currículo que funcionará como um facilitador junto a gravadoras e emissoras de rádio para um futuro investimento na carreira artística.

Formada por uma grande parte de negros e mestiços (os brancos são minoria), a ala dos compositores goza de grande prestígio junto à agremiação, principalmente por ser uma atividade que exige uma capacidade criativa e conhecimento musical, mesmo que esse saber não seja um saber formal. Os compositores, em especial os autores do samba enredo vencedor das eliminatórias, são muito

bem claro para esses componentes, que a princípio rejeitavam nosso trabalho, que a nossa intenção era colaborar”(...)

¹⁰ Alguns números podem dar a dimensão deste fenômeno mercadológico: o grupo *Só Pra Contrariar*, vendeu 2,5 milhões de cópias de um único CD, em apenas 9 meses, o grupo cobra aproximadamente 45.000 dólares de cachê por apresentação. Outro conjunto de sucesso, o Katinguele, atingiu a marca de mais de 1,3 milhões de cópias com os seus três primeiros trabalhos (Folha da Tarde, 01/02/1998).

procurados dentro da escola, recebem o cumprimento de vários integrantes e são tratados de forma respeitosa por toda a agremiação.

2.2.2 - A Bateria

Considerada o “coração da escola”, a bateria é responsável pela parte rítmica do desfile.

Com o seu pulsar, anima os componentes e levanta a torcida na arquibancada. Sua importância é tão crucial no desfile carnavalesco que conta como um quesito exclusivo. Quando existe empate entre duas escolas, a nota obtida pela bateria é que definirá a campeã.

A bateria é vista pelos sambistas como um ícone de diferenciação entre as escolas de samba, uma batida específica dá o caráter inconfundível a cada agremiação. Distinguir as diversas baterias pela batida em um desfile carnavalesco, não é tarefa fácil para os não iniciados no mundo do samba. O ritmo acelerado faz com que haja uma grande semelhança entre elas, no entanto, os sambistas conseguem distingui-las quando soam os primeiros acordes.

A bateria é uma ala técnica da escola e, como ocorre com a ala dos compositores, existe uma seleção para o ingresso.

O processo de seleção já elimina, previamente, os não iniciados. O objetivo é manter dentro da agremiação, um espaço reservado para aqueles que convivem no mundo do samba, já que a escola não se propõe formar novos ritmistas, como afirma um dos componentes:

(...) Aqui no Vai-Vai o que eu acho errado é que se você chegar: “Tadeu (mestre de bateria) eu quero desfilar na bateria”. Ele vai te perguntar: “o que você toca?”. Você vai falar: “eu não toco nada”. Ele vai falar: “você não vai desfilar”.

(...) Esse é o único mal da bateria do Vai-Vai, você tem que chegar sabendo. Saber tocar pelo menos, você tem que saber feijão, com arroz, se souber feijão com arroz, o pessoal te põe no auge (...)

A seleção é um rito de incorporação¹¹, pois os candidatos são avaliados pelo mestre de bateria ou por um dos seus auxiliares. O processo tem início quando um dos ritmistas veterano, faz uma demonstração com a batida adotada pela bateria, o novato tem a incumbência de reproduzi-la.

¹¹ Van GENNEP, em *The Rites of Passage*, Chicago, University of Chicago, 1960, constatou que a vida humana é marcada por uma série de passagens, por exemplo: de uma idade a outra, e cada mudança de estágio é marcada por atos especiais. O autor elabora uma taxionomia dos ritos de passagens, que são divididos em ritos de separação, transição e incorporação. Os ritos de incorporação marcam o ingresso de um indivíduo a determinado subgrupo, mas essa integração nem sempre acontece prontamente, sendo marcada por uma fase de transição.

O candidato não é avaliado apenas pela sua competência técnica, o seu estilo também demonstrará o quanto domina as técnicas do mundo do samba: a forma como segura o instrumento e a postura corporal são relevantes, o ritmista não pode tocar olhando para o instrumento, é preciso que esteja com a cabeça erguida para observar os sinais de regência feitos pelo mestre de bateria.

O ritual torna-se mais dramático à medida que é realizado publicamente, perante os olhares atentos dos membros da bateria e dos presentes ao ensaio.¹²

Os candidatos aprovados no processo de seleção, não são imediatamente incorporados à bateria, precisarão passar por uma espécie de estágio probatório. Os novatos treinam em separado, antes do início dos ensaios, sob a supervisão de um dos diretores da bateria e dos ritmistas veteranos. Eles tomam conhecimento da postura correta para segurar o instrumento, fazem exercícios para ganhar resistência muscular, a fim de tocar durante um longo período e, simultaneamente, aprendem o tipo de batida exigido pelo Vai-Vai.

¹² Nas avaliações que presenciamos, poucos foram os candidatos aprovados. A justificativa do mestre de bateria era a falta de ritmo dos reprovados, aconselhados a treinar com mais empenho e tentar novamente, em outra oportunidade.

Este ritual transitório é representativo do prestígio da ala da bateria, pois enquanto nas alas convencionais o integrante pode comprar a fantasia horas antes e desfilar, na bateria é preciso passar pela seleção e, mesmo assim, treinar isoladamente a fim de não comprometer a *performance* da ala. Só depois de atingir um índice técnico mínimo, os aprendizes poderão participar do ensaios gerais.

A bateria possui uma organização interna complexa. A posição mais alta é ocupada pelo mestre; cada subala é coordenada por um chefe, essas unidades são definidas a partir da função de cada instrumento dentro da bateria: ala dos tamborins, surdos, caixas, metais e cuícas.

As possibilidades de mobilidade são diminutas, uma vez que os ritmistas que ocupam alguma posição na hierarquia são veteranos na escola e estão nos cargos há muito tempo, não havendo muita alternativa de renovação.

Como ocorre na ala dos compositores, as poucas oportunidades de ascensão dentro da estrutura interna são compensadas pelas possibilidades de ingressar no competitivo mercado do *show business* participando de um grupo musical.¹³

¹³ Como exemplo, podemos citar o caso do Beto, primeiro repenique (instrumento que serve de referência para os ritmistas, pois além de fazer o solo que inicia o samba,

A ala é formada majoritariamente por negros e mestiços. A bateria ocupa uma posição contraditória dentro da agremiação: é um setor que desfruta de um *status* positivo junto à agremiação ao mesmo tempo que é vista como um setor problemático, em termos disciplinares.¹⁴

A reputação negativa atribuída à ala, não é devido a uma propensão natural da bateria em arregimentar pessoas que estejam fora do padrão de comportamento idealizado pela agremiação. As normas rígidas impostas pelo diretor de bateria são consequência da própria composição da ala, em sua maior parte, formada por jovens, impulsivos e irreverentes. Sendo assim, a zombaria e o escárnio são constantes no seu convívio e, algumas vezes, as discussões ultrapassam os limites verbais e se transformam em agressões físicas. Um dado pode corroborar nossa proposição: o segmento da bateria conhecido como ala dos metais (composta por reco-reco, chocalho e cuíca, dentre outros) formado predominantemente por adultos e

também “chama” a bateria para encerramento) que havia trocado seu emprego em uma empresa estatal para trabalhar no conjunto musical do Thobias (intérprete da escola).

¹⁴ A visão de ala conturbada disciplinarmente é compartilhada pelos próprios membros da bateria, como demonstra a fala de Antônio Carlos Tadeu de Souza (mestre Tadeu) sobre os atributos necessários para ser diretor de bateria:

“Eu acho que primeira coisa é a responsabilidade, responsabilidade e gostar também, você tem que gostar daquilo que faz, a bateria de uma escola de samba é a ovelha negra, é onde está as pessoas carentes, a maioria dos problemas está na bateria, e você tem que administrar tudo aquilo...”

senhores que, durante os ensaios, não recebe qualquer tipo de admoestação por parte do mestre de bateria com referência à disciplina, ao contrário do que ocorre com subala dos tamborins, formada basicamente por adolescentes.

O prestígio da ala pode ser mensurado pelo número de elogios feitos pelo apresentador dos ensaios ou mesmo pelo próprio presidente da escola. Adjetivada como a melhor bateria da cidade, “aquela que faz a paulicéia tremer”, a ala também tem o reconhecimento do público presente aos ensaios que, após cada *performance*, aplaude entusiasticamente.

A contrapartida deste prestígio é um sistema existente dentro da ala para evitar que as vaidades pessoais venham a constituir um óbice para a coesão do grupo. A cada conflito dentro da ala, o mestre de bateria faz questão de frisar a posição de igualdade dos ritmistas que os faz sujeitos às mesmas normas.

Na ala não existe espaço para personalismos. Mais que um fator para harmonizar o grupo, o coletivismo é condição fundamental para o desempenho técnico da bateria.

2.3 - Setor de Produção Material do Desfile

A produção material do desfile está centrada na figura do carnavalesco, responsável pela escolha do tema enredo, juntamente com a diretoria, traduzindo-o em um espetáculo cênico.

O trabalho do barracão, a produção dos carros alegóricos e fantasias, correm paralelamente ao cotidiano da agremiação. Há um isolamento desse setor que ocorre inclusive em termos de espaço físico, pois o barracão da escola está montado próximo ao Sambódromo no Parque Anhembi. O principal fator que reforça a separação é o fato da produção material ser terceirizada. O carnavalesco é contratado, desenvolve o enredo, apresenta o protótipo da fantasia aos chefes de ala e elabora os carros alegóricos juntamente com sua equipe, trazida do Rio de Janeiro.

A participação dos sambistas se reduz a um número ínfimo de trabalhadores no barracão e a uma comissão designada pela diretoria para acompanhar o trabalho do carnavalesco.

No setor de produção material, a relação é profissional, fundada no pagamento pelos serviços prestados, portanto não é fundamentada em valores como a fidelidade e o respeito como ocorre

nos demais setores. Na ocorrência de um atraso na remuneração dos operários do barracão, o ritmo de trabalho é diminuído como forma de pressionar a diretoria.

Por exigência do próprio carnavalesco, o acesso ao barracão é restrito: só pessoas autorizadas formalmente pela diretoria têm passagem livre reduzindo dessa forma, as possibilidades de interferência no seu trabalho. Em contrapartida, os sambistas só demonstram interesse pelo trabalho do barracão à medida que o carnaval se aproxima. Então é possível ouvir comentários sobre a beleza e o caráter monumental dos carros e sentir até uma certa apreensão pelo atraso na confecção das alegorias.

O carnavalesco está subordinado diretamente à diretoria da escola, responsável pela compra de materiais e pagamento da mão-de-obra.

Face ao caráter centralizador do carnavalesco, a relação com outros setores da escola é funcional e quase inflexível:

(...) Eu não negocio nada com ninguém, eu negocio com a diretoria da escola, eu converso com meu presidente que para mim é a cabeça máxima (...) eu só dou satisfação ao presidente da escola, ao resto, não adianta falar: "eu não quero bota", se no meu projeto tá bota, é bota (...) ¹⁵

¹⁵ Chico Spinoso, carnavalesco do Vai-Vai, no carnaval de 1997, falando sobre sua função política dentro da escola.

Alguns trabalhos sobre carnaval, polemizam sobre o papel do carnavalesco, uma das linhas de abordagem classifica o carnavalesco como um dos principais responsáveis pelo processo de mercantilização e conseqüente mudança do caráter lúdico das escolas de samba.¹⁶

As alterações ocorridas nestas agremiações são notórias: o superdimensionamento da festa em termos humanos e materiais, o alto custo da produção do desfile e a tendência a produzir um espetáculo televisivo. Essas evidências atentam para a necessidade de relativizar o papel do carnavalesco, uma vez que sua influência está vinculada às transformações estéticas do desfile.

O substrato de uma escola de samba não se reduz ao desfile. Durante o ano todo, estas agremiações continuam sendo uma referência aos seus integrantes, funcionando como espaço de sociabilidade, proporcionando momentos de lazer e ampliando o feixe de relações interpessoais. No cotidiano, a agremiação se autogerencia,

¹⁶ Cf. Ana Maria RODRIGUES, *Samba Negro, Espoliação Branca*, São Paulo, Hucitec, 1984. Para uma visão diferenciada do carnavalesco nas escolas de samba, ver Maria Laura Viveiros de Castro CAVALCANTI, *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*, Rio de Janeiro, Funarte; UFRJ, 1995 e Maria Lúcia MONTES, *O Erudito e o que é o Popular*, Revista USP, São Paulo, 1997.

organizando festas, ensaios e rodas de samba, sem necessidade de ingerência externa.

No Vai-Vai, a participação do carnavalesco está reduzida às reuniões com os chefes de ala e eliminatórias do samba enredo, raramente é visto nos ensaios ou mesmo nas festas realizadas pela escola.

A terceirização da produção material da escola responde às necessidades geradas pelo processo de espetacularização do desfile, a sofisticação das alegorias e fantasias exige mão-de-obra especializada bem como investimentos elevados. A importação de *know how*, através da contratação de carnavalescos que trabalhavam em escolas de samba do Rio de Janeiro, reflete o anseio dos sambistas paulistanos em superar tecnicamente aquele que é considerado o protótipo de desfile de escolas de samba.

Portanto, o carnavalesco não está sequer incluso na estrutura das relações que gerenciam a vida dos sambistas e que são baseadas na fidelidade, responsabilidade, freqüência e tempo de convívio na agremiação.

O que a agremiação espera do carnavalesco é que, em troca da remuneração recebida, produza fantasias e alegorias luxuosas

dentro dos padrões estéticos atuais, que possibilitem a vitória no concurso carnavalesco.

2.4 – Setor de Produção Humana do Desfile

2.4.1- As Alas

As alas são subunidades cuja função é representar determinados fragmentos do enredo no desfile carnavalesco.

Formadas a partir do chefe de ala, cuja principal função é fazer a ligação entre os componentes e a diretoria da escola, nas alas, a produção material também é terceirizada. A partir do recebimento do protótipo, o chefe de ala aciona um grupo de costureiras profissionais que terão o encargo de confeccionar as fantasias.

Os chefes de ala têm o encargo de mobilizar uma quantidade mínima de componentes para o desfile.

Em termos de acesso, as alas são os setores mais flexíveis da escola. Clarício, chefe da ala Fuzuê, define quais as condições necessárias para participar:

(...) pra entrar numa ala é simples: é entrar na quadra, escolher a fantasia, aquela que se apega mais, conversar com o chefe de ala responsável por

aquele figurino, perguntar planos de pagamentos e se inscrever e pagar até quinze dias antes do carnaval, pra que ele possa desfilar (...)

O fator econômico é o principal requisito para aderir a uma ala, não é preciso habilidades específicas ou mesmo convivência no mundo do samba, pois “ter o samba no pé” é requisito apenas para a ala das passistas. Dessa forma, as alas funcionam como um elo entre a agremiação e a sociedade mais ampla, proporcionando um espaço de lazer para os não iniciados no mundo do samba.

Em termos étnicos, as alas são os espaços da escola no qual os brancos acabam tendo uma presença física mais expressiva. Em relação aos chefes de ala, entretanto, o predomínio é de negros.

Hierarquicamente, as alas reduzem-se aos chefes e seus auxiliares. Para chegar a chefe de ala é preciso ter o reconhecimento do seu trabalho perante a agremiação e de preferência ser indicado por alguma pessoa influente, como por exemplo um ex-chefe de ala. Esses requisitos são necessários porque a chefia de ala é uma função estratégica, um cargo de confiança da diretoria.

Sob a perspectiva da agremiação, as alas ocupam uma

posição contraditória. São desvalorizadas em relação a outros setores (bateria e compositores), área restrita aos “bambas” da escola, detentores do conhecimento técnico e das regras do jogo político da agremiação. Por outro lado, existe o reconhecimento da importância das alas, enquanto espinha dorsal da escola de samba no desfile carnavalesco.

2.4.2 - A Harmonia

A harmonia é uma ala que foi crescendo de importância a partir do desenvolvimento do processo de espetacularização do desfile. Com o aumento do número de alegorias e de integrantes, houve a necessidade de uma coordenação eficiente dos diversos setores da escola para obtenção de bons resultados no desfile.

A ala da harmonia mantém uma relação intensa com os diversos setores da agremiação.

O trabalho da ala tem início a partir da escolha do enredo. Juntamente com o carnavalesco, a harmonia define a estrutura da escola: a posição de cada ala e cada carro alegórico no

desfile.

Durante os ensaios, a harmonia funciona literalmente como abre-alas entre o público, garantindo o espaço para que a escola possa desfilar, além de cuidar da segurança dos componentes.

A harmonia tem a responsabilidade de fazer cumprir os requisitos técnicos exigidos pelos jurados: não deixar que ocorram “buracos” no desfile (espaços entre as alas), fazer com que a escola cante o samba de acordo com o ritmo da bateria, não permitir que a escola corra demais ou se atrase, já que existe um tempo delimitado de desfile, e fazer com que haja uma sincronia entre o canto, a dança e as coreografias feitas pela escola.

O setor da harmonia é maleável em relação a incorporação de novos integrantes. Presenciamos o ingresso de novatos, que foram apresentados por membros da própria harmonia, e a única exigência feita pelo coordenador da ala era de que os iniciantes aceitassem as normas internas.

Os negros estão presentes de forma majoritária na ala, incluindo os dois coordenadores.

Estruturalmente, a ala está dividida em dois setores: a harmonia e alegoria. O setor de alegoria goza de um prestígio

notoriamente inferior dentro da ala. É formado, em boa parte, por iniciantes e sua função é acompanhar o trabalho de confecção dos carros alegóricos no barracão, não com a preocupação em relação aos aspectos plásticos, mas sob o ponto de vista operacional, ou seja, a forma como os carros alegóricos são construídos: o peso, a resistência dos eixos e sua dirigibilidade.

Nos ensaios, a função dos membros da alegoria é a mesma exercida pelos integrantes da harmonia: posicionar as alas, exigir que todos componentes cantem o samba e fazer com que a escola evolua de forma compacta.

No desfile carnavalesco, as funções se diferenciam e os integrantes do setor de alegoria são responsáveis pela coordenação dos carros alegóricos, no sambódromo.¹⁷

A estrutura hierárquica da ala faz com que todos integrantes da alegoria estejam subordinados a qualquer membro da harmonia e a não observação desta norma pode ser passível de punição.

A ala da harmonia é outro setor estratégico dentro da escola e os cargos de coordenadores também são de confiança da

¹⁷ Dentre as funções da alegoria, podemos incluir o recrutamento e coordenação dos merendeiros, pessoas contratadas para empurrar os carros alegóricos, e a colocação dos destaques sobre as alegorias.

diretoria, exigindo, além da experiência e do conhecimento sobre as normas técnicas do desfile, o bom relacionamento interpessoal dentro da agremiação.

A passagem do setor de alegoria para a harmonia representa a maior possibilidade de deslocamento na estrutura da ala. O integrante da alegoria que cumprir com as normas internas, como assiduidade e respeito à hierarquia, e demonstrar domínio sobre as questões técnicas pertinentes a ala, poderá ser incorporado à harmonia.

Apesar da importância do trabalho realizado pelo setor de harmonia, a ala não obtém grande prestígio junto à agremiação.

Os membros da ala têm a percepção de que não são valorizados pelos vaivaienses. Nas reuniões internas, existe uma cobrança generalizada entre os integrantes em relação a atos de indisciplina¹⁸, objetivando desvencilhar-se dos atributos negativos.

Às vésperas do carnaval de 1997, esse *status* negativo, foi utilizado pelo diretor da ala como justificativa para conseguir a união e o esforço redobrado dos componentes para que realizassem um

¹⁸ Exemplos de atitudes que possam ser consideradas como indisciplinadas: comparecer alcoolizado aos ensaios, beber durante o trabalho, falta de assiduidade e desavenças pessoais com membros de outras alas.

trabalho de qualidade inquestionável, a fim de reverter o descrédito da harmonia.

A função da ala acaba por expô-la a situações de conflito. A responsabilidade de execução das normas técnicas do desfile, implica, muitas vezes, em adotar atitudes mais rígidas em relação aos chefes de ala, aos componentes e ao próprio público.

A harmonia, longe dos aplausos dirigidos à bateria e ao tratamento cerimonioso dedicado aos compositores, é uma ala de pouca visibilidade dentro da escola. Mas, como “operários do samba”, seu trabalho de bastidores é que possibilita a realização dos ensaios e o sucesso da escola no desfile, já que é com base nos aspectos técnicos, que os jurados irão eleger a escola campeã.

Para encerrar esse capítulo teceremos alguns comentários sobre a estrutura interna do Vai-Vai. O processo de transformação do carnaval em espetáculo de grandes proporções, acarretou a mudança na estrutura organizacional das escolas de samba. Com o aumento no número de participantes e do capital investido, as agremiações necessitaram criar departamentos com a finalidade de dividir as atribuições e de exercer um controle mais eficiente sobre seus componentes, utilizando uma estrutura hierárquica

complexa.

Na estrutura organizacional do Vai-Vai, as possibilidades de mobilidade são limitadas. Normalmente, elas podem ocorrer dentro de uma mesma ala ou de um mesmo setor, por exemplo: da ala dos compositores para bateria, ou vice-versa.

A agremiação acaba reeditando algumas diferenças existentes na sociedade global. Supervaloriza o trabalho que está vinculado à inteligência e à capacidade criativa, como a bateria e ala dos compositores, subestimando o papel da harmonia que, apesar de ser importante para o desempenho da escola, é visto como um trabalho que prescinde da técnica.

A estratégia encontrada pela harmonia para compensar sua desvalorização foi criar uma divisão interna, na qual o trabalho mais desqualificado ficou a cargo da alegoria que concentra os iniciantes, enquanto a harmonia é formada pelos veteranos, aqueles que detêm maior conhecimento técnico dentro da ala.

A presença negra é marcante em todos os setores da instituição, sua importância não está limitada à execução do samba, os negros também estão presentes nas esferas de decisão. O Vai-Vai é um ponto de encontro de negros e através do samba mobiliza um grande

contingente de componentes e simpatizantes que têm a possibilidade de ampliar seu universo de relações sociais.

Borges Pereira¹⁹, analisou a integração do negro no rádio paulistano na década de 1960. Na perspectiva do negro, o rádio era um espaço associativo, no qual poderiam vislumbrar a possibilidade de obtenção de um emprego regular e categorizado. Apesar de sua presença, muitas vezes, estar restrita às posições mais desvalorizadas na empresa radiofônica, o negro almejava ser cantor popular e assim, atingir o sucesso econômico e reconhecimento social.

Os atributos raciais associados ao negro não funcionaram como obstáculo ao seu ingresso no setor artístico do rádio, em função da visão estigmatizada de que “(...) *negritude, aptidão para música e para o ritmo são atributos organicamente associados*”.²⁰

No Vai-Vai, esse preconceito, essa desvantagem é transformada em vantagem, pois a escola de samba serve como base de lançamento para novos músicos no competitivo mercado do pagode, no qual boa parte dos grupos tem a presença majoritária de negros. Mesmo que a ascensão econômica e o prestígio social, obtidos pelos

¹⁹ João Baptista BORGES PEREIRA, *Côr, Profissão e Mobilidade*, São Paulo, Pioneira, 1967.

²⁰ *Ibidem*, p. 128.

grupos musicais que conseguem projeção na mídia não sejam uma realidade para todos, é possível tentar viver exclusivamente do samba, fazendo espetáculos em casas noturnas, ou complementar a renda mensal utilizando o samba como um trabalho eventual.

Neste contexto, é preciso questionar: qual é o papel das alas dentro do panorama mais abrangente que envolve as escolas de samba?

Analisando a estrutura das agremiações cariocas, Roberto da Matta concluiu que:

(...) A escola de samba parece ter uma dupla ordem organizatória. No seu centro existe um núcleo de pessoas fortemente relacionadas entre si pelo parentesco, pela residência, pela cor e pelas condições gerais de existência social (...) Agora, em torno desse centro, existe uma outra ordem muito mais flexível e difusa, compondo uma área voltada para o mundo exterior. Aqui, as pessoas entram e saem, não tendo o mesmo tipo de lealdades básicas do que as que estão no centro da instituição. É essa a área dos “sócios”, “adeptos”, “simpatizantes” ou “clientes” do sistema. É onde ficam as pessoas que passam pela escola utilizando seus serviços. Entre uns e outros, existe uma nítida hierarquia, embora todos sejam sócios ou membros de uma mesma “associação” (...) ²¹

A escola de samba com sua ideologia igualitária e inclusiva, delimita de forma nítida a participação dos “de fora”, daqueles não pertencentes ao mundo do samba. Ao mesmo tempo em que reserva espaço exclusivo para os sambistas nos seus setores mais

²¹ Roberto DA MATTA, Carnavais, Malandros e Heróis, Rio de Janeiro, Zahar, 1983, p. 103 e 104.

estratégicos, como bateria, ala dos compositores, mestre-sala e porta-bandeira, através das alas as escolas de samba possibilitam a participação de pessoas alheias à agremiação.

Com as transformações ocorridas no carnaval, o número de componentes passou a ser um fator de prestígio para as agremiações. A grandeza de uma escola de samba parece estar atrelada à quantidade de desfilantes que consegue apresentar no sambódromo.

Podemos concluir que existe uma relação de reciprocidade. Como o Vai-Vai não conseguiria mobilizar, dentro dos seus quadros, a quantidade de pessoas dispostas a pagar os altos preços das fantasias compatível com seu *status* de grande escola de samba paulistana, possibilita a participação a brancos de classe média, ou mesmo negros de certo poder econômico, que não façam parte do mundo do samba para que possam participar como figurantes do espetáculo de uma das mais prestigiadas agremiações carnavalescas da cidade.

Portanto, os componentes das alas têm seu espaço de diversão, ou de exibição no caso dos destaques, e o Vai-Vai viabiliza seu desfile vultoso, consolidando-se como escola competitiva dentro da disputa carnavalesca.

A maioria dos trabalhos sobre escolas de samba polemiza sobre o fenômeno da invasão da classe média, processo de ingresso de pessoas alheias ao mundo do samba, cujo início ocorreu na década de 1960 no Rio de Janeiro e na década de 1970 em São Paulo.

É inegável que a espetacularização do desfile acarretou mudanças significativas nas escolas de samba, a exclusão dos mais pobres pode ser citada como uma das mais perversas consequências desse processo. Mas o ingresso de brancos de classe média não pode ser compreendido como um movimento de mão única. Uma série de negociações foram realizadas, e esse novo contingente, precisou adequar-se às normas do mundo do samba, ou seja, precisou enegrecer.

Nesta perspectiva, é preciso questionar as consequências do processo de branqueamento das escolas de samba.

No caso específico do Vai-Vai, a presença de brancos é mais significativa nas alas que fazem a conexão da escola com a sociedade mais ampla. Fato que pode ser comprovado pela variação de matizes na composição da escola: conforme se aproxima o desfile carnavalesco, aumenta o número de brancos nos ensaios.

Podemos deduzir que a agremiação criou uma “reserva de

mercado” para os negros no seu núcleo, formado pelas áreas de maior prestígio como a bateria e ala dos compositores, com um sistema de seleção baseado em critérios técnicos. Essas alas, como citamos anteriormente, podem funcionar como uma via de ascensão social através do *show business*.

Portanto, o embranquecimento ocorre com maior ênfase na periferia, pois nas alas o pré-requisito é o critério econômico. No centro, espaço destinados aos especialistas, há estratégias qualitativas de controle de ingresso de novos membros, dificultando o acesso daqueles que não pertencem ao mundo do samba e concentrando um número majoritário de negros.

A relação entre o núcleo e a periferia não é de oposição mas, sim, de complementaridade. Se a execução do espetáculo pressupõe um bom desempenho da bateria e ala dos compositores, a participação dos “figurantes” que compõem as alas é imprescindível para a boa *performance* da escola, já que formam a estrutura do desfile carnavalesco.

CAPÍTULO 3

O COTIDIANO DA AGREMIÇÃO: A DIALÉTICA ENTRE A LABUTA E O LAZER ESTRUTURANDO AS RELAÇÕES SOCIAIS

Neste capítulo, faremos uma descrição etnográfica das atividades que compõem os bastidores da escola de samba, destacando as festas, ensaios e o concurso de escolha do samba enredo.

3.1 - O Espaço Físico

Verão paulistano, final de tarde de Domingo. Na Av. Nove de Julho, os congestionamentos diários cedem espaço para o andar despreocupado dos transeuntes nas calçadas e o barulho do trânsito é substituído pelo pagode na mesa dos bares.

Caminhando em direção à Praça 14 Bis, é possível perceber uma grande movimentação na Rua São Vicente, no velho bairro do Bexiga. A batucada e a grande concentração de negros anuncia: chegamos ao Vai-Vai.

A quadra, uma edificação de proporções modestas, tem

instalado em sua fachada, coberta por ladrilhos nas cores preto e branco, um painel luminoso com a seguinte inscrição: “Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba Vai-Vai, fundado em 01/01/1930”.

Com uma área de aproximadamente 300 metros quadrados e capacidade para mil pessoas, a quadra é composta por um salão na região central com algumas mesas e cadeiras na periferia. Neste espaço, está instalado um bar e uma pequena loja onde são vendidos artigos com o logotipo da escola de samba (camisetas, bonés, bebidas alcoólicas), além de CDs de samba e ingressos para as festas realizadas pela agremiação.

A quadra contém um pequeno palco que é utilizado pelos artistas que se apresentam nas festas realizadas pelas alas ou pelos compositores que disputam as eliminatórias de samba enredo.

A sala da diretoria está situada na parte posterior desse palco, é um local simples com aproximadamente seis metros quadrados que comporta apenas duas mesas, um computador e uma máquina de escrever.

Uma escada dá acesso ao mezanino, utilizado nas festas como camarote em função da visão privilegiada que proporciona do

salão e do palco. É no mezanino que está situada a sala de troféus, local reservado às taças conquistadas no samba ou em torneios futebolísticos.

Na maioria das escolas de samba, a quadra é um espaço destinado, principalmente, à realização dos ensaios técnicos. No Vai-Vai, a quadra não pode ser utilizada para os ensaios por causa de suas dimensões reduzidas. Dessa forma, a mesma exerce a função de sede social, onde são realizadas as reuniões internas, as festas das alas, o concurso de samba enredo e a venda de fantasias.

Portanto, apesar de não poder ser utilizada para os ensaios, a quadra serve de ponto de referência para a agremiação e funciona como um ícone da resistência negra no Bexiga, uma vez que, com a especulação imobiliária nas últimas décadas, esta região passou a ser mais valorizada o que representou uma ameaça à presença física da agremiação:

(...) Em anos recentes, a Escola de Samba 'Vai-Vai', campeã do Carnaval de São Paulo, teve que lutar muito para poder preservar o espaço que ocupa há mais de 50 anos no bairro da Bela Vista, quase no centro da cidade. As tentativas de sua expulsão, partiam de moradores do bairro que se diziam molestados pelo barulho dos ensaios semanais e pelo perigo que uma concentração de sambistas representava para a vizinhança. Sem muito esforço, porém podia se notar que essas reações desfavoráveis partiam de uma nova população que a construção de prédios de apartamento trouxera

para o bairro, que desde o começo do século é predominantemente habitado por negros e imigrantes italianos (...) ¹

A posse da quadra no mundo do samba, mais do que um valor patrimonial, representa um valor simbólico ligado ao prestígio da agremiação. Podemos exemplificar com o caso da Estação Primeira de Mangueira, cujos integrantes se orgulham da sua originalidade em ser a primeira escola de samba a ter sede própria e, quando a quadra antiga já não suportava a quantidade de sambistas que a escola mobilizava, foi construído um novo prédio que recebeu a significativa denominação de Palácio do Samba.²

Olga Simson, narra a luta da escola de samba Nenê da Vila Matilde que, em virtude de não possuir um espaço para realizar seus ensaios, invadiu uma área pública no final da década de 1960, e construiu uma estrutura de alvenaria. A partir daí, passou a sofrer sistematicamente a ameaça de despejo. Graças à influência de seu fundador junto aos órgãos públicos, conseguiu, na década de 1970, a posse da área a título precário. Esta vitória foi decisiva para a permanência do Nenê, pois nesta época surgiam novas escolas de

¹ João Baptista BORGES PEREIRA, Negro e Cultura Negra no Brasil, Revista de Antropologia, São Paulo, (26), 1983, p.100.

² Para maiores detalhes ver Maria Júlia GOLDWASSER, O Palácio do Samba, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1975.

samba com melhores condições econômicas que poderiam arregimentar componentes da agremiação da Vila Matilde.³

O Vai-Vai, apesar de ser uma das mais conceituadas agremiações carnavalescas da cidade, ainda almeja uma quadra. Os treinos ao ar livre, apesar de evitarem a reverberação do som, deixam a realização dos ensaios sujeita às condições climáticas e às reações adversas da vizinhança.⁴

Recentemente, os vaivaienses estão eufóricos, pois a agremiação conseguiu a cessão de uma área pública municipal, localizada a aproximadamente 100 metros da quadra atual, para a realização do seu mais ambicioso projeto: a construção da nova quadra da escola e da creche destinada ao atendimento dos filhos dos componentes.

Analisando a dinâmica da cultura negra no Brasil, Borges Pereira afirma que o processo de folclorização, ou seja, o

³ Olga Rodrigues Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP.

⁴ Os ensaios ficam sujeitos a adiamentos ou mesmo cancelamentos em função das chuvas de verão, sendo necessário esperar pela estiagem para seu início, em função disto, presenciamos ensaios que começaram depois das 22:00 horas. Mas, ao mesmo tempo em que as condições climáticas podem prejudicar os eventos, podem proporcionar momentos inusitados: em uma oportunidade, uma chuva intermitente fez com que o ensaio fosse iniciado e suspenso por diversas vezes, cansados das inúmeras interrupções, os sambistas resolveram ensaiar debaixo da chuva torrencial, com um entusiasmo redobrado, proporcionando um espetáculo de rara beleza.

menosprezo pelas manifestações culturais negras, sempre vinculadas ao ridículo e ao lúdico, funciona como um dos óbices à modernização das relações raciais no Brasil. Em resposta à discriminação, o negro criou um “mundo institucional paralelo” ao universo dos brancos, para que pudessem desenvolver sua sociabilidade e seus valores culturais:

*(...) Esse conjunto de instituições espalhados por diferentes pontos das grandes cidades brasileiras pode ser vista como uma espécie de territorialidade, ao mesmo tempo, física, social e cultural dos negros. Algumas delas, como as escolas de samba e terreiros religiosos são autênticos prolongamentos de outros grupos, como grupos domésticos e de vizinhança que dentro de outros princípios organizatórios nesses novos planos reorganizaram-se em segmentos maiores com outros objetivos e funções (...)*⁵

Apesar de todas as dificuldades o Vai-Vai conseguiu manter-se na região central da Cidade e agora objetiva expandir seu espaço físico sem sair do bairro, para que possa proporcionar maior conforto a seus componentes e, ao mesmo tempo, demonstrar sua capacidade de organização. Em função do Bexiga ser um bairro com alta ocupação, seria pouco provável que a agremiação conseguisse um terreno para a construção de um prédio. Dessa forma, muito do mais do que o valor econômico da sede já existente e da quadra a ser

⁵ João Baptista BORGES PEREIRA, Negro e Cultura Negra no Brasil, Revista de Antropologia, São Paulo, (26), 1983, p. 98.

construída, elas representam um valor que só pode ser mensurável em outra moeda corrente no mundo do samba: o prestígio social e político.

3.2 - As Eliminatórias de Samba Enredo

Depois do recesso pós-carnavalesco entre março e abril, a diretoria juntamente com o carnavalesco escolhem o tema do próximo ano.

A partir da escolha do enredo, o carnavalesco elabora a sinopse, elucidando os principais tópicos da temática abordada que servirá de referência para os compositores na confecção do samba.

A seguir, faremos uma descrição das eliminatórias de samba enredo para o carnaval de 1998.

O processo de escolha do samba enredo mobiliza toda a agremiação e dá a partida para o carnaval, colocando em jogo interesses diversos.

As eliminatórias configuram-se em investimento de risco. Ter um samba forte não é suficiente, é preciso dinheiro para fazer a gravação em estúdio de uma fita demonstrativa, produzir os prospectos, com as letras, que serão distribuídos ao público, elaborar faixas e

contratar músicos e intérpretes para valorizar a composição.

A partir da escolha do tema e com a sinopse em mãos, os compositores, na maioria das vezes, se organizam em parcerias e confeccionam os sambas. É um processo de criação coletiva e, em grande parte, não existe uma divisão de funções: música e letra são elaboradas concomitantemente, procurando corresponder aos aspectos ressaltados pelo carnavalesco.

O tema escolhido para o carnaval de 1998, homenageou os noventa anos da imigração japonesa e foi intitulado: “Banzai, Vai-Vai”.

Em junho de 1997, os compositores concorrentes entregaram as fitas cassete, que foram avaliadas por uma comissão, formada por membros da diretoria, harmonia e bateria, que realizou o “corte”, ou seja, uma pré-seleção na qual os sambas de menor índice técnico foram excluídos.⁶

Em julho, houve a primeira apresentação dos oito sambas classificados. O concurso de samba enredo configura-se numa “competição festiva”, representa a retomada dos trabalhos, mobilizando

⁶ Nas eliminatórias em questão, dos vinte e cinco sambas concorrentes, dezessete foram “cortados previamente”.

toda a agremiação e funciona como a largada para o carnaval do ano seguinte.

O clima era semelhante a uma campanha eleitoral: os compositores expunham seus sambas através do toca-fitas dos carros, defronte à quadra da escola e distribuíam panfletos com a letra para que o público pudesse cantar junto.

Após esse contato inicial, os compositores fizeram a apresentação oficial na quadra da escola, acompanhados pela bateria. O público acompanhava atentamente, através dos panfletos, mas apenas dois sambas conseguiram empolgar os presentes.

Em setembro, foi realizado o segundo “corte” no qual três sambas foram desclassificados por um júri composto por representantes dos setores estratégicos da escola: harmonia, comissão de carnaval, ala dos compositores, bateria, destaques, alas reunidas e presidente do conselho deliberativo.

Com apenas cinco sambas concorrendo, a disputa tornou-se mais acirrada. A cada apresentação a quadra recebia um número maior de pessoas e, conseqüentemente, o clima ficava mais tenso. O grupo de compositores⁷ esforçava-se em passar a impressão de

⁷ Para participar do concurso de samba enredo é preciso ser integrante da ala de compositores, o que implica ser aprovado no processo de seleção coordenado pelo

estar coeso, apesar da competição, alguns participaram da apresentação dos seus oponentes tocando algum instrumento, ou mesmo auxiliando nos vocais. Mas nos bastidores, ouvimos dos próprios compositores muitos comentários de que a letra de determinado samba não estava de acordo com o enredo ou que outro continha erros gramaticais.

Depois de mais algumas semanas, houve o terceiro “corte”, no qual apenas três sambas foram escolhidos.⁸ À medida que o número de concorrentes foi diminuindo, aumentava o número de apresentações que cada compositor tinha direito a fazer, na fase final, cada samba chegou a ser tocado oito vezes. Esta repetição exaustiva cumpria sua função, em pouco tempo a maioria do público, já acompanhava algumas composições sem o auxílio de panfletos.

A eliminatória final foi realizada em setembro. Por causa do interesse do público, a diretoria decidiu que a apresentação final aconteceria na rua e a área defronte à quadra foi cercada por grades. Foram contratadas uma equipe de som e uma empresa de segurança para garantir que nenhum incidente prejudicasse a festa.

chefe, ou chefes, de ala. Neste processo o candidato é avaliado pela apresentação das canções que já tenha composto.

⁸ Os compositores classificados foram: Washington da Mangueira; Afonsinho/Zé Carlinhos/Zeca e Vagner Santos/Naio Denay.

A importância deste processo de escolha de samba enredo pode ser medida pela quantidade de personalidades que participaram do evento: presidentes de várias escolas de samba, um vereador municipal e um assessor do Prefeito Celso Pitta, que foram recepcionadas em uma área reservada junto ao palco.

O clima era festivo, os compositores Washington da Mangueira e seus concorrentes Afonsinho/Zé Carlinhos/Zeca, trouxeram suas respectivas torcidas, com bandeiras, faixas, além de promoverem uma grande queima de fogos de artifício no início de cada apresentação.

Os compositores Washington da Mangueira, Vagner Santos/Naio Denay, estavam visivelmente preocupados e apreensivos com o resultado, por outro lado, Afonsinho/Zé Carlinhos/Zeca, caminhavam sorridentes, recebendo as saudações do público e dos membros da agremiação.

Um público estimado em 8.000 pessoas lotava o espaço reservado para realização do evento, o clima era de muita expectativa: enquanto aguardavam o início do evento, os sambistas dançavam e cantavam ao som dos grupos de pagodeiros que faziam o “aquecimento” para a festa.

O mesmo ritual repetiu-se em cada apresentação: cada compositor cantou seu samba, repetidamente. No final da noite, o presidente da escola, solenemente, anunciou o resultado: o samba dos compositores Afonsinho/Zé Carlinhos/Zeca foi escolhido como o hino oficial da escola para o carnaval 98. Uma “pletora de alegria” tomou conta do público, que cantou e vibrou, reafirmando a escolha do júri.

O fator decisivo para o sucesso do processo de seleção foi a sua previsibilidade. Desde as primeiras apresentações, o samba vencedor já monopolizava a preferência dos sambistas, como atestavam os comentários do público: “esse samba vai pegar”, “o refrão é forte”, “já ganhou”. No decorrer do processo, o samba foi crescendo: era o único a ser aplaudido logo após ser anunciado e, ao final de cada apresentação, era saudado euforicamente com os gritos de guerra: “Ah, eu tô maluco”.

Caso outro samba tivesse sido escolhido, poderia causar uma crise interna na agremiação e, provavelmente, haveria acusações de que algum tipo de “armação”⁹ poderia ter acontecido. Mas, como a escolha do júri correspondeu à escolha do público, a agremiação saiu fortalecida.

⁹ No vocabulário nativo, “armação” significa algum arranjo feito nos bastidores de alguma disputa, com o intuito de favorecer determinada pessoa ou grupo.

O processo de escolha do samba enredo envolve múltiplos aspectos: serve como retomada das atividades cotidianas da agremiação, após o recesso carnavalesco, os sambistas se reencontram, torcem pelos seus sambas prediletos e transformam a competição em um acontecimento festivo. Além disso, funciona como referência para mensurar as possibilidades da escola obter um bom desempenho no desfile.

Como existem alguns requisitos técnicos a serem cumpridos, a letra deve estar de acordo com o enredo da escola, dentro dos padrões definidos pelo carnavalesco, e ser cantado com entusiasmo pelo público. O concurso seletivo exerce a função de um laboratório de testes para os sambas concorrentes, já que é preciso levar em consideração o fato de a platéia ser composta por pessoas que convivem no mundo do samba e possuem sensibilidade para detectar que tipo de samba pode levantar a torcida na arquibancada do sambódromo. Desta forma, é possível compreender o grande esforço dos compositores em conquistar o público, solicitando que todos acompanhassem o samba,

agitassem as bandeiras e que imitassem as coreografias.¹⁰

A escolha do samba enredo estabelece um paradoxo no cotidiano da agremiação: ao mesmo tempo em que a ala dos compositores dividiu-se concorrendo entre si e a agremiação ficou diluída em torno das preferências por este ou aquele samba. Ao final do processo a agremiação reafirmou sua coesão, escolhendo o samba que será cantado até o dia do desfile carnavalesco. Assim, o processo de seleção divide para manter o grupo unido.

Durante todo o processo eliminatório, os sambas são interpretados por seus respectivos compositores ou por intérpretes de outras escolas de samba, mas após o anúncio do vencedor, o samba é cantado pelo intérprete oficial da escola: Thobias do Vai-Vai.

Esse ritual de passagem enfatiza que o samba enredo não pertencia mais exclusivamente aos compositores e passaria a ser o hino oficial da escola para o carnaval. Verificamos novamente a atuação dos mecanismos de controle das vaidades, colocando a instituição acima dos personalismos. Após a escolha, o mestre de bateria faz um novo

¹⁰ A importância que atribuímos à platéia no concurso de samba enredo, não é compartilhada pelo discurso oficial da agremiação que afirma que o público não tem qualquer influência sobre o resultado final, já que os jurados baseiam-se apenas nos critérios técnicos para definir quais os vencedores.

arranjo para o samba, no qual os compositores têm pouca ou nenhuma interferência, logo, o samba que já tinha sido composto com base na sinopse do carnavalesco, recebe um novo tratamento rítmico da bateria, diluindo ainda mais sua autoria.

Aos compositores derrotados não cabe outro recurso a não ser participar do processo de divulgação e inculcação do novo hino da escola. Segundo as normas implícitas da agremiação, o abandono dos ensaios por parte de um compositor, que se julgue injustiçado, poderá ser considerado um ato de deslealdade para com a escola de samba, fato que será lembrado quando o mesmo compositor apresentar seu samba para o próximo carnaval.

Passemos agora à análise dos sambas enredo. Atentando apenas para a questão da letra, a impressão que temos é de que os oito sambas classificados poderiam ter sido compostos por um mesmo autor em função da semelhança entre as letras. Mas a que se deve tal coincidência?

O principal fator é a exigência do carnavalesco de que o samba enredo siga rigidamente os pontos ressaltados na sinopse, a ausência de algum tópico implica na desclassificação do concorrente.

O enredo para o carnaval de 1998 intitulado “Banzai Vai-

Vai”, era uma homenagem aos noventa anos da imigração japonesa e narrava o sonho do Criolé (um dos símbolos da escola) que faz uma viagem imaginária ao Japão, tendo a possibilidade de conhecer a história e a cultura japonesa, quando retoma a consciência, está no sambódromo, no meio do desfile do Vai-Vai.

O enredo foi dividido em três partes:

Na primeira parte, intitulada “o início do sonho”, Criolé sonha que está sendo conduzido por dragões alados até o Japão, aprecia os costumes japoneses (a cerimônia do chá, o teatro Kabuki, o saquê), além de conhecer os grandes guerreiros Ninjas e Samurais.

A Segunda parte, tratava do regresso. Em “Chegando ao Brasil”, Criolé vai ao bairro da Liberdade, transmite seus costumes a seus filhos, ensina-lhes a importância da obstinação pelo trabalho, além de aprender o samba e jogar futebol.

Enquanto na primeira parte, o enfoque era o caráter tradicional da cultura japonesa, o segundo tópico, enfatiza o Japão moderno, da alta tecnologia, símbolo da “revolução digital”, proporcionada pela informática.

Na última parte, “O Despertar na Avenida”, Criolé acorda do sonho na Avenida, e assiste ao desfile do Vai-Vai, o carnaval da

integração Brasil-Japão.

O enredo, mais do que contar uma história linear do Japão, traz uma história sem conflitos e sem contradições e de uma integração que ocorreu de forma tão serena que parece ter a intenção de reforçar o mito da democracia racial brasileira.

A ausência de enredos mais sistemáticos, não é resultante de uma suposta falta de crítica dos carnavalescos. É cada vez mais comum que as escolas de samba paulistanas elejam alguma personalidade, nação ou instituição para que possam render-lhes homenagens. De fato, existe uma relação de troca com as agremiações esperando que o homenageado invista financeiramente na escola ou que consiga, através da sua influência, arregimentar recursos.¹¹ Dessa forma, não é possível ousar muito para não correr o risco de contrariar o homenageado, portanto, a opção pelo samba exaltação tem sua funcionalidade.

Retornando à questão da letra do samba, é possível compreender que os sambas concorrentes acabem sendo muito

¹¹ No carnaval de 1996, a agremiação homenageou uma empresária de casas noturnas em seu enredo: “A rainha a noite tudo transforma”, recebendo, em troca, apoio financeiro. No carnaval de 1998, uma empresa de descendentes japoneses, foi um dos patrocinadores do Vai-Vai que, com citamos anteriormente, teve como enredo a integração Brasil-Japão.

parecidos, porque a sinopse termina sendo um roteiro a ser seguido, sobrando pouco espaço ao improvisado.

Em primeira análise, a obrigatoriedade de seguir um roteiro quase inflexível, poderia levar-nos à conclusão de que a confecção de um samba enredo exigiria pouca imaginação dos compositores. Mas, considerando a dificuldade em tentar sintetizar temas complexos em letra e música, é preciso que os autores sejam muito criativos, colocando a elaboração da melodia como o grande diferencial do processo.

Ao compositor cabe a escolha não apenas da palavra que traga o melhor significado, mas daquela que tenha uma maior musicalidade, que se adapte melhor à melodia. O outro fator fundamental é a escolha de um refrão que consiga empolgar o público.

Os próprios compositores afirmam que o fato de ter um roteiro pré-concebido não prejudica a confecção do samba, pois quanto mais detalhada for a sinopse, menor é a possibilidade dos autores se afastarem do que é solicitado pelo carnavalesco, dispensando até uma pesquisa adicional sobre o tema.

Analisando os três sambas classificados para eliminatória final, é perceptível a preocupação em seguir rigorosamente a sinopse

do enredo: todos iniciam com a viagem ao oriente, ressaltando alguns aspectos da cultura, enaltecendo a capacidade de reconstrução do povo japonês, após a destruição causada pela bomba em Hiroshima. Na seqüência, o destaque é a imigração para o Brasil e as trocas culturais resultantes desse processo, finalizando com o desfile no sambódromo e a exaltação ao Vai-Vai.¹²

Os três sambas enredo são curtos, variando entre vinte e cinco e trinta e um versos e são compostos por duas estrofes e dois ou três estribilhos. A brevidade é uma característica importante para que o samba seja facilmente assimilado pelo público.

Em termos rítmicos, os sambas são muito rápidos, chegando a ser classificados como marchas enredo. Essa característica dos sambas contemporâneos é uma adequação ao processo de transformação das escolas de samba, pois com o aumento do número de componentes, houve a necessidade de um ritmo cada vez mais

¹² As semelhanças são tão visíveis, que encontramos frases análogas em sambas diferentes. Para exemplificar citamos as frases: “Hiroshima nunca mais” e “O pesadelo de Hiroshima nunca mais”, de Washington da Mangueira e Wagner Santos/Naio Denay, respectivamente. Apresentamos em apêndice, cópia dos prospectos distribuídos pelos compositores, durante as eliminatórias, para que o leitor possa estabelecer sua própria analogia (figuras 3, 4 e 5).

acelerado para embalar os foliões na Avenida, a fim de não ultrapassar o tempo de desfile determinado previamente.¹³

Analisando os sambas, é possível perceber que alguns tópicos, apesar de não aparecerem na sinopse, são freqüentemente citados: o nome da agremiação e seu bairro de origem, suas cores oficiais, preto e branco, a bateria da escola, além de fazer uma saudação ao público presente ao sambódromo. A presença destes temas em todos os sambas enredo funciona como fator de identificação das agremiações.

Finalizando, a confecção do samba enredo implica um grande desafio ao compositor: uma extrema capacidade de síntese para contar histórias complexas em poucos versos. Além de cumprir com as exigências da sinopse, a composição precisa ter uma linguagem direta e objetiva para atingir ao público, os refrões precisam manter o público empolgado. Também é preciso fazer com que a letra se adeque à melodia respeitando o ritmo acelerado utilizado por todas as escolas de samba. Nas primeiras eliminatórias, o público teve muita dificuldade em cantar um dos sambas, mesmo tendo os prospectos em mãos, pois a

¹³ Para o desfile paulistano o tempo limite para cada escola de samba se apresentar, sem perder pontos, é de 65 minutos.

letra parecia ser maior do que a melodia. Como era de se esperar, o samba foi desclassificado.

A estratégia utilizada pelos vencedores do concurso de samba enredo revela que o conhecimento das normas do mundo do samba é basilar para o sucesso do compositor:

(...) É lógico que a gente já procura fazer de acordo com o ritmo, o andamento da bateria que a gente já conhece bem e o samba da pulsação, o samba da pegada, porque o Vai-Vai é muito deficiente de canto, as próprias alas da escola (...) tem por hábito não cantar a segunda parte do samba, que é quando o samba dá aquele descanso, todo mundo deixa pra ouvir a voz do intérprete e não canta (...) corre o risco de atravessar o andamento, então a gente se preocupou em colocar um refrão na cabeça, um no meio e um forte no final que é pra chamar a atenção (...) ¹⁴

Apesar das limitações impostas pela sinopse, a criatividade é um requisito básico para que um samba enredo ganhe popularidade. O diferencial do samba vencedor de Afonsinho/Zé Carlinhos/Zeca, foi o último estribilho:

¹⁴ Conforme depoimento de Afonsinho, ala dos compositores.

“Aí fiquei maluco¹⁵

com o desfile da Vai-Vai

sacode povão Banzai”

O Refrão era cantado com entusiasmo pelo público e transformou-se em marca registrada do samba. Afonsinho, um dos autores, relata como surgiu a idéia do estribilho:

(...) O Zé Carlinhos é uma pessoa muito espontânea e passa uma alegria muito grande pra gente, e a gente conversando, faltando umas quatro ou cinco linhas pra gente terminar o samba e não conseguia chegar ao final e aí paramos e pedimos uma cerveja (...) O Zé Carlinhos falou: ‘tô ficando maluco com esse negócio desse samba’, aí pintou, vamos fazer, aí corremos procuramos daqui e dali e saiu aí onde tá’ (...)

Portanto, além do ritmo forte e rápido, os compositores, foram criando estratégias, ao longo do tempo, mudando inclusive a estrutura do samba, de acordo com as características da agremiação, para manter os desfilantes dançando durante todo o desfile.

¹⁵ O verso é uma apropriação da expressão: “Ah, eu tô maluco”, que provavelmente teria se originado nas “galeras” que freqüentam os bailes *funk* no Rio de Janeiro, logo foram incorporadas pelas torcidas de futebol e, rapidamente, se popularizou, sendo utilizada para expressar um momento de euforia extremada.

3.3 - Os Ensaios

Em termos de preparativos para o desfile carnavalesco, a principal atividade desenvolvida pela agremiação é o ensaio. Existem dois tipos diferenciados: os ensaios de canto e dança e os ensaios gerais.

Os ensaios de canto e dança ocorrem logo após a escolha do samba enredo e iniciam-se por volta do mês de outubro. O objetivo é fazer com que os sambistas aprendam o samba, além de preparar algumas coreografias para setores estratégicos da escola.

Os ensaios gerais contam com a participação de todas as alas e principiam em novembro ou dezembro, realizando uma prévia do que deverá ocorrer no sambódromo, desfilando pelas ruas do bairro.

3.3.1 - Os Ensaios de Canto e Dança

Os ensaios são realizados aos domingos e o horário de referência é às 20 horas, podendo iniciar às 21 ou até 22 horas. Vários fatores podem postergar o início do ensaio: a chuva, o público que vai

chegando lentamente e alguma partida de futebol que esteja em andamento com transmissão ao vivo pela televisão.

Em função das pequenas dimensões da quadra, os ensaios são realizados na rua. Sobre uma área livre da Prefeitura, foi construído um palco no qual os compositores se apresentam.

A movimentação começa ao anoitecer, aos poucos, as pessoas vão chegando, os vendedores arrumam suas barracas de alimentação e bebidas, enquanto na quadra, os chefes de ala expõem suas fantasias.

A abertura do ensaio é feita por grupos musicais, formados, habitualmente, por jovens provenientes de bairros afastados da região central, que têm a primeira possibilidade de se apresentar para um grande público. Na maior parte das vezes, esses conjuntos tocam os pagodes mais executados nas rádios paulistanas.

Após o show dos grupos de pagode, o ensaio tem início com o locutor oficial da escola saudando os participantes e os moradores da vizinhança. A seguir, a bateria e a ala dos compositores posicionam-se e o samba enredo começa a ser tocado inúmeras vezes.

Em termos técnicos, nos ensaios de canto e dança, a ala dos compositores tem a responsabilidade de fazer a passagem do samba

para o público, enquanto a bateria vai elaborando o arranjo instrumental e o mestre-sala, a porta-bandeira bem como a ala das baianas desenham a coreografia de acordo com o ritmo.

O público acompanha o samba enredo observando os panfletos distribuídos pela agremiação, cantando e dançando, fazendo um grande baile ao ar livre.

Depois de aproximadamente uma hora, existe um intervalo para que o público possa retomar o fôlego e, neste momento, o ensaio cumpre outra importante função: a de caráter informativo. Nesta oportunidade, a agremiação tem a possibilidade de transmitir as mais variadas informações aos sambistas: data e horário dos próximos ensaios, preço dos produtos vendidos com o logotipo do Vai-Vai (camisetas, bonés, CDs) além de homenagear as personalidades presentes e convocar os componentes para reuniões internas.

Por vezes, o ensaio é retomado com o intérprete resgatando sambas antigos da escola que são cantados com muito entusiasmo pelo público. O ensaio é finalizado com a repetição do samba enredo.¹⁶

¹⁶ Os ensaios são encerrados entre 23 e 24 horas infringindo, portanto, a lei do silêncio, que prevê que esse tipo de evento só pode ser realizado até às 22:00 horas. A

3.3.2 - Os Ensaaios Gerais

Os ensaios gerais iniciam-se no mês de novembro, e representam os preparativos finais para o desfile carnavalesco. Sua principal característica é a participação de todas as alas, realizando um cortejo pelas ruas do bairro.

Após a apresentação dos grupos de pagode, o locutor da agremiação convoca as alas para o ensaio, enquanto os compositores, acompanhados pela bateria, cantam o samba enredo.

As ruas, que servem de passarela para o desfile, são interditadas¹⁷, as alas são dispostas em uma ordem que simula suas posições no sambódromo.

Quando finalmente os componentes estão devidamente postados, o ensaio geral tem início, a bateria soa os primeiros acordes e a escola começa a evoluir lentamente.

propósito, esta é uma das principais reclamações das pessoas que moram próximas às escolas de samba, pois alegam que o ruído inviabiliza o descanso.

¹⁷ Na maior parte dos ensaios que presenciamos, a interdição era feita de forma clandestina, ou seja, sem a autorização da Prefeitura, causando incômodos aos moradores, já que muitos ficam impedidos de entrar ou sair de suas residências, durante o desfile.

Para participar "oficialmente" do ensaio, o componente precisa estar vinculado a alguma ala, vínculo que implica na compra da fantasia. Mas, a partir do momento que a escola começa o desfile, várias pessoas que estavam posicionadas nas calçadas sutilmente ingressam no cortejo, promovendo uma discreta "invasão".

Apesar da dificuldade em identificar os integrantes das alas, já que o principal fator de identidade de uma ala são as fantasias, e nos ensaios as pessoas participam com roupas comuns, a agremiação tem conhecimento do grande número de "penetras" que participam dos desfiles. E, apesar de afirmar que isto implica em um prejuízo técnico ao ensaio, não toma nenhuma medida efetiva para coibir esta "incursão".

O ensaio geral coloca em cena, múltiplos atores além daqueles que desfilam efetivamente, como os integrantes da "ala da calçada": simpatizantes que acompanham o desfile pelo passeio, cantando, dançando, tocando algum instrumento, tentando imitar a batida da bateria, ou apenas observando o cortejo.

Conforme o cortejo ganha as ruas do bairro, o som da bateria invade as residências, os moradores se posicionam nas varandas dos sobrados, nas janelas dos apartamentos e nas portas dos

cortiços.

A escola é saudada com acenos, palmas, bandeiras improvisadas e até fogos de artifício, despertando as mais variadas reações nos moradores: uns dançam, cantam, vibram, acompanham as coreografias, enquanto outros, menos entusiasmados, demonstram seu olhar de insatisfação, dificilmente alguém fica indiferente perante este espetáculo ambulante, que vai rompendo a tranqüilidade da noite de domingo.

O ensaio geral é uma festa para os desfilantes que, brincam o carnaval antecipadamente, mas para os membros da agremiação, implica em trabalho árduo, pois é a oportunidade de fazer cumprir os requisitos técnicos para realização de um bom espetáculo.

A ala da harmonia é responsável pela disposição das alas na avenida, pelo andamento do desfile, além de abrir espaço entre o público, interditando os logradouros e zelando pela segurança dos sambistas.

A bateria é um dos elementos mais importantes do ensaio, com a função de manter os desfilantes dançando todo o tempo, sua atuação é de grande responsabilidade, uma vez que qualquer falha pode comprometer o andamento do cortejo.

O trajeto do desfile é percorrido sem acompanhamento de um carro de som, ao contrário do que ocorre no sambódromo. Dessa forma, a ala dos compositores, juntamente com a harmonia, tem o estratégico encargo de fazer a escola cantar o samba, os integrantes vão passando de ala em ala, exigindo que os desfilantes, cantem o samba enredo em altos brados para que possam atingir a mesma intensidade sonora da bateria.

Dentre os aspectos técnicos, o mais enfatizado nos ensaios é a harmonia, ou seja, o “entrosamento entre o ritmo da bateria, o canto dos puxadores e dos componentes da escola, a dança e a coreografia de todos os componentes”.¹⁸

Conforme o carnaval se aproxima, os ensaios começam a receber um número cada vez maior de participantes, como não existe amplificação do som e a bateria fica postada no meio do cortejo, as últimas alas sem a referência rítmica, correm o risco de atravessar¹⁹ o samba, falha considerada irremediável, porque dificilmente os sambistas conseguem restabelecer o sincronismo.

¹⁸ Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba Vai-Vai. Quesitos-desfile. São Paulo, 1998. Informação disponível na Internet: <http://www.vaivai.com.br> [fev.1998].

¹⁹ Relembremos que atravessar é o descompasso entre o canto e o arranjo rítmico.

Participamos de alguns ensaios, nos quais o samba atravessou, gerando uma grande correria e tensão entre os componentes, com acusações mútuas entre os chefes de alas, diretores e harmonia e compositores, para saber quem originou a falha. De fato, é muito difícil determinar em que ponto o samba atravessou, já que não é possível precisar se determinada ala atrasou o canto ou se a outra acelerou demais.

Em todas as ocasiões o samba atravessou nas últimas alas, assim que percebem o descompasso, os diretores de harmonia, juntamente com os compositores, correm até a bateria e trazem o canto até as derradeiras alas, mas o samba fica sincronizado durante um curto período, voltando a “atravessar” depois de dois ou três versos.

Nos preparativos para o carnaval de 1998, esse problema foi resolvido com a concentração de um maior número de diretores de harmonia e compositores infiltrados nas últimas alas que por terem um ouvido treinado, conseguiam acompanhar a batida da bateria, impedindo que o samba atravessasse.

Completado o trajeto, a escola retorna ao ponto de origem, sendo recebida por milhares de espectadores. Neste momento, o intérprete oficial da escola sobe ao palco e assume o comando do

ensaio.

Após um intervalo para descanso dos desfilantes, o ensaio é retomado, o samba enredo é cantado várias vezes e o presidente da escola encerra a festa, agradecendo a presença de todos e reforçando o convite para o próximo evento.

3.4 - As Festas

Sob pretexto de levantar fundos para cobrir os investimentos com o desfile, uma série de festas é realizada durante o ano, cuja intensidade aumenta com a proximidade do carnaval.

Verificamos dois tipos diferentes de festas: as organizadas pelas diversas alas da escola e aquelas realizadas pela agremiação.

As festas realizadas pelas alas têm a função de obter recursos para incrementar a produção de fantasias ou para financiar parte das fantasias dos seus filiados.

A festa da Ala Fuzuê e da Harmonia são estruturalmente semelhantes. A festa é planejada pelos chefes de ala, sendo amplamente divulgada durante os ensaios, quer seja por mensagem emitida pelo

locutor ou por prospectos distribuídos ao público. Normalmente, estes eventos são realizados na própria quadra que sofre algumas adaptações: defronte ao palco, uma área livre serve como pista de dança, enquanto nas laterais, várias mesas são colocadas para acomodar os convidados, que ainda têm a opção de escolher o mezanino e desfrutar de uma visão privilegiada.

Na porta de entrada, as pessoas são revistadas pelos seguranças, que podem ser os membros da ala da harmonia ou de uma equipe contratada fora da agremiação.

Normalmente, as festas têm seu início marcado para as 22 horas, mas o público só começa a chegar depois das 24 horas, e o clímax ocorre por volta das 3 horas da madrugada.

Há uma preparação toda especial para a festa: a quadra é lavada, as mesas recebem toalhas e enfeites, as fantasias, que normalmente ficam em exposição permanente, são retiradas e além dos garçons, uma equipe de *DJs* ou mesmo grupos musicais são contratados para animar o evento.

O baile é ponto culminante da festa, quando os participantes dançam ao som do samba rock, subgênero do samba, muito executado nos bailes *black* na década de 1970. Para dançar este

estilo musical, a parceria é imprescindível: é preciso haver muita habilidade e sincronismo entre os dançarinos para realizar os passos complexos. Em pouco tempo de observação, já é possível identificar, através da *performance* sofisticada, quais casais convivem no mundo do samba.

A festa relativiza a oposição trabalho/lazer, os membros da ala que estão ocupados vendendo ingressos, trabalhando no caixa, servindo no bar, quando a animação aumenta, também dançam, juntamente com os convidados.

A animação avança noite adentro e a festa só termina nas primeiras horas do dia, com a sensação de que os participantes tinham disposição para dançar por muitas horas mais.

As festas organizadas pela agremiação têm uma dinâmica diferenciada, as dimensões são ampliadas, a divulgação da festa é feita com meses de antecedência e mobilizam toda a agremiação.

A festa do Chope, considerada a mais tradicional pelos vaivaienses, é estrategicamente realizada as vésperas do carnaval, a fim de cobrir os custos com a produção dos carros alegóricos.

Em janeiro de 1997, foi realizada a Festa do Chope, no anexo B do Parque de Anhembi²⁰, ao lado do sambódromo, um amplo galpão utilizado para realização de feiras e exposições.

A festa iniciou por volta das 23 horas, com um público estimado em 10.000 pessoas que lotavam a área destinada ao evento. Um dos fatores que influi para o sucesso da festa é participação de grupos musicais de destaque na mídia, o grupo *Fundo de Quintal* é um bom exemplo.

Ao contrário das festas realizadas pelas alas, o público não é composto apenas pelos integrantes da família Vai-Vai, componentes de diversas escolas de samba da cidade compareceram ao evento, ostentando as camisas das respectivas agremiações. Conversando informalmente com alguns desses sambistas, os mesmos alegaram que, apesar de serem fiéis às suas escolas, reconheciam a Festa do Chope do Vai-Vai como um dos maiores acontecimentos do samba paulistano.

A Festa do Chope relativiza as rivalidades entre as agremiações e representa a possibilidade de integração entre os adeptos do mundo do samba paulistano.

²⁰ Complexo cultural, que inclui o sambódromo, um espaço reservado à realização de shows, além dos pavilhões de exposição.

A festa, um dos eventos mais importantes da escola, depois do desfile carnavalesco, é um momento especial para a agremiação: as vestimentas informais utilizadas no cotidiano dão lugar a trajes mais sofisticados, as outras escolas se fazem representar oficialmente pela presença de seus presidentes e do casal de mestresala e porta-bandeira devidamente fantasiados e trazendo seus respectivos pavilhões, símbolo máximo de uma escola de samba.

O evento também é a oportunidade de reconhecer os integrantes da agremiação que se destacaram no ano anterior: os compositores e o carnavalesco, além de render homenagens à velha guarda e a bateria.

A festa transcorreu em um clima de êxtase: os participantes cantavam e dançavam ao som do *axé music* e do pagode. No lado externo, os barraqueiros da escola vendiam lanches para aqueles que estavam renovando as energias para retornar a pista de dança.

O único instante de tensão ocorreu quando a bateria do Vai-Vai, por volta das 4 horas da manhã, depois de ter bisado o samba enredo por diversas vezes, decidiu encerrar o evento resultando no protesto do público que insistia pela continuidade da festa. Mesmo sem

o acompanhamento da bateria, muitos sambistas posicionaram-se na área externa do salão, formando animadas rodas de samba que prometiam avançar manhã adentro.

O Concurso de Miss Vai-Vai é outra festa realizada anualmente, organizada pela agremiação. Em 1997, houve uma inovação, pois além da eleição da Miss Vai-Vai, foi escolhido o passista Criolê.

A festa foi realizada no Circo Escola Picadeiro, na Ponte da Cidade Jardim, zona oeste da cidade e contou com a presença de grupos de pagode e da ala de compositores da escola, responsáveis pela abertura do evento.

Acompanhados pela bateria, os candidatos a passistas Criolê, realizaram performances ao som de dois subgêneros musicais: o samba enredo e o partido alto.²¹

Inicialmente, os candidatos se apresentaram em grupo, e depois, houve a exibição individual.

Logo após a apresentação dos rapazes, as candidatas à Miss Vai-Vai cumpriram o mesmo ritual.

²¹ Uma forma antiga de samba, com ritmo mais cadenciado. As letras são improvisadas em cima de temas do cotidiano. Na década de 40, o partido alto renasceu nos morros e nas escolas de samba do Rio de Janeiro.

Nas duas categorias, além da beleza, simpatia e facilidade de comunicação, a principal exigência era a habilidade para sambar, ou seja, o maior requisito para participar do concurso, tomando de empréstimo uma expressão nativa, era ser do “*metier*”, pois esta destreza de passista só é adquirida convivendo no mundo do samba.

Enquanto o júri escolhia os melhores candidatos, a bateria da escola, juntamente com a ala de compositores, cantava o samba enredo, acompanhado pelo público.

O encerramento da festa ocorre com o anúncio dos candidatos vencedores, que fazem uma nova apresentação.

O concurso de Miss Vai-Vai, diferentemente da Festa do Chope, conta basicamente com a participação dos membros da agremiação. É uma festa que visa à valorização da beleza negra e do “samba no pé”, já que com a espetacularização do desfile carnavalesco, houve uma diminuição do número de passistas nas escolas de samba. Outro fator relevante é a valorização dos membros da agremiação, pois os vencedores exercerão papéis de destaque²² no desfile carnavalesco, além de receberem um prêmio em dinheiro.

²² No desfile do carnaval 98, o passista Criolé desfilou sambando sobre um dos principais carros alegóricos, sendo focalizado diversas vezes pelas câmeras de televisão.

Argumentar que as festas tenham como único objetivo apenas o lucro financeiro, é percebê-las apenas de forma superficial. O cuidado com os preparativos, o envolvimento do grupo, a presença de autoridades do mundo do samba e de personalidades políticas, transformam estes eventos em oportunidades para contrapor-se à visão estereotipada de que, os grupos negros não têm capacidade de organização e que a escola de samba é um local que concentra “vagabundos” e “bandidos”. Por consequência, existe uma grande preocupação para que tudo corra bem durante as festas e que os convidados saiam satisfeitos.

Às vésperas da festa da Harmonia, a maior preocupação dos coordenadores da ala era de que os integrantes mobilizassem o maior número de convidados possível, pois, apesar de já ter sido vendido um grande número de convites, era preciso que a quadra estivesse lotada para que a festa fosse um sucesso.

A principal característica das festas é a confraternização entre os membros da agremiação e seus familiares. Em cada festa pudemos perceber que os sambistas alugavam mesas para acomodar esposas, filhos ou namoradas que eram apresentados formalmente a outros integrantes. As festas estabelecem o diálogo entre os

componentes da agremiação e os simpatizantes da escola (festa das alas e concurso de Miss Vai-Vai) e entre os membros da escola e o mundo do samba (festa do Chope). Por conseguinte, muito além do utilitarismo econômico, as festas reforçam a coesão do grupo, proporcionando o espaço de uma sociabilidade específica aos sambistas.

Em síntese, analisando as atividades rotineiras da agremiação é possível perceber como algumas noções são redefinidas: para as escolas de samba, a posse de uma quadra para realização dos seus ensaios é uma questão de prestígio, no Vai-Vai a falta de um espaço que comporte o grande público que frequenta a escola é motivo de frustração entre os sambistas, mas essa falta é resolvida pela apropriação do espaço público, as ruas são interditadas, sem o consentimento das autoridades legais, e o palco é montado em área municipal.

O Vai-Vai acaba criando um território que vai muito além dos limites da sua sede, privatizando os logradouros públicos, impedindo o tráfego de veículos e, por conseqüência, evitando que os moradores possam entrar ou sair de suas residências durante os ensaios gerais.

A agremiação estabelece uma relação de reciprocidade com a vizinhança, compensando o transtorno causado pelo fechamento das ruas, ou da quebra da lei do silêncio, oferecendo um grande espetáculo carnavalesco, enquanto o som ensurdecador da bateria invade as residências, convidando os moradores a participarem da festa.

Se por um lado, a agremiação privatiza o espaço público, por outro, o fato dos ensaios serem realizados na rua, possibilita que o cortejo seja invadido por “penetras” que, não dispondo de recursos para comprar a fantasia ou participar da festa no sambódromo, podem desfilarem semanalmente, sem qualquer custo.

A invasão do espaço restrito aos componentes da escola por estranhos é de grande significado simbólico, pois o processo de mercantilização das escolas de samba resultou em uma exacerbação dos aspectos visuais do desfile carnavalesco, elevando o preço das fantasias, excluindo, por consequência, os foliões de menor poder aquisitivo.

Participar dos ensaios de forma clandestina é impor resistência ao atual modelo de escola de samba, pois apesar de não poder estar no desfile no sambódromo, é possível participar do cotidiano

da escola de samba sem ter nenhum vínculo formal ou financeiro com a mesma.

Apesar do caráter empresarial que as escolas de samba adotaram nas últimas décadas, os ensaios do Vai-Vai funcionam como um contraponto, reatualizando o “mito do carnaval”, ou seja, criação de uma sociedade alternativa fundamentada na liberdade, justiça, igualdade étnica e social.^{23 24}

A transformação do caráter das escolas de samba, fez com que seus integrantes quisessem mudar a imagem destas instituições para obterem reconhecimento social. Sendo assim, as atividades que incluem os preparativos para o carnaval, a confecção das fantasias, as reuniões, a produção dos carros alegóricos e os ensaios, ganharam a qualificação de trabalho e, por consequência, uma série de normas foram elaboradas para discipliná-las.²⁵

²³ Maria Isaura PEREIRA DE QUEIROZ, *Carnaval Brasileiro*, São Paulo, Brasiliense, 1992.

²⁴ A autora define mito (...) “enquanto tradução de sentimentos e aspirações de uma sociedade por meio de imagens, compondo um conjunto de representações coletivas de grande valor afetivo para ela; tal conjunto se refere a algo que poderá realizar-se um dia e que se procura instalar por meio de comportamentos apropriados... O mito se aproximaria da utopia, uma vez que refere a instalação de um modelo de sociedade atraente, mas irrealizável; todavia, a utopia não é senão um projeto ideal, enquanto o mito age sobre a real”. Maria Isaura PEREIRA DE QUEIROZ, *Carnaval Brasileiro*, São Paulo, Brasiliense, 1992, p. 183.

²⁵ Dentre as regras podemos citar: assiduidade, pontualidade, não fazer uso de bebidas alcoólicas durante os ensaios gerais, não parar durante o ensaio para cumprimentar algum conhecido e dançar evoluindo sempre para frente.

Nos ensaios, essas regras são comumente transgredidas, os componentes desejam se divertir negando-se a compreender a festa como um trabalho.

Portanto, o processo de mercantilização das escolas de samba não ocorre de forma hegemônica. No cotidiano da escola de samba, os sambistas criam alternativas para burlar a série de normas elaboradas pela instituição para controlar os componentes. Em um dos ensaios gerais, quando o Vai-Vai se preparava para o carnaval de 1997, surgiu espontaneamente uma coreografia elaborada por algumas alas: levantar e agitar as mãos durante o refrão do samba enredo. Em uma reunião posterior ao ensaio, os integrantes da harmonia decidiram que, a nova coreografia deveria ser proibida.²⁶ Mas, como nos ensaios seguintes já era realizada por mais da metade das alas da escola, a harmonia reviu sua posição e incorporou a coreografia, que passou a ser realizada por todos os componentes.

Mas afinal, qual é a função sociológica destes eventos?

Para tentar responder esta questão, abriremos um parêntese, utilizando os bailes da Zona Norte do Rio de Janeiro, como

²⁶ A determinação não foi apenas uma decisão técnica, mas uma atitude política, já que a função de criar coreografias é um pressuposto da ala da harmonia que, de certa forma, via sua autoridade em risco.

referência. Hermano Vianna em seu trabalho “O mundo Funk carioca”, traçou um perfil dos freqüentadores:

(...) A idade dos dançarinos varia enormemente. Podemos encontrar desde crianças de nove/dez anos até “veteranos” que já passaram dos 30, sendo as crianças bem mais numerosas que esses adultos. Mas o grosso dos dançarinos tem por volta dos 18 anos. Em sua maioria são negros, moradores de favelas próximas ao clube (principalmente o morro do Estado). Eles chegam ao baile sempre em grupos, acompanhados pelos amigos com quem vão passar toda a festa juntos (...) ²⁷

O autor afirma que estes bailes não se propõem a estabelecer uma identidade étnica, não existindo uma inversão de papéis sociais ou transgressão de normas; o *funk* não pode ser entendido como resistência cultural, pois não é um contra poder aos meios de comunicação e conclui que os bailes não servem para nada. Vianna atribui a popularidade, o poder de sedução dos bailes, justamente à impossibilidade de lhes atribuir alguma função.

Diante destas afirmações, poderíamos questionar: Por que os bailes conseguem agregar este grande número de negros?

O instrumental teórico de Clifford Geertz poderia nos encaminhar a uma das várias respostas possíveis, pois se pensarmos os elementos que estruturam a festa *funk* como significantes de um texto,

²⁷ Hermann VIANNA, O Mundo Funk Carioca, Rio de Janeiro, Zahar, Editores, 1988, pg. 74.

poderemos buscar nas entrelinhas, os diversos significados daquilo que está sendo transmitido.²⁸

Apesar de não possuir um discurso explícito sobre a negritude, a opção por um estilo de música, sem projeção na mídia, produzido pelos negros norte-americanos, o público formado basicamente por negros da periferia e um jeito específico de dançar e se vestir, implicam não só uma forma de afirmação da negritude, outras formas de identidade estão sendo articuladas simultaneamente: negros, jovens, suburbanos, ou de residentes de determinada localidade.²⁹

Considerando que, historicamente, os negros sempre tiveram dificuldades em se reunir em função da repressão imposta pelas forças policiais, os bailes *funk* cumprem não apenas a função social, mas também política, de propiciar o encontro de negros e a valorização de alguns aspectos da cultura negra, freqüentemente folclorizados pela sociedade global.

²⁸ Ver Clifford GEERTZ, A Interpretação das Culturas, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1989.

²⁹ Manuela Carneiro da Cunha, em “Negros Estrangeiros”, São Paulo, Brasiliense, 1981, afirma que a identidade é um sistema classificatório, uma associações de várias identidades que compõem um sistema.

Os bailes *funk*, assim como as festas realizadas pelo Vai-Vai, têm como principal característica funcionar como espaços alternativos de sociabilidade para os negros.

Os ensaios gerais, às vésperas do carnaval, chegam a mobilizar 8.000 pessoas, com um percentual em torno de 70 a 80% de negros. Apesar de terem um público menor, a presença negra também é significativa nas festas e no concurso de escolha de samba enredo.

Finalizando, esta capacidade mobilizadora da agremiação não pode ser atribuída apenas ao samba enquanto estilo musical, mas sim, ao samba enquanto estilo de vida, porque mais do que uma opção de lazer é um espaço no qual as pessoas criam uma linguagem específica ampliam os laços de amizade; reforçam o vínculo com a agremiação através da fidelidade, valorizam a beleza negra e viabilizam um espaço de reunião entre iguais.

CAPÍTULO 4

O DESFILE CARNAVALESCO E SUAS MÚLTIPLAS INTERPRETAÇÕES

*“Para muitos é um pecado
Que do imposto que pagamos ao Estado
E do lucro que damos ao mercado
Um pedaço seja destinado ao carnaval
Para outros no entanto
Da magia do tambor, da cor do canto
É que vem o calor que seca o pranto
Em seus olhos já cansados de ver tanto mal...”
("Lamento de Carnaval", Gilberto Gil)*

A proposta desse capítulo é analisar o desfile carnavalesco, a partir das teorias desenvolvidas por pesquisadores brasileiros nas últimas décadas, com o objetivo específico de fazer uma leitura do significado desse evento para os vaivaienses.

4.1 – As Teorias Carnavalescas

O trabalho pioneiro sobre o tema foi *O Carnaval como Rito de Passagem*, de Roberto Da Matta. A partir desse ensaio, cresce o interesse dos pesquisadores pelo carnaval; como resultado, surgem perspectivas diferenciadas de interpretar a festa.

Na mesma linha de Roberto Da Matta, outros autores destacaram o caráter simbólico do carnaval e a inversão social que o mesmo proporciona.

Por outro lado, Maria Isaura Pereira de Queiroz e Renato Ortiz, afirmam que não existe uma inversão, mas, sim, um reforço da ordem social, pois o desfile reproduz as diferenças sociais sem colocar em risco a ordem constituída.

Existem também alguns trabalhos que objetivam fazer a reconstrução histórica do carnaval, desde o entrudo, passando pelo carnaval veneziano, até chegar às escolas de samba, visando relacionar as mudanças ocorridas na festa, com as transformações que aconteceram na sociedade brasileira.

Um número reduzido de pesquisadores se deteve ao estudo dos aspectos étnicos do carnaval, dos quais, podemos destacar: Olga Von Simson, Ana Maria Rodrigues, Iêda Marques de Britto e Maria Lúcia Montes.

Alba Zaluar segue uma trajetória alternativa e trabalha com os aspectos políticos do carnaval, analisando as relações clientelísticas entre os políticos e os dirigentes de uma agremiação carnavalesca.

A seguir, faremos uma breve explanação sobre as principais questões teóricas elencadas por esses diversos autores.

Baseados nestas questões, faremos uma discussão sobre o significado do carnaval paulistano.¹

Em *O Carnaval como Rito de Passagem*, Roberto Da Matta analisa o desfile carnavalesco a partir da dicotomia festa/cotidiano, interpretando-o como um período de inversão social no qual as regras do dia-a-dia ficam suspensas.

O autor classifica o carnaval como rito de passagem, por ser um período intermediário entre o nascimento e a morte de Cristo.

Em *Carnavais, Malandros e Heróis*, o mesmo autor analisa a sociedade brasileira, a partir de três fenômenos sociais: o carnaval, as festas religiosas e as paradas militares.

A procissão religiosa seria um rito de neutralidade, utilizando Deus como instrumento para unir o povo e o Estado.

As paradas militares foram classificadas como ritos de reforço da ordem social, por estarem fundamentadas na hierarquia. Por sua vez, o carnaval, ao transformar o pobre em rei, seria um rito de inversão da ordem social. Da Matta adverte que esta *communitas* carnavalesca serviria para manter a ordem social, compensando as desigualdades do cotidiano.

O autor faz uma analogia entre o carnaval norte-americano e o carnaval brasileiro. Enquanto o primeiro celebra a

¹ Apesar de parecer um truísmo, ressaltamos que a classificação que elaboramos acima, tem o objetivo de facilitar nossa explanação; portanto, não é a única possível, mesmo porque existem pontos convergentes entre autores de grupos diferenciados.

hierarquia, representada pelos seus clubes segregacionistas, o carnaval brasileiro dramatiza a igualdade, através da instituição do concurso, baseado na competitividade, no qual todos estão sujeitos às mesmas regras.

Da Matta afirma que o substrato da inversão não está em suprimir as diferenças sociais, mas em submetê-las a uma recombinação passageira.

Analisando como são elaboradas as identidades sociais no Brasil², Da Matta afirma que o carnaval é um dos instrumentos da nossa identidade social, um momento em que a sociedade fala de si mesma, no qual todos, a despeito de sua posição na estrutura social, são tratados de forma igualitária. Mas, esta inversão da ordem social, em última instância, acaba por reforçar a estrutura vigente.

Na mesma linha, destacamos os trabalhos de José Sávio Leopoldi, Maria Julia Goldwasser e Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti que, ao contrário dos ensaios de Roberto Da Matta, são baseados em pesquisa etnográfica.

José Savio Leopoldi pesquisou as escolas de samba do Rio de Janeiro³ e afirma que as mesmas são um ritual de integração de classes diferenciadas, fazendo a mediação entre os negros da periferia e os brancos de classe média.

² Roberto DA MATTA, *O Que Faz o Brasil, Brasil?*, Rio de Janeiro, Rocco, 1984.

³ José Savio LEOPOLDI, *Escola de Samba, Ritual e Sociedade*, Petrópolis, Vozes, 1978.

Do ponto de vista sociológico, a escola de samba é um microcosmo social, refletindo as desigualdades da sociedade global, já que os integrantes da classe média ocupam os cargos de direção, enquanto os menos privilegiados ficam responsáveis pela operacionalização do carnaval.

Para Leopoldi, o desfile carnavalesco é marcado pela contradição, pois proporciona uma inversão social em nível simbólico, mas reforça a estrutura social, enfatizando as desigualdades sociais do cotidiano, uma vez que os lugares de destaque são ocupados por pessoas de classe média, enquanto as tarefas menos prestigiadas, como a de empurrar os carros alegóricos, são encargos dos sambistas.

O autor conclui que o carnaval celebra a participação e a integração das diferentes classes sociais, a fim de reforçar a ideologia da democracia racial brasileira.

Maria Julia Goldwasser pesquisou a Estação Primeira de Mangueira⁴ e classificou-a como uma “antiestrutura estruturada”, ou seja, uma instituição com diferenciação de funções baseada na hierarquia, a serviço de uma festa, o carnaval, na qual a regra é a inversão da estrutura social.

A autora relativiza a questão da descaracterização das escolas de samba, pois os integrantes da classe média, quando

⁴ Maria Julia GOLDWASSER, O Palácio do Samba, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1975.

chegaram às escolas de samba, já encontraram uma estrutura montada. A presença dos “doutores” de classe média nas escolas de samba é parte de uma negociação na qual o branco ganha prestígio e o sambista, ampliando seu feixe de relações sociais, pode conseguir emprego e melhorar de vida.

Goldwasser vai além de Roberto Da Matta e afirma que a inversão não se restringe ao carnaval, ocorrendo durante todo o ano, quando os integrantes das camadas de baixa renda ocupam um lugar de destaque na hierarquia da escola de samba. Apesar dos conflitos internos, a autora conclui que a Mangueira constitui uma “província do consenso”, na qual as divergências podem ser solucionadas de forma pacífica.

No sentido oposto aos defensores da inversão social, Maria Isaura Pereira de Queiroz⁵ não se detém nas emoções dos foliões; sua proposta é analisar as estruturas sociais concretas que são reproduzidas no carnaval.

A própria idéia do concurso carnavalesco é vista como uma estratégia das camadas mais privilegiadas, ou seja, “dividir para reinar”, pois a competição extremada entre as escolas impede que as mesmas se mobilizem para contestar a ordem constituída.

⁵ Maria Isaura PEREIRA DE QUEIROZ, *Carnaval Brasileiro*, São Paulo, Brasiliense, 1992.

Para a autora, os foliões ritualizam o mito carnavalesco, acreditando estar revirando a ordem social, instaurando uma sociedade igualitária revivida anualmente, cuja esperança é que um dia se perpetue.

Maria Isaura afirma que não existe uma inversão social no carnaval, a inversão só existe no imaginário dos foliões. Nesta perspectiva, critica Bakthin e Roberto Da Matta que não analisam as mudanças ocorridas no carnaval, sob a justificativa de que os sentimentos estruturantes da festa — a alegria, a liberdade, a fraternidade — seriam imutáveis e atemporais.

A autora afirma que o carnaval não viabiliza a inversão social, pelo contrário, implica no reforço da ordem social, com o Estado monopolizando o controle da festa, possibilitando que os estratos superiores da sociedade confirmem seu poder.

Renato Ortiz, em *Reflexões sobre o Carnaval*, estuda o carnaval baiano utilizando os conceitos de sagrado e profano elaborados por Durkheim e Mauss.

O autor constatou que a festa era constituída tanto de momentos sagrados, de maior efervescência de sentimentos, quanto de momentos profanos, marcados pelas práticas cotidianas.

Ortiz enfatiza que o carnaval é uma festa “domesticada” pelo Estado, já que a polícia e o serviço de atendimento médico teriam a

função de controlar as manifestações de êxtase dos foliões.

Em outro artigo⁶, o autor trabalha com noção de que, a ordem carnavalesca não suprime a ordem cotidiana, pois existe uma relação dialética entre o “ordinário e o extraordinário”, além disso, ao mesmo tempo em que a efervescência da festa é marcada pela alegria, pelo canto e pela dança, existe uma seleção dos participantes através do critério econômico, expresso na venda de ingressos.

Renato Ortiz também contesta a inversão da ordem social proporcionada pela festa. O carnaval é uma desordem controlada pelas forças públicas, objetivando não colocar em risco a ordem cotidiana fundada nas diferenças sociais.

Dentre os autores que fizeram uma abordagem histórica do carnaval, Wilson Moraes e Olga Von Simson dedicaram-se aos estudos do carnaval paulistano.

Wilson Moraes procurou resgatar a história dos cordões carnavalescos e das escolas de samba de São Paulo.⁷ O autor acredita que, não houve uma descaracterização das escolas de samba a partir da oficialização do desfile, em 1968, pois a “invasão da classe” média não alterou a estrutura da escola, uma vez que estes novos participantes, tiveram que incorporar os valores dos sambistas para serem aceitos.

⁶ Renato ORTIZ, Carnaval, Reflexões II, Cadernos, CERU, São Paulo, 11 (1), 1978.

⁷ Wilson de MORAES, Escolas de Samba e Cordões da Cidade de São Paulo, Revista do Arquivo Municipal, São Paulo, (183), 1972 e Escolas de Samba de São Paulo, Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1978.

Olga Von Simson analisou a evolução do carnaval paulistano entre 1855 e 1915.⁸ A autora constatou que não era verdadeira a idéia de que o carnaval sempre foi uma festa popular, pois no século XIX, o carnaval era praticado pelos privilegiados, enquanto que o povo assistia às festividades da calçada.

O carnaval não é um período marcado pela ausência de regras. As normas do cotidiano são substituídas por outras específicas.

A autora faz uma leitura das mudanças ocorridas no carnaval, a partir do contexto histórico, constatando que houve a necessidade de substituir o entrudo, considerada uma prática bárbara e atrasada vinculada ao Brasil rural, por uma prática mais sofisticada, importada da Europa, mais adequada ao novo estilo de vida urbano proporcionado pelo processo de industrialização.

A grande mudança no carnaval paulistano ocorre com o deslocamento dos primeiros agrupamentos negros, provenientes das lavouras de café que, utilizando um estilo de música e dança, herança cultural africana, e contando também, com a influência das festividades religiosas, criaram os blocos carnavalescos, dando origem às escolas de samba.

⁸ Olga Rodrigues Von SIMSON, *A Burguesia se Diverte no Reinado de Momo*, São Paulo, 1984, dissertação mestrado, FFLCH-USP.

José Carlos Sebe, em *Carnaval, Carnavais*, busca a gênese do carnaval no antigo Egito, que consistia em uma festa marcada pela “inversão do cotidiano”, caracterizada pela licenciosidade sexual, um culto à fertilidade.

O objetivo do autor é fazer uma crítica à indústria cultural, que elegeu o desfile de escolas de samba como modelo hegemônico no Brasil e destaca que Pernambuco e a Bahia não seguem o modelo carioca. Isto ocorre em função da dinâmica do carnaval que está ligado às mudanças da sociedade, resultando em formas diferenciadas de brincar-lo; portanto, não é possível falar no **carnaval** brasileiro, mas sim, nos **carnavais** do Brasil.

Em trabalho recente, Rachel Soihet procurou reconstruir a história do carnaval carioca⁹, desmistificando a tese da cooptação das classes inferiores pela classe dominante.

A tese central da autora é demonstrar como o carnaval foi utilizado como espaço privilegiado pelas classes populares para impor resistência à dominação das elites, “satirizando as autoridades”, relativizando o seu poder.

Durante a Primeira República, apesar de todos os esforços do Estado para destruir as manifestações populares, as escolas de samba persistiram através da circularidade cultural, ou seja, a

⁹ Rachel Soihet, *a Subversão pelo Riso*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.

permuta de traços culturais entre classes diferentes, transformando-se em ícone de brasilidade.

Soihet critica a assertiva de Roberto Da Matta, de que o carnaval apesar de proporcionar uma *communitas*, acaba por reforçar a estrutura social. Para a autora, a irreverência carnavalesca é uma forma de criticar os poderosos, para tanto, os populares utilizam-se das metáforas como modo privilegiado de impor resistência à dominação.

O carnaval é um momento no qual as regras são abolidas e, ao menos momentaneamente, as classes populares têm a possibilidade de experimentar novas formas de sociabilidade e criar novos meios de expressão de suas necessidades, de seus anseios.

As relações interétnicas também foram estudadas pelos pesquisadores que trabalharam com a temática do carnaval.

Em seu trabalho, *O Samba na Cidade de São Paulo*, Iêda Marques de Britto, trabalhou com as manifestações culturais negras, entre 1900 a 1930, passando pelas celebrações religiosas como a festa de Bom Jesus de Pirapora, chegando aos blocos carnavalescos.

A tese central é demonstrar como o samba foi utilizado como instrumento de resistência cultural, preservando alguns aspectos da cultura negra, apesar da enérgica repressão da sociedade global.

Olga Von Simson trabalhou com as diferenças entre as atividades carnavalescas produzidas por brancos e negros, na cidade

de São Paulo, entre 1914 a 1918.¹⁰

O carnaval popular branco era produzido por operários e pequenos comerciantes que, além do carnaval de rua, realizavam bailes em salões.

O carnaval negro era formado por grupos familiares e de vizinhança, nas regiões mais desvalorizadas da cidade. Em função de sua condição econômica, buscavam recursos junto aos comerciantes locais.

O carnaval veneziano influenciou tanto o carnaval popular branco quanto o negro, a diferença é que, enquanto o carnaval branco apenas copiou o carnaval veneziano, o carnaval negro acrescentou um ritmo e uma dança diferenciados.

Simson conclui que o carnaval negro representou uma resistência inteligente, pois utilizou a esfera da cultura para conseguir um lugar na sociedade. Portanto, as escolas de samba traduzem a capacidade dos negros em obter espaços específicos numa sociedade branca.

Ana Maria Rodrigues, pesquisando as agremiações do Rio de Janeiro¹¹, compreende o processo de transformação das escolas de samba como usurpação do espaço negro e descaracterização da festa.

¹⁰ Olga Rodrigues Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP.

¹¹ Ana Maria Rodrigues, Samba Negro, Espoliação Branca, São Paulo, Hucitec, 1984.

Para a autora, o negro não tem consciência do processo de dominação a que está submetido e não reage, de forma eficiente, contra a apropriação de sua expressão cultural.

O carnavalesco que surge na década de 1960 seria um dos principais responsáveis pelas mudanças, impondo um novo padrão estético ao desfile, de acordo com os anseios da classe média.

A questão da profissionalização, recebimento de salário pelos sambistas, é um tabu nas escolas de samba, pois a maioria dos sambistas aceita a exploração sem receber nada em troca.

A autora propõe que a escola de samba deveria transformar-se em espaço alternativo de trabalho para os negros.

Em artigo recente, Maria Lúcia Montes¹², discute o carnaval enquanto espetáculo de massa e meio de expressão de uma estética negra.

Para a autora, não houve um momento em que as escolas de samba foram autenticamente negras, essas agremiações não nasceram prontas, sendo construídas por trocas mútuas.

A resistência negra só foi possibilitada através da recriação das culturas negras que, sob o regime escravista, só puderam sobreviver de forma fragmentada. Como consequência do rearranjo destes fragmentos e da incorporação de traços de outras culturas,

¹² Maria Lúcia MONTES, O Erudito e o que é Popular, Revista USP, São Paulo, 1997.

surgiriam os ranchos carnavalescos que sinalizariam para uma nova forma de inserção do negro na sociedade.

A autora caminha na contramão dos críticos da “invasão da classe média” e afirma que, a partir da década de 1960, com o ingresso dos carnavalescos, as escolas de samba passaram a se afirmar como sendo produtos de uma cultura negra.

A base estética das atuais escolas de samba originou-se dos cortejos barrocos do período colonial e, apesar da perversidade da escravidão, os negros conseguiram com suas manifestações culturais impregnar o “ethos da cultura” do seu dominador, fazendo com que o samba, inicialmente alvo da repressão policial, passasse a ícone de brasilidade.

Uma abordagem diferenciada é adotada por Alba Zaluar ao analisar um bloco carnavalesco do Rio de Janeiro.

No artigo *Carnaval e Clientelismo Político*, a autora analisa as relações de trocas entre os políticos e os dirigentes de um bloco carnavalesco.

Relativizando a noção de que, os membros dos estratos inferiores não têm consciência política, Zaluar demonstra que as doações feitas ao bloco carnavalesco pelos políticos, eram vistas pelos membros da agremiação como obrigação e não como favor, rompendo com a base do clientelismo, pois no imaginário dos pobres, o Estado é

“o grande devedor do povo”.

A autora conclui que a questão do clientelismo não está somente vinculada à problemática da população pobre, mas na reserva de necessidades que estão à disposição dos políticos e na ausência de um partido que defenda os interesses dos menos privilegiados.

Em a *Máquina e a Revolta*, Alba Zaluar analisa as representações dos moradores de um conjunto habitacional do Rio de Janeiro, sobre a pobreza, o trabalho e a política.

A autora privilegia o estudo das associações de lazer, como os clubes de futebol e blocos carnavalescos, pois nestes espaços, existe a possibilidade da produção de uma cultura própria.

Os blocos carnavalescos exerciam a função de livrar o conjunto habitacional do estigma de “antro de bandidos”, além de servir como opção de lazer.

Para a autora, os blocos carnavalescos não são apenas uma forma de compensar a desestruturação do meio urbano, são formas alternativas de organização social em termos de vizinhança, mobilizando os moradores durante todo o ano.

Para os moradores do conjunto, o carnaval tem o mérito de proporcionar um momento comunitário, impondo uma alternativa ao crescente processo de individualismo, presente na sociedade.

Em síntese, o carnaval seria um ritual anual cujo objetivo

seria a realização do sonho milenar de uma sociedade mais justa.

No próximo tópico, faremos uma descrição do desfile carnavalesco e sua apuração. A partir das questões teóricas descritas acima, faremos a tentativa de interpretar a importância da festa para o Vai-Vai.

4.2 – O desfile carnavalesco: “uma overdose de emoções”

Tarde de sábado de carnaval na cidade de São Paulo. No dia anterior, milhares de paulistanos deixaram a cidade em direção ao litoral ou interior para aproveitar, das mais variadas formas, o feriado prolongado.

O motorista que trafega pela Marginal Tietê, uma das principais vias da cidade, provavelmente não iria compreender as razões do congestionamento nas proximidades do Complexo Cultural do Anhembi.

A justificativa não é a ocorrência de algum acidente ou o excesso de veículos e, sim, a curiosidade dos motoristas que reduzem a velocidade, abrindo mão de sua urgência rotineira para admirar os carros alegóricos e a movimentação defronte ao sambódromo.

Nos portões que dão acesso à passarela do samba, milhares de pessoas se posicionam, desde as primeiras horas do dia,

para conseguir as melhores posições.

A festa tem início com a abertura dos portões por volta das 17:00 horas. Os foliões se acomodam nas arquibancadas com suas sacolas repletas de comida, bebida, travesseiros, colchonetes e capas de chuva, famílias inteiras trazem um pouco do clima doméstico para o sambódromo.

Nas arquibancadas dos estádios de futebol, as torcidas ficam separadas por cordões de isolamento, formados por policiais militares, a fim de evitar o confronto direto. Nos dias de jogos, onde existe uma grande rivalidade entre os clubes envolvidos, é organizada uma imensa operação policial, com o propósito de evitar que no trajeto para o estádio, ocorra o encontro de ônibus de torcidas rivais.

No sambódromo, esta situação se inverte, não existe qualquer tipo de separação, as torcidas se confundem sem que isso resulte em conflitos.

A festa tem início horas antes do ingresso da primeira escola de samba na passarela, quando as torcidas cantam os sambas das principais escolas e começam a competir entre si, para saber qual setor da arquibancada faz a melhor “ôla”.¹³

¹³ Espécie de coreografia, que desde a década de 1980 invadiu os estádios de futebol e ginásios de esporte, a qual consiste em um movimento sincronizado em que determinados setores da arquibancada se levantam, erguendo os braços simultaneamente, formando uma enorme onda humana que percorre todo o sambódromo.

Quando o locutor oficial anuncia o ingresso da primeira escola de samba, a expectativa toma conta do público na concentração, tensão e euforia contagiam os desfilantes.

O intérprete da escola de samba solta seu grito de guerra e o espetáculo tem início, o público logo corresponde cantando e sambando na arquibancada.

A “comissão de frente” apresenta a escola ao público, juntamente com o carro abre-alas que traz o símbolo da agremiação. As alas vão se sucedendo, os monumentais carros alegóricos traduzem a grandeza da festa, assim como o casal de mestre-sala e a porta-bandeira, com sua elegância e sutileza, representa o que há de mais nobre no carnaval.

Mas qual seria o significado deste que é considerado o maior espetáculo do planeta?

A tentativa de responder essa questão é precedida pela elucidação das condições de produção do desfile.

A responsabilidade pela concepção estética do desfile está a cargo do carnavalesco que, juntamente com o presidente da escola, decide qual o enredo vai ser desenvolvido.

A partir da definição do tema, o carnavalesco realiza uma pesquisa bibliográfica e elabora a sinopse, texto com os principais tópicos do enredo.

A sinopse servirá de referência para que os compositores elaborem o samba enredo¹⁴, também é o ponto de partida para que o carnavalesco elabore o projeto estético do desfile. Neste projeto, o carnavalesco irá definir qual parte do enredo cada ala terá que representar e qual tópico será retratado por cada alegoria.

O carnavalesco também controla todo processo de confecção das fantasias e alegorias. Se, por ventura, um chefe de ala tenha dificuldade em adquirir um tecido de determinada tonalidade, a troca por outro similar só poderá ser efetuada com a prévia autorização do carnavalesco.

Neste espetáculo multimídia, o carnavalesco objetiva contar uma história utilizando como recursos a música, a dança, as alegorias e fantasias.

Mas será que este objetivo é alcançado?

O que podemos observar é que, muitas vezes, as fantasias e alegorias só representam o enredo de forma fragmentada, trazendo alguns aspectos do tema, sem estabelecer uma conexão entre os mesmos. Da mesma forma, não existe uma relação consistente entre o samba enredo e os carros alegóricos, o que pode ser comprovado pelas palavras de Maria Laura Viveiros de Castro:

¹⁴ Para maiores detalhes, ver capítulo 2.

(...) Em função da dinâmica e da organização do ciclo do desfile, que distingue etapas específicas do mesmo processo, um samba-enredo e o conjunto de alegorias apresentam defasagens de significação, entre si. (...) As alegorias falam, em geral de muito mais coisa do que o samba. Estamos dentro da primazia do visual (...) ¹⁵

Mas, se o enredo não pode ser compreendido em sua totalidade, que papel ele cumpre no desfile?

Podemos inferir que a importância de um enredo esteja em satisfazer os critérios competitivos do desfile, ou seja, existe a preocupação do carnavalesco em fazer com que as alegorias e fantasias sejam capazes de traduzir fielmente o tema escolhido. Portanto, quando o carnavalesco concebe o enredo, uma de suas maiores preocupações é atender aos requisitos exigidos pelos jurados, que tendo em mãos a sinopse e o roteiro, com o nome e o significado de cada carro alegórico, terão a possibilidade de perceber a complexidade do desfile.¹⁶

O público, menos preocupado com os aspectos técnicos, julga a escola pela empolgação que um bom samba enredo pode causar, pelo ritmo avassalador da bateria; pela beleza e colorido das alas; pelo caráter monumental dos carros alegóricos e pela coreografia e alegria dos componentes.

¹⁵ Maria Laura Viveiros de Castro CAVALCANTI, *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*, Rio de Janeiro, Funarte/UFRJ, 1995, pg. 152 e 153.

¹⁶ Dos dez quesitos julgados no desfile, três dele são de responsabilidade do carnavalesco: o enredo, as alegorias e fantasias.

Portanto, o carnavalesco tem uma dupla missão: fazer com que o enredo, a alegoria e as fantasias estejam em consonância com os critérios racionais que servem de referência para avaliação do júri e satisfazer os desejos estéticos dos assistentes, cuja pretensão é se extasiar através da admiração do belo.

O desfile carnavalesco proporciona diversos níveis de participação: os desfilantes, os assistentes e os telespectadores.

Aos desfilantes cabe uma participação privilegiada, como produtores do espetáculo: cantam, brincam, sambam, esbanjam alegria, ostentando suas grandiosas fantasias, compõem o imenso mosaico formado por cada escola de samba quando evolui pela passarela.

O público não se restringe a assistir ao espetáculo. Apesar da sua visível admiração pela beleza do desfile, os assistentes participam ativamente dançando e brincando com cada escola, como demonstra Alba Zaluar:

(...) Mesmo a assistência pode ter uma participação decisiva na medida em que não são meros espectadores, mas parte do espetáculo que prenuncia o grande desfile final. Sua animação ao cantar e dançar durante a apresentação pode ser de tal ordem que o próprio júri, embora tendendo a escolher outro vencedor, não tem coragem de ir contra a vontade do povo (...) ¹⁷

¹⁷ Alba ZALUAR, *A Máquina e a Revolta*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 205.

Os próprios sambistas têm consciência da importância dessa participação. Muitos diretores de harmonia gesticulam para que o público acompanhe as coreografias, obtendo uma resposta imediata dos assistentes, fazendo com que as arquibancadas sejam uma extensão da própria escola, nessa festa interativa.

Aqueles que assistem ao espetáculo pela televisão, têm uma participação mais restrita, podendo compartilhar suas emoções com um número limitado de pessoas.

A própria forma de transmissão televisiva faz com que o telespectador tenha uma visão empobrecida do espetáculo.

Como afirmamos anteriormente, o modo como o desfile é estruturado, dificulta a compreensão da totalidade do enredo pelo público, mas a transmissão televisiva, torna o cortejo ininteligível.

No sambódromo, o torcedor, de um ponto fixo, vê a escola passar, podendo desta forma, acompanhar sua evolução linear.

Pela televisão, a situação se inverte. O carro abre-alas, por exemplo, é mostrado na abertura do desfile e, quando a escola já está quase na metade do percurso, o mesmo carro é focalizado novamente, dando a impressão de que o desfile está recomeçando. Como a transmissão enfatiza os detalhes, todos os carros alegóricos são focalizados, assim como as mulheres nuas, fazendo com que alas inteiras passem despercebidas pelas lentes da T.V.

Finalizando, o espetáculo carnavalesco proporciona várias formas de participação, desde a efervescência causada pela reunião em massa no sambódromo, até a relativa frieza da transmissão televisiva.

4.3 – A apuração: dois momentos distintos

Nesse tópico, descreveremos dois momentos decisivos, nos quais os vaivaienses estiveram envolvidos de forma direta: as apurações do carnaval de 1997 e 1998.

A apuração também é realizada no sambódromo, na manhã de Quarta-feira de Cinzas. Ao contrário do que ocorre no desfile, na apuração, as torcidas estão agrupadas em espaços distintos da arquibancada. O clima festivo do desfile é substituído pela expectativa e nervosismo dos sambistas que aguardam a divulgação das notas.

Se a confraternização caracteriza o desfile, a apuração revela o lado competitivo do carnaval, pois para as grandes escolas de samba, qualquer posição obtida, que não seja o primeiro lugar, é considerada um fracasso.

Podemos considerar o desfile de escolas de samba, assim como o futebol, simultaneamente como festa e jogo.

Classificamos o desfile como jogo, pois segundo Lévi-Strauss¹⁸, no jogo a simetria é estrutural, ou seja, todos os participantes estão sujeitos às mesmas normas, o talento ou o acaso é que irão produzir a assimetria. Portanto, no jogo não é somente o critério técnico que irá definir o vencedor, sorte ou azar são elementos que não podem ser descartados.

Por consequência, outros fatores podem interferir na apresentação de uma escola de samba, como a chuva que pode estragar as fantasias e alegorias, uma pane do sistema de som, um carro quebrado que pode impedir a passagem de outras alegorias. Enfim, estes fatores que escapam ao controle dos sambistas, trazem uma maior dramaticidade, ao mesmo tempo em que humanizam o desfile, que não está sujeito apenas ao cálculo racional dos critérios técnicos.

A apuração do carnaval de 1997, possivelmente, irá ficar por muito tempo na memória coletiva dos vaivaienses. A agremiação do Bexiga e a Nenê de Vila Matilde eram consideradas as favoritas, pelo público e pela imprensa, para a conquista do título.

O ritual da apuração é dramático, dez quesitos¹⁹ são avaliados e cada um é apreciado por três jurados.²⁰ As notas são anunciadas uma a uma, fazendo com que a apuração possa se arrastar por mais de duas horas.

¹⁸ Claude LÉVI-STRAUSS, *O Pensamento Selvagem*, São Paulo, Papirus, 1989.

¹⁹ Os quesitos são: bateria, harmonia, evolução, melodia, letra de samba, mestre-sala e porta-bandeira, comissão de frente, alegoria, enredo e fantasia.

²⁰ É importante lembrar que este número não é fixo, no carnaval de 1999, cada quesito foi analisado por cinco jurados.

Cada torcedor vibra com a nota alta de sua escola de samba e com as notas baixas das escolas rivais, vibração que é similar às das torcidas de futebol, no momento do gol. ²¹

Na sequência das leituras das notas, o clima entre os torcedores ia ficando mais tenso. A Nenê de Vila Matilde liderava até a leitura do sétimo item, quando foi ultrapassada pelo Vai-Vai e pela X-9 Paulistana.

Neste momento, os torcedores da Gaviões da Fiel já sentiam que a sua escola não teria chances de sair vencedora, passando a ameaçar os vaivaienses, até que um rolo de serpentina foi atirado pela torcida corintiana acertando uma torcedora do Vai-Vai ocasionando ferimentos leves. Diante do fato, a polícia formou um cordão de isolamento para que os torcedores da Gaviões não se aproximassem dos seus rivais. Vai-Vai e X-9 Paulistana disputavam acirradamente o primeiro lugar, mas, ao final da apuração, a X-9 paulistana conquistou o título por meio ponto de diferença.

Os integrantes do Vai-Vai, presentes ao sambódromo, não entendiam o que estava ocorrendo, pois logo após a divulgação da última nota houve uma confusão no palanque onde as notas eram lidas, com o presidente do Vai-Vai tentando agredir o presidente da Liga das Escolas de Samba, alegando que sua escola tinha sido prejudicada

²¹ A única nota considerada alta é nota máxima (dez) qualquer nota diferente é considerada baixa, gerando protestos da escola que a recebeu.

por uma suposta “armação” na qual os jurados beneficiariam a X-9 Paulistana.²²

Em função do tumulto, não foi anunciado o resultado oficial do desfile. Os integrantes do Vai-Vai só tiveram a confirmação de que havia ficado com a segunda colocação pela emissora de rádio.

Os vaivaienses, desolados, demoraram cerca de uma hora para deixar as dependências do sambódromo, sem outra alternativa, já que a resposta só poderia ser dada no próximo carnaval.

Na apuração do carnaval de 1998, os torcedores vaivaienses estavam animados, pois novamente a imprensa apontava a escola como favorita à conquista do título.

Iniciada a apuração, Vai-Vai, Gaviões da Fiel, Nenê de Vila Matilde obtinham as melhores notas.

Com o decorrer da apuração, os vaivaienses estavam eufóricos, pois a escola estava a frente e se distanciando, cada vez mais, das concorrentes.

Quando ainda faltava um quesito a ser julgado, os vaivaienses já não acompanhavam a apuração, pulavam e se abraçavam aos gritos de “é campeão”.

O Vai-Vai venceu o carnaval, com uma ampla diferença, seis pontos e meio, sobre a segunda colocada, a Nenê de Vila Matilde.

²² A revolta do Presidente do Vai-Vai era em função do presidente da Liga, cuja função é coordenar não só os desfiles como todo processo de apuração, ser também o presidente da X-9 paulistana.

Imediatamente, os torcedores se retiraram em direção à quadra da escola, no Bexiga, para dar início à festa de comemoração do título.

Logo após a divulgação do resultado, as ruas do Bexiga foram tomadas pelos componentes do Vai-Vai que em meio a abraços, prantos, risos, embalados pelo samba enredo, pulavam e dançavam. No final da tarde, mais de 10.000 pessoas se amontoavam defronte à quadra ocupando todas as ruas do entorno até a praça 14 Bis. Apesar de não haver nenhum incidente, por volta das 20:30 horas, a polícia militar pediu a diretoria da escola que encerasse a festa por questão de segurança.

Depois dessa descrição sobre o desfile e a apuração, podemos retornar às reflexões teóricas sobre o carnaval.

A primeira constatação é que a maior parte dos autores analisa apenas o desfile carnavalesco. Já discutimos anteriormente²³ a importância as atividades cotidianas, cuja função é fazer com que a escola de samba funcione como um fator de sociabilidade, de encontro entre iguais, proporcionando que cada integrante multiplique seu feixe de relações sociais e possibilitando que os sambistas estabeleçam novas formas de identidade.

Com referência ao Vai-Vai, o dia-a-dia da escola é tão importante que só é possível perceber uma preocupação maior do

²³ Ver Capítulo 3.

sambista com o carnaval, quando o final do ano se aproxima. Até então, os ensaios e as festas parecem ter um fim em si mesmo, funcionando como pontos de encontro, no qual trabalho e lazer se confundem.

No desfile, cada escola vem mostrar sua competência na arte de fazer samba, seu prestígio, pelo número de personalidades que consegue levar para a Avenida, e seu poder econômico, pela riqueza de seu desfile. Como diria Cavalcanti, no desfile, a escola de samba não só está reunindo todos os seus componentes para celebrar a si mesma, como está disposta a dialogar com toda cidade.²⁴

A apuração é o momento mais dramático do processo, pois só uma escola poderá sair campeã. As escolas de samba que, até o momento do desfile se autodenominam co-irmãs, com visitas cordiais entre membros de diferentes agremiações, passam a se tratar como rivais.

É na apuração que o caráter competitivo da sociedade global se faz presente, ânimos acirrados, agressões físicas e acusações de favorecimento ilícito, na maior parte das vezes sem fundamentação, caracterizam o processo. A escola vitoriosa receberá todas as homenagens, a festa de comemoração é transmitida em *flashes* ao vivo, pela T.V., e terá a possibilidade de conseguir um maior número de patrocinadores para o próximo carnaval. Quanto às outras escolas, por

²⁴ Maria Laura Viveiros de Castro CAVALCANTI, Carnaval Carioca, dos bastidores ao desfile, Rio de Janeiro, Funarte/UFRJ, 1995.

melhor que tenha sido seu desfile, na maior parte das vezes, cairão no esquecimento.

Portanto, devemos compreender os ensaios, o desfile e a apuração como parte de um mesmo processo. Se a escolha do samba enredo “dá a largada para o carnaval”, o desfile representa o auge da escola de samba e na apuração o ciclo carnavalesco tem seu encerramento.

As discussões teóricas sobre o carnaval acabam se polarizando em duas perspectivas diferentes: de um lado, aqueles que defendem que a festa proporciona uma inversão da ordem social e de outro, os que afirmam que existe um reforço da ordem social.

Acreditamos que as duas posições sejam complementares, o desfile estabelece uma lógica própria, o coletivo se impõe sobre o individual, a alegria rompe com a seriedade imposta pelo cotidiano, trazendo a possibilidade de rir das autoridades e dos valores da sociedade, além de representar um espaço para manifestações de organizações populares.²⁵

Simultaneamente, existe uma seleção dos participantes, desfilantes e assistentes, cujo o critério é econômico, inviabilizando que uma pessoa que tenha como renda mensal entre um e dois salários

²⁵ Bakhtin afirma que o riso, constituía na Idade Média e no Renascimento, uma forma de manifestação popular que questionava a mundo oficial, o Estado, a Igreja, e, durante o carnaval, se instaurava uma nova ordem na qual as proibições e hierarquias não surtiavam efeito. Cf. Mikail BAKHTIN, *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, São Paulo, Hucitec, 1987.

mínimos, participe da festa. Dentro da própria estrutura do desfile, existe uma diferenciação de *status* entre os membros da escola, já que os destaques, o casal de mestre-sala e porta-bandeira, o compositor e a bateria têm um prestígio mais elevado que os demais.²⁶

Como afirma Roberto Da Matta, o ritual carnavalesco é uma metalinguagem, é uma forma de expressão da sociedade brasileira²⁷, deste modo, as contradições do desfile, exprimem as incoerências estruturais da sociedade global.

Outro tema freqüentemente abordado pelos pesquisadores é o processo de transformação das escolas de samba que, inicialmente, eram organizações populares espontâneas e, hoje, são empresas a serviço do mercado de lazer.

A questão da espontaneidade das escolas de samba nos parece uma “tradição inventada”.²⁸ No caso do carnaval paulistano, os primeiros blocos já tinham que ter uma organização complexa, pois era necessário arregimentar fundos, comprar o material, produzir as fantasias e confeccionar os instrumentos.

²⁶ Podemos citar ainda, como imagem emblemática das diferenças sociais apresentadas no desfile, o caso dos destaques que desfilam no alto dos alegorias, com sua fantasias luxuosas em oposição aos “merendeiros” que empurram os carros alegóricos e são os únicos elementos que desfilam uniformizados.

²⁷ Cf. Roberto da MATTA, Carnavais, Malandros e Heróis, Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

²⁸ Eric HOBBSBAW e Terence RANGER, A Invenção das Tradições. São Paulo, Paz e Terra, 1997.

A idéia de que as primeiras agremiações carnavalescas eram totalmente autônomas precisa ser relativizada, pois existia uma dependência econômica da vizinhança e do setor comercial:

(...) Assim, por exemplo, o Vai-Vai, surgido na Bela Vista em 1930, já contou nos primeiros anos em que desfilou, com apoio da população do bairro, em sua maioria de origem italiana e dedicada ao comércio de batata: os famosos italianos 'batateiros do Bexiga'. Foram eles que apesar de não integrarem as fileiras do cordão, valorizaram as manifestações dos seus vizinhos negros e contribuíram financeiramente para a montagem do desfile. Além dos batateiros, as casas comerciais do bairro também colaboravam, através do Livro de Ouro (...) ²⁹

A participação nas batalhas de confete, promovidas pelo comércio, também eram fonte de renda para os blocos carnavalescos, pois os vencedores ganhavam prêmios em dinheiro.

Por conseguinte, mesmo os desfiles mais simples, organizados pelas primeiras agremiações carnavalescas, representavam um custo mais alto do que poderiam dispor seus participantes. Desta forma, foi necessário buscar apoio de outros setores da sociedade para produzir os cortejos, portanto, não existia uma autonomia plena destas organizações.

O processo de crescimento das escolas de samba, é outro tema recorrente. Para Maria Isaura Pereira de Queiroz, a legalização e a

²⁹ Olga Rodrigues Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano, São Paulo, 1989, tese de doutorado, FFLCH-USP, p. 126.

concessão de subvenções do Governo, representaram o reforço do domínio das camadas superiores, a “domesticação” das massas urbanas:

(...) O desfile nas avenidas centrais do Rio deixa de parecer a afirmação de um direito conquistado e apresenta-se como recompensa concedida diante de um ‘bom comportamento’ manifesto (...) ³⁰

Propomos uma interpretação alternativa do processo de oficialização do carnaval paulistano. No final da década de 1960, as escolas paulistanas atravessavam uma séria crise financeira, sem apoio da Prefeitura, pois a administração da época estava empenhada em reurbanizar a cidade. Os dirigentes eram obrigados a retirar dinheiro de sua renda mensal para cobrir os custos dos desfiles. As agremiações carnavalescas corriam o risco de extinção.

As principais lideranças do samba paulistano se organizaram e pressionaram o Poder Público Municipal, com a finalidade de obter ajuda financeira.

Depois de várias tentativas, os sambistas conseguiram com que o Prefeito aprovasse a concessão de verbas para o carnaval. Mas o novo modelo de carnaval, imposto pela Prefeitura, era baseado nas escolas de samba do Rio de Janeiro.

³⁰ Maria Isaura PEREIRA DE QUEIROZ, *Carnaval Brasileiro*, São Paulo, Brasiliense, 1992, p. 110.

Portanto, o processo de oficialização do desfile paulistano resultou de uma negociação entre as agremiações carnavalescas e o Poder Público. A obtenção de subvenção junto ao governo municipal viabilizou a permanência das agremiações negras, que em troca, sofreram algumas alterações na sua estrutura:

(...) Os balizas foram relegados em favor da comissão de frente; o estandarte definitivamente substituído pela bandeira acompanhada pelo mestre sala e, tornou-se obrigatória a presença de “baianas”. O enredo assumiu importância capital, passando a definir toda a montagem do desfile. A expressão ala torna-se corrente para designar o grupo de componentes representando parte do enredo, ou não e a denominação de “bateria” passa a substituir a de “batuque” para o conjunto instrumental. Ficou definitivamente abolida a participação de qualquer instrumento de sopro na parte musical (...) ³¹

A única alternativa encontrada pelos sambistas foi a oficialização, sem a qual poderia haver uma desestruturação irreversível do carnaval paulistano, logo, foi preciso mudar para sobreviver.

O processo de oficialização do samba paulistano não pode ser compreendido como uma submissão das classes populares ao Estado, pois representou uma estratégia de “resistência inteligente”, ou seja, a habilidade dos negros em superar contextos adversos, sem partir para o enfrentamento direto, utilizando-se do âmbito da cultura para conseguir novos espaços na sociedade.³²

³¹ Wilson Rodrigues de MORAES, Escolas de Samba de São Paulo, São Paulo, Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1978, p.72.

³² Sobre o conceito de resistência inteligente, ver Olga Rodrigues de Moraes Von SIMSON, Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano e Olga Rodrigues de Moraes Von SIMSON e Neusa Maria M. Gusmão, A Criação Cultural na Diáspora e o Exercício da Resistência Cultural, Ciências Sociais Hoje, São Paulo, 1989.

A questão da invasão da classe média, com o ingresso de brancos nas escolas de samba que tem início na década de 1950, no Rio de Janeiro, e na década de 1960, em São Paulo, é outro ponto polêmico dentro do debate sobre o carnaval.

Ana Maria Rodrigues afirma que a presença de brancos na escola, faz parte do processo de cooptação das escolas de samba para o mercado de consumo:

(...) Na problemática de racismo camuflado como o existente, no Brasil, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro onde as relações entre brancos e negros revelaram algumas peculiaridades, este processo de “aceitação” e participação nas festas de grupo negro iniciado pelo branco dominante, não foi intensamente apreendido nos seus detalhes mais sutis pelo grupo dominado que, em consequência, não esboça qualquer tipo de reação eficiente contra a referida apropriação (...) ³³

Não podemos negar que haja manipulação no processo de transformação das escolas de samba, principalmente, porque existem interesses econômicos por parte do comércio, turismo e do Estado, mas quando autora afirma que o negro não tem consciência da intenção de branqueamento das suas festas, não estaria reafirmando o preconceito que visa denunciar?

O embranquecimento em termos de presença física nas escolas de samba do Rio de Janeiro e São Paulo não resulta, necessariamente, no branqueamento simbólico destas agremiações que

³³ Ana Maria RODRIGUES, Samba Negro. Espoliação Branca, São Paulo, Hucitec, 1984, p. 108.

têm como principal ingrediente um estilo de música e dança reconhecido, tanto pelos sambistas como pela sociedade brasileira, como uma herança cultural negra.

Remetendo à questão específica do Vai-Vai, reafirmamos que o ingresso de brancos na escola faz parte de um processo de troca, no qual o branco ganha prestígio e satisfaz suas vaidades pessoais saindo como destaque, ou tem uma opção de lazer, saindo na ala, enquanto a escola de samba se projeta na sociedade mais ampla, além de conseguir verba para financiar o carnaval e o número necessário de figurantes para compor o seu espetáculo.³⁴

Afirmamos anteriormente que a existência das escolas de samba são resultado da “resistência” das entidades negras, mas o próprio processo de mercantilização também gera estratégias de “resistência” daqueles que não podem, ou não querem, pagar os altos valores necessários para participar de uma escola de samba.

Descrevemos, anteriormente³⁵, uma destas estratégias quando os moradores dos cortiços ou das moradias modestas do Bexiga, invadem o cortejo que a escola realiza pelas ruas do bairro durante os ensaios gerais, sem estar vinculado a nenhuma ala.

A resistência não se restringe aos ensaios, a ala da harmonia do Vai-Vai, no dia do desfile carnavalesco, se preocupa em

³⁴ Nos últimos anos, ao Vai-Vai tem desfilado com 3.800 componentes, em média.

³⁵ Ver capítulo 3.

coibir a “pirataria de fantasias”. Ou seja, pessoas que copiam os figurinos colocados à venda na quadra da escola, fabricam as “fantasias paralelas” em casa e participam do desfile carnavalesco, gastando um valor muito inferior ao cobrado pela escola de samba, diminuindo o lucro obtido pelos chefes de ala, responsáveis pela confecção e venda das fantasias.

Mas afinal, o que representa o desfile carnavalesco para os desfilantes?

Neste momento, é necessário que façamos uma distinção entre os “sambistas de última hora” — aqueles que participam dos ensaios que se realizam as vésperas do carnaval, compram sua fantasia, podem desfilar em mais de uma escola e são chamados de “componentes” — e aqueles que têm a escola como um padrão de sociabilidade, participam de todas as atividades realizadas durante todo o ano, desempenham funções dentro da escola, e estabelecem laços de fidelidade com a agremiação e, no vocabulário nativo, são denominados “a família Vai-Vai”.

Para os “componentes”, participar dos ensaios é uma opção de lazer em que é possível fazer novos amigos, paquerar, namorar, cantar e dançar. No sambódromo, existe a satisfação da curiosidade de desfilar pela primeira vez e participar da “pletora de alegria” proporcionada pelo carnaval, saindo em uma das mais

populares escolas de samba da cidade.

Nos momentos que antecedem o desfile, as diferenças se evidenciam: enquanto os componentes estão alegres e eufóricos, os membros da família Vai-Vai estão aflitos, providenciando os últimos reparos nas alegorias e fantasias.

Se o desfile é uma metalinguagem, o Vai-Vai pretende reafirmar para a cidade, sua história de luta contra a discriminação e sua capacidade de superar os óbices encontrados na sua trajetória.

O caráter competitivo tem um significado específico para a “família Vai-Vai”, não é apenas a razão prática do lucro financeiro, resultante da vitória, mas o reconhecimento pelo trabalho realizado durante o ano, pela capacidade de organização dos vaivaienses na produção do desfile e pela competência na arte de fazer samba.

Durante todo o processo de produção do carnaval, desde a escolha do enredo até a apuração, a festa de comemoração do título de campeã do carnaval é o momento em que a escola de samba mais se aproxima do conceito de *communitas*, ou seja, uma

(...) sociedade considerada como um “comitatus” não-estruturado, ou rudimentarmente estruturado e relativamente indiferenciado, uma comunidade, ou mesmo comunhão, de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral dos anciãos rituais (...) ³⁶

³⁶ Victor Turner, *O processo Ritual*, Petrópolis, Vozes, 1976, p. 119.

Na festa, as posições que cada indivíduo ocupa no cotidiano da escola perde seu caráter diferenciador e hierarquizante, todos cantam, brincam e comemoram. O “nós” substitui o “eu”, cada um, por mais modesta que seja sua função, contribuiu para o sucesso da escola na avenida. O sentimento de pertencimento compartilhado pelos vaivaienses tem um significado imensurável numa sociedade exclusivista como a sociedade brasileira.

Finalizando, precisamos relativizar a controvérsia sobre a descaracterização das escolas de samba. Quanto aos aspectos estéticos, houve realmente uma grande transformação, resultando no que Maria Laura Viveiros de Castro denominou “a primazia do visual”.³⁷

Em relação aos aspectos sociológicos, o Vai-Vai, na década de 1930, assim como outros cordões carnavalescos, proporcionava um espaço de sociabilidade aos negros, representava uma possibilidade de ascensão social exercendo a função de resgatar a auto-estima e construir uma identidade negra.

Como citamos anteriormente³⁸, o Vai-Vai acena com a possibilidade de uma carreira artística, para os sambistas mais talentosos, através do ingresso no mercado fonográfico. Valoriza a beleza negra, através do concurso de Miss Vai-Vai, e da escolha da “comissão de frente”, formada exclusivamente por negros, além de

³⁷ Maria Laura Viveiros de Castro CAVALCANTI, *Carnaval Carioca, dos bastidores ao desfile*, Rio de Janeiro, Funarte/UFRJ, 1995.

³⁸ Ver capítulo 2.

prestigiar outros estilos musicais como o *funk*, o *reggae* e o *rap*, articulando, simultaneamente, várias formas de negritude.

A principal mudança é relativa às classes sociais que participam na escola de samba. Na época de sua fundação, o Vai-Vai era formado por trabalhadores braçais. Com a sofisticação das escolas de samba, seus participantes estão sujeitos a gastos consideráveis com transporte, alimentação, uniformes e fantasias que, se não exclui totalmente, limita a participação da população de baixa renda. Portanto, a maior parte dos integrantes, atualmente, possui os cargos de nível médio e universitário, no mercado de trabalho.

Mesmo levando em consideração que, atualmente, existam brancos desfilando em alas ou até mesmo ocupando alguns cargos de direção, os negros ainda são maioria. Portanto, o Vai-Vai, através do samba, mantém sua principal função sociológica, desde sua fundação, de servir como referência para um grupo específico, realizando, provavelmente, a maior reunião de negros da cidade.

*“Um sorriso negro / um abraço negro
traz felicidade
Negro sem emprego / fica sem sossego
Negro é a raiz da liberdade
Negro é uma cor de respeito
Negro é a inspiração
Negro é silêncio é luta / negro é a solução
Negro que já foi escravo
Negro é a voz da verdade
Negro é destino / é amor
Negro também é saudade”*
(“Sorriso Negro” – Jorge Portela/Adilson
Barbado/ Jair)

As informações foram obtidas com entrevistas formais e conversas informais, nos momentos que precediam os ensaios, na quadra ou nos bares, e de comentários que ouvíamos nas reuniões ou festas.

Os entrevistados são os sambistas que compõem a “Família Vai-Vai”, ou seja, aqueles que ocupam uma posição na estrutura ocupacional da escola, sem considerar o prestígio que ela corresponda, e que tenham sua rotina alterada pela vivência na escola de samba, participando das reuniões, festas, ensaios e estabelecendo vínculos de amizade, além de estarem inseridos em um sistema de

relações de fidelidade para com a agremiação.

O bloco carnavalesco Vai-Vai, na década de 1930, era formado por trabalhadores de baixa qualificação, em sua maior parte, estavam à margem do mercado formal e residiam no Bexiga.

Atualmente, o Vai-Vai é constituído por pessoas provenientes de camadas sociais diferenciadas, o que pode ser demonstrado pela ocupação de seus integrantes: operário, militar, operador de tele marketing, funcionário público, dona de casa, secretária, modelo, diretor artístico, músico, médico, contador, psicólogo e engenheiro, dentre outras.

No decorrer dos anos, a popularidade da escola foi aumentando e, o Vai-Vai, extrapolou os limites do Bexiga e hoje, mobiliza moradores de bairros periféricos como Mirandópolis e Itaquera, e de cidades vizinhas como Guarulhos, São Bernardo, Diadema e Mairiporã.

O gosto musical dos Vaivaienses também é variado, além do samba, a música romântica, o axé *music*, a MPB, o pagode e o *rap*, são os gêneros que fazem a trilha sonora do cotidiano dos sambistas.

O carnaval é só uma das opções de lazer dos integrantes que também gostam de dança, leitura, cinema, futebol, praia e freqüentar academias de ginástica.

Em relação ao hábito de ouvir rádio, os vaivaienses

ouvem desde as emissoras que tocam basicamente pagode, como a Transcontinental, até aquelas com um caráter mais informativo, como a CBN e a Eldorado, passando pelas Fms com programação de gêneros musicais variados, como a rádio Cidade.

Questionamos os vaivaienses sobre a história da escola de samba e constatamos que existe uma relação direta entre o nível de informação e a idade dos sambistas.

Os mais jovens, com menos de trinta anos, são os menos informados, não têm idéia de como surgiu a agremiação, ou ainda confundem a data de fundação da escola, 1930, com o momento em que o Vai-Vai transformou-se em escola de samba, 1972.

Os sambistas que estão na faixa etária intermediária, entre 30 a 50 anos, só conhecem a gênese da agremiação: um grupo de jovens dissidentes de um time de futebol que se reuniram para formar o bloco carnavalesco Vai-Vai.

Aqueles com mais de cinqüenta anos, além da fundação do Vai-Vai, têm conhecimento de como aconteciam os primeiros ensaios, como eram confeccionadas as fantasias, os nomes de alguns dos primeiros integrantes e a mudança de bloco carnavalesco para escola de samba.

Apesar de todo o processo de racionalização da administração das escolas de samba, a principal forma de transmissão

de informações é através da oralidade. Nas reuniões realizadas na agremiação, apenas o coordenador faz algumas anotações em sua agenda pessoal, não verificamos que fosse realizado algum registro em ata.

Constatamos que a tradição oral não está sendo eficiente o bastante para que a história da escola seja reatualizada pelos novos integrantes. Podemos inferir que isto esteja ocorrendo pelo abrupto crescimento do número de componentes e pela própria dinâmica de atividades cotidianas, que funcionam como um obstáculo para que essas informações sejam veiculadas.

Em 1993, a diretoria da escola tinha como projeto para preservação da memória do Vai-Vai a instalação de uma biblioteca, dentro da quadra, para que os componentes e visitantes pudessem consultar documentos e recortes de jornais sobre a história da agremiação.

Recentemente, a quadra foi reformada e o projeto da biblioteca acabou não se concretizando, talvez pelo fato de a diretoria ter outras prioridades, como a instalação de um bar e uma sala de troféus.

Mesmo que o plano da instalação da biblioteca tenha sido postergado, as inovações tecnológicas estão possibilitando que a história da escola possa ser conhecida pelos jovens integrantes.

Em janeiro de 1998, entrou em funcionamento o *site* do Vai-Vai (www.vaivai.com.br) no qual o internauta, pode ter acesso não só à história oficial, como as informações atualizadas sobre o desfile, as fantasias, o enredo e sobre o movimento de revitalização do bairro do Bexiga.

O processo de abertura de mercado na década de 1990, fez com que houvesse uma queda acentuada no preço dos produtos de informática, os computadores, que só eram utilizados em empresas de médio e grande porte, atualmente, podem ser encontrados até em residências modestas. A popularização da informática coloca um número cada vez maior de pessoas em contato com o mundo virtual, pois mesmo que não se tenha um computador em casa, é possível acessar à Internet através do computador do trabalho ou mesmo da escola.

As páginas da Internet são muito atraentes, pois combinam imagens e sons. No *site* do Vai-Vai, além da leitura dos textos, o internauta tem acesso a uma galeria de fotos e pode ouvir um trecho do samba enredo. A atração causada por esse tipo de mídia pode ser comprovada pelo grande número de pessoas que assinam o livro de visitas, são simpatizantes, sambistas que desfilam na escola, ou mesmo componentes de escolas rivais.

Portanto, a informática está sendo utilizada como um

instrumento complementar à tradição oral, para a valorização da memória vaivaiense.

O Vai-Vai, desde sua fundação, foi constituído exclusivamente por negros até a década de 1960, quando os brancos começam a integrar a escola. Mesmo com o ingresso crescente de brancos na três últimas décadas, o Vai-Vai é reconhecido como um reduto negro na cidade.

Para os sambistas, o Vai-Vai é um exemplo de tolerância racial, com brancos e negros convivendo de forma harmoniosa:

(...) Foi sempre bem-quista, essa relação entre negros e brancos da escola de samba, aí nós puxamos o bairro, negros e brancos dentro da Bela Vista sempre se deram bem, dentro da escola de samba continuou essa harmonia (...) ¹

Para os sambistas, sejam eles brancos ou negros, a explicação para este convívio interétnico não conflitivo seria uma suposta tradição do próprio bairro do Bexiga², no qual os negros e italianos sempre estabeleceram relações igualitárias:

(...) (a relação entre negros e brancos) dentro do Vai-Vai é normal, graças a Deus, até porque o bairro do Bexiga foi muita mistura, italiano com negro, logo após a Segunda Guerra, que os italianos se imigrou para o Brasil, então começou a mistura de negros com italianos no Bexiga, então essa integração veio de pai para filho, de avô para bisavô e vem vindo (...) ³

¹ Antônio José Antônio Alvares, Secretário Geral.

² Ver capítulo 1.

³ Mestre Tadeu, Diretor de Bateria.

(...) Até em função do próprio bairro que tem muito italiano (...) já existe uma miscigenação que é muito bem aceita (...) ⁴

Em outras falas, a presença do branco na escola é tida como necessária para diminuir a força do estigma que recai sobre as agremiações negras e para atrair recursos financeiros para o desfile:

(...) Tem que procurar sempre uma igualdade, mesmo sabendo que o negro tá a frente de tudo isso (do samba), o negro que bolou tudo isso, o negro que tá divulgando pra outras pessoas, tem a parte econômica, tem a parte social, que o negro tem que ter uma coligação com outras pessoas, não só o branco, mas com o japonês (...) ⁵

(...) Porque, antigamente, era só negro, apanhava da polícia, a polícia quebrava instrumento, hoje em dia, tem os brancos chegando, hoje em dia é cultura, antigamente era quadrilha de maloqueiro (...) ⁶

(...) O problema na sociedade nossa é o seguinte: enquanto é ilícito é do negro, passou a ser lícito, aí o branco pega (...) enquanto a polícia reprimia era nosso (...) quantas vezes (...) que a gente correu dessa Bela Vista, que a polícia vinha e acabava com o samba (...) ⁷

Ana Maria Rodrigues, em *Samba Negro, Espoliação Branca*, afirma que os negros dentro da Escola de Samba não percebem o processo de exploração a que estão submetidos:

(...) Na problemática de racismo camuflado como o existente no Brasil, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro onde as relações entre brancos e negros revelaram algumas peculiaridades, este processo de ‘aceitação’ e participação nas festas de grupo negro iniciado pelo branco dominante, não foi intensamente apreendido nos seus detalhes mais sutis pelo grupo

⁴ Glicério, Diretor artístico.

⁵ Fabíola, porta bandeira.

⁶ Roberto, ex-chefe de ala.

⁷ Fernando Penteadado, ala dos compositores.

dominado que, em consequência, não esboça quaisquer tipo de reação eficiente contra a referida apropriação (...) ⁸

Ao contrário do que afirma a autora, os sambistas têm consciência da tentativa de apropriação da sua manifestação cultural. O ingresso de brancos não significou apenas a afirmação da supremacia da classe dominante, foi uma estratégia de “resistência inteligente”, pois a presença de brancos auxilia na diminuição do impacto do estereótipo da escola de samba como espaço privilegiado de “desocupados” e “bandidos”, ao mesmo tempo em que atrai setores da classe média para patrocinar o desfile.

Quanto às relações entre brancos e negros na sociedade global, os vaivaienses são unânimes em afirmar que existe discriminação em relação aos negros, e utilizam suas experiências pessoais para justificar sua assertiva:

(...) Eu acho que existe muito ainda essa diferença, o que surge mais, é aquela coisa camuflada, o pessoal tem o preconceito, tem o racismo, mas fica encoberto, até que você não passe por um confronto direto, você não percebe isso. Na hora que você vai procurar um emprego, na hora que você se relaciona com outras pessoas no meio social, aí você percebe esse tipo de coisa (...) ⁹

Mesmo admitindo existir a discriminação, os sambistas não recorrem ao discurso da “vitimização” e reconhecem que, apesar de

⁸ Ana Maria RODRIGUES, *Samba Negro, Espoliação Branca*, São Paulo, Hucitec, 1984, p. 108.

⁹ Fabíola, porta bandeira.

todas as dificuldades, paulatinamente, os negros estão suplantando obstáculos em busca do seu lugar na sociedade:

(...) Eu acho que o negro cresceu muito, conquistou e está conquistando espaços muito grandes, se a gente falar que não existe uma certa discriminação, ainda existe, mas eu acho que o negro avançou muito (...) ¹⁰

(...) Olha eu acho que o negro, graças a Deus não está 100% ainda, mas ele tem um espaço bem grande, na mídia, na sociedade, politicamente, acho que as portas estão se abrindo (...) ¹¹

Há uma tendência a vincular a situação de exclusão social do negro à questão de classe. Portanto, à medida que ele consiga uma melhoria da sua condição econômica, o resultado será uma tendência à diminuição do preconceito.

Esta explicação sociológica dos sambistas nos remete à clássica indagação: “os negros são discriminados porque são pobres ou porque são negros?”

Alguns autores das Ciências Sociais deram maior ênfase às diferenças entre classes sociais, para explicar a exclusão do negro. Octávio Ianni afirma que a discriminação racial impede que os discriminados tomem consciência de que sua condição de subordinação não está na cor da pele, e sim, na estrutura socioeconômica:

(...) Na base das manifestações de preconceito racial, pois, não está simplesmente o etnocentrismo, ou o contato, entre sistemas culturais diversos (...) Somente quando inscrevemos estas manifestações no âmbito da estrutura econômico-social em que elas ocorrem é que adquirimos uma compreensão precisa do seu sentido essência (...) Nessa situação determinados produtos de relações sociais entre grupos raciais ou culturais

¹⁰ Glicério, Diretor artístico.

¹¹ Valquíria, passista.

distintos se revelam como componentes dinâmicos de relações de dominação-subordinação, constituídos como fundamento em certos tipos de apropriação dos produtos de trabalho social (...) ¹²

No mesmo sentido, Florestan Fernandes afirma que o negro sofre o preconceito de classe, pois está situado na parte inferior da escala social¹³.

O mesmo autor, analisando a situação do negro em São Paulo no período pós-abolição, concluiu que a cidade não excluía o negro por fatores raciais. A dificuldade de adaptação do negro ao novo regime, estava no fato do mesmo ainda estar vinculado ao modo de vida pré-capitalista. Caso o negro tivesse qualidades psicológicas de um “chefe de família”, de um “trabalhador assalariado” ou de um “empresário capitalista” e mesmo assim fosse excluído, aí sim, esta exclusão teria um caráter racial.¹⁴

Por outro lado, Virginia Leone Bicudo¹⁵, estudando as atitudes de negros e mestiços em relação à questão racial, verificou que mesmo que o negro tenha o mesmo nível cultural e social do branco, ainda assim, é tratado como inferior. Portanto, questionamos: é possível reduzir o racismo à luta de classes?

¹² Octávio Ianni, *Raça e Classe* in *Raça e Classes Sociais no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 143.

¹³ Roger BASTIDE e Florestan FERNANDES. *Brancos e Negros em São Paulo*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1971.

¹⁴ Florestan FERNANDES, *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*, São Paulo, Dominus, 1965.

¹⁵ Virginia Leone BICUDO, *Estudo de Atitudes Raciais de Pretos e Mulatos em São Paulo*, 1945, dissertação de mestrado, Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo.

Em uma perspectiva diferenciada em relação aos autores citados, Borges Pereira assevera que os problemas raciais devem ser compreendidos dentro de uma estrutura social e, simultaneamente, como resultantes de uma configuração cultural. Dessa forma, o binômio raça/classe deve ser analisado em dois níveis complementares, através dos métodos sociológicos e antropológicos.

Borges Pereira em *Côr, Profissão e Mobilidade*, investiga a integração do negro na empresa radiofônica de São Paulo. O autor constata que mesmo os radialistas negros bem sucedidos economicamente são avaliados pela sociedade, ora com respeito a seus aspectos raciais, ora com respeito a sua ascensão econômica.

(...) Tal ambigüidade não reflete tão somente a existência de esquema contraditório de padrões, que age paralela e simultaneamente compondo uma imagem imprecisa do homem de côr e colocando-o perplexo diante de si mesmo e da situação em que se encontra; o que é mais desconcertante (...) é que essa ambigüidade deixa entrever a existência de um mecanismo incoerente de atribuição de status, através do qual o “racial” ainda que mutilando consideravelmente as alternativas de participação do negro na sociedade global, deixa-lhe franqueadas certas áreas, onde a ação do peneiramento cabe, com prioridade, aos fatores extra-raciais. Surgindo aqui, eclipsando ali, revigorada acolá e abrandada além, a linha de côr segmenta de maneira sui generis o campo sócio-cultural, configurando uma realidade desordenada e desorientadora para aqueles que a vivem, o que levou um artista negro a confessar que “preto que sobe, vive como “barata tonta”, sem saber onde pisar; vive em gomos, repartido em fatias” (...) ¹⁶

¹⁶ João Baptista BORGES PEREIRA, *Côr, Profissão e Mobilidade*, São Paulo, Pioneira, 1967, p. 241 e 242.

Voltando à questão colocada inicialmente, a situação do negro na sociedade brasileira deve ser compreendida como resultado de uma atuação simultânea dos dois fatores (raça e classe), que possibilita a manutenção dos privilégios dos brancos, relegando aos negros a condição de cidadãos de segunda categoria.

Complementando o aquele raciocínio de que o problema do negro é uma questão de classe, existe uma crença no “mito da instrução” enquanto fator preponderante de mobilidade social:

(...) O que nós precisamos, nós precisamos estudar. A base de tudo é estudar, por que sabe o que eles têm mais medo? É que a gente tome o lugar deles, tá sabendo? A gente não (...) a gente quer apenas o nosso lugar, o nosso espaço (...) a gente estudando, vamos ter muitos campos abertos (...) ¹⁷

O depoimento acima, também demonstra a consciência do principal objetivo das estratégias racistas, ou seja, impedir que determinados grupos participem da competição por espaços dentro da sociedade, resultando em uma “reserva de mercado” para outros grupos supostamente superiores. Assim, a instrução seria um instrumento privilegiado para o estabelecimento da equidade social.

¹⁷ Renato, Mestre Sala.

O fato de a educação ser superestimada parece ser estruturante no meio negro. Borges Pereira¹⁸ constatou que os radialistas negros acreditavam que as restritas possibilidades de mobilidade dentro da empresa estariam vinculadas à sua formação escolar deficitária, reduzindo o problema do negro à questão da instrução.

Analisando os padrões de socialização das famílias negras na cidade de Campinas, Irene Barbosa revela a dimensão dada ao ensino formal:

(...) A grande importância atribuída pela família negra à educação escolar é muito evidente, uma vez que através de conversas com os chefes, tem ficado claro o grande esforço das famílias, para “fazer estudar os filhos”. Pois a “mística de que o problema do negro é acima de tudo um problema de instrução” (...) ainda persiste. Daí todo esforço das famílias para o estudo dos filhos, fazendo com que exista uma diferença entre o nível de escolaridade e conseqüentemente a qualificação profissional mais baixa dos chefes, principalmente entre os mais idosos, e o dos filhos (...) ¹⁹

Os negros supervalorizam o ensino porque acreditam que a educação seria um dos fatores responsáveis pela sua situação de inferioridade social.

¹⁸ João Baptista BORGES PEREIRA, *Côr, Profissão e Mobilidade*, São Paulo, Pioneira, 1967.

¹⁹ Irene Maria F. Barbosa, *Socialização e Relações Raciais*, São Paulo, FFLCH/USP, 1983, p. 99.

Esta postura perante a educação formal está relacionada com os pressupostos do “mito da democracia racial”, segundo o qual a maioria dos negros estaria na base da pirâmide social em função de sua baixa qualificação.

Este argumento perde sua consistência quando analisamos alguns dados concretos. Entre as décadas de 1960 e 1980, houve aumento no nível de escolarização dos negros, que passaram a ocupar funções de melhor qualificação. Mesmo assim, existiam significativas diferenças salariais em relação aos brancos: (...) “*tanto em 1960 quanto em 1980, o salário médio mensal dos homens brancos era 1,7 vez maior que o dos homens afro-brasileiros*”.²⁰ Peggy Lovell constatou que trabalhadores brancos e negros de colocação similar no mercado de trabalho percebem salários desiguais. Portanto, como já afirmamos anteriormente, a problemática do negro não pode ser reduzida a fatores socioeconômicos, pois existe uma interação de preconceitos sociais e raciais para viabilizar o privilégio de outros grupos sociais.

Além da instrução, os vaivaienses apontam à união, a solidariedade e a organização como fatores imprescindíveis para superação do preconceito racial (em detrimento dos valores da

²⁰ Peggy A. LOVELL, Raça, Classe, Gênero e Discriminação Racial no Brasil, Estudos Afro-Asiáticos, (22), 1992.

sociedade capitalista, na qual os interesses individuais estão acima dos interesses comuns):

(...) Eu acho que já está havendo, o próprio negro, ele está impondo respeito dele. Então, agora tudo é consequência, não precisa brigar (...) eu acho que isso é importante, a gente se reunir, a gente continuar forte e impor respeito, que é o que está acontecendo (...) ²¹

(...) A questão do negro, como vamos dizer, a questão do racismo, eu vou dizer pra você: aqui no Brasil até o preconceito é mascarado. Existe o preconceito na sociedade, apesar de nós negros precisarmos ser mais organizados (...) dentro da economia e dentro da política, por exemplo, aí na pior das hipóteses, se nós fossemos organizados, se tem oitenta e quatro deputados, dez por cento, deveriam ser negros e nós não colocamos nenhum, porque nós não somos organizados. Economicamente também, economicamente, por exemplo: os negros, nós não usamos sapatos? Usamos sapatos, se tivéssemos lojas de sapatos, de preferência de o negro ir lá comprar com o negro (...) se fosse fabricado por negro e comprado por negro, isso iria chamar a atenção dos brancos (...) ²²

As eleições realizadas em 1996 trouxeram um fato novo para o panorama político paulistano, a eleição de Celso Pitta, o primeiro prefeito negro da cidade.

A diretoria do Vai-Vai apoiou oficialmente a candidatura Pitta alegando que, além de ser um candidato dos negros, ele era também o “candidato do samba”.

Logo após assumir o mandato, em janeiro de 1997, o Prefeito receberia uma série de críticas pela queda na qualidade dos serviços básicos da cidade, como saúde, limpeza pública e paralisação

²¹ Elaine, Passista.

²² José Antônio Alvares, Secretário Geral.

de obras contra enchentes. Além disso, foi acusado de ter realizado operações ilegais com precatórios, títulos da dívida pública, quando ainda era Secretário das Finanças, na gestão anterior, causando prejuízos ao erário municipal.

Na avaliação dos vaivaienses, as críticas atribuídas ao Prefeito são resultado de uma visão preconceituosa que objetiva a desvalorização do Prefeito Celso Pitta pelo fato de ele ser negro.

O declínio na qualidade dos serviços públicos é atribuído à administração anterior, do Prefeito Paulo Salim Maluf, que teria desestabilizado as finanças da Prefeitura, fazendo com que seu sucessor arcasse com o ônus do mau gerenciamento do dinheiro público:

(...) Eu acho que isso é consequência do racismo, muita gente acha que ele é testa de ferro, mas eu não acho, eu acho que ele tem uma participação muito grande, mas ele é o primeiro prefeito negro em São Paulo, lógico que o pessoal vai criticar, ninguém vai querer que um negro tenha sucesso (...) ²³

(...) Pra mim, o Pitta entrou de laranja nessa história da Prefeitura, o Vai-Vai apoiou ele, porque era um negro, certo? Tudo bem, pra mim, o Pitta é um cara muito culto, mas só que ele entrou na (...) do Maluf, ele sabia que ia pegar uma bomba na mão e ele tá melhorando, passou dois anos, deixou o Maluf de lado e passou a melhorar a administração dele (...) ²⁴

A eleição municipal colocou os negros defronte a um rol de escolhas que ativou identidades diferenciadas. Uma entrevistada

²³ Elaine, passista.

²⁴ Roberto, ex-chefe de ala.

afirmou não ter votado no candidato Celso Pitta por ser petista, apesar de admirá-lo como pessoa e torcer para que fizesse uma boa administração para fortalecer a imagem dos negros.

Por outro lado, muitos vaivaienses votaram no atual Prefeito por afinidades étnicas:

(...) A princípio até achei o Pitta uma pessoa que teria a dignidade de levar esse cargo muito bem e porque na Prefeitura de São Paulo (...) não sei se é radical ou não, os brancos não deram resultados, por que não dar uma chance pro negro? A princípio foi isso (...) ²⁵

(...) Então isso, lógico, você começa a imaginar: puxa vida os negros começaram a aparecer, tiveram o Rei do Futebol, Edson Arantes do Nascimento, agora vai ter o negro político (...) mas isso é obrigação nossa, porque eu acho o seguinte: como japonês vota em japonês, o turco, vota no turco, porque o negro não pode votar no negro, então nós temos que elogiar o Pitta, e continuo batalhando em torno do Pitta (...) ²⁶

Portanto, a campanha eleitoral de 1996, foi um instante laboratorial, pois demonstrou como as identidades podem se sobrepor, ora afirmando seu compromisso com uma determinada ideologia politico-partidária, ora fazendo valer sua identidade étnica, mesmo que o partido do candidato não esteja plenamente afinado com sua opção ideológica²⁷.

²⁵ Valquíria, passista.

²⁶ José Mário, Diretor Executivo.

²⁷ As explicações de uma família negra para o fato de terem votado em candidatos diferentes para eleições municipais de 1996, são representativas deste jogo de identidades. A família que costumeiramente votava no Partido dos Trabalhadores, por uma questão de classe, votou no primeiro turno para o candidato Celso Pitta,

Com relação ao fato do Vai-Vai ser uma grande concentração de negros, esse recebe dos seus integrantes dois tipos de explicação. Na primeira, prevalece a razão prática. Assim a grande presença de negros seria motivada pela localização privilegiada da escola, situada próxima à região central da cidade com fácil acesso via transporte público, além de ser uma opção de lazer pouco onerosa:

(...) O Vai-Vai tá numa área centralizada, numa área de fácil acesso, o pessoal da Zona Sul que é carente de eventos, de curtidão, vem pro centro da cidade que é perto, o pessoal da Zona Norte que não simpatiza com as escolas daquela região, vem pro centro que é mais fácil (...) ²⁸

(...) O povo tá muito sem dinheiro, então a pessoa que vem pra cá com dois, três reais no bolso, ele passa uma noite agradável com um gasto muito pequeno, eu acho que esse é um dos principais motivos (...) ²⁹

A outra justificativa é a tradição da escola, que desde sua fundação foi composta por negros. Mantendo esta tradição, hoje o Vai-Vai é um espaço aberto no qual os mesmos são aceitos sem discriminação:

(...) Porque é raiz, é sofrimento, sempre foi na rua, todo mundo que vem aqui é bem recebido, principalmente, a raça negra foi muito mais respeitada, acho que o Vai-Vai hoje (...) o Vai-Vai da raça negra é orgulho (...) ³⁰

(...) Acho que tudo na vida você escolhe um ídolo, um carro chefe e eu acho que o Vai-Vai foi escolhido esse representante da raça negra, mesmo porque, eu classifico o Vai-Vai como a única escola que favorece essa parte mais carente (...) o Vai-Vai não tem classe social, se tiver amor no seu coração pra

justificando que era preciso dar sua contribuição à raça. Para o segundo turno votariam na candidata Luiza Erundina (PT), desta forma, satisfaziam tanto seu compromisso étnico quanto o de classe.

²⁸ Afonsinho, ala dos compositores.

²⁹ Glicério, Diretor artístico.

³⁰ Roberto, ex-chefe de ala.

entrar dentro da escola e conseguir amar o pavilhão com classe e dignidade, não tem classe social (...) ³¹

Para os integrantes, o diferencial do Vai-Vai em relação a outras escolas estaria em três fatores: ser uma escola popular; ser composta em sua maior parte por negros e ser uma tradição do samba paulistano.

Os vaivaienses se orgulham em dizer que são uma escola das classes populares, o que justificaria a presença de milhares de pessoas aos ensaios:

(...) Aqui tem muita união, e outra, desde que eu conheço o Vai-Vai, desde 1974, sempre foi na rua com o povão (...) Eu acho um absurdo umas escolas de samba que tem hoje em dia, não posso falar o nome, que deixou o sambista de fora. Se você tem dinheiro, você entra, mas o sambista mesmo, está ficando cada vez mais afastado e no Vai-Vai não acontece isto (...) ³²

Outra peculiaridade apontada pelos sambistas, seria o fato do Vai-Vai se constituir em um reduto negro. Apesar do processo de embranquecimento das escolas de samba, e mesmo que o Vai-Vai não seja uma agremiação exclusivamente negra, como nos seus primeiros anos de existência, ainda assim a agremiação continua sendo um espaço de sociabilidade, que reflete uma forma específica de ser negro na cidade de São Paulo:

(...) O que diferencia é o seguinte, (Vai-Vai) é conhecida como uma escola de samba negra, que a maior parte dos componentes são negros. Hoje, por exemplo, na diretoria do Vai-Vai, o presidente é branco, na diretoria tem

³¹ Valquíria, passista.

³² Roberto, ex-chefe de ala.

branco, mas houve épocas que a diretoria do Vai-Vai, sem discriminar o branco, era só negra. É onde a população negra vê isso com muita simpatia (...) ³³

A tradição também é citada como uma especificidade vaivaiense, tradição que é compreendida como capacidade da agremiação em sobrepujar os obstáculos que surgiram ao longo do tempo:

(...) eu acho que o que diferencia o Vai-Vai de outras escolas de samba, não vou dizer de todas, é a tradição, que existe no Vai-Vai (...) Há 68 anos, a luta que o Vai-Vai já passou, você vê, os grandes sambistas, que saíram aqui de dentro e os que vão sair, a gente tem certeza, os grandes nomes que por aqui já passaram, quer dizer, existe uma tradição (...) ³⁴

O termo “raiz”, freqüentemente utilizado pelos sambistas quando se referem à agremiação, é uma metáfora repleta de significados. É uma referência ao Vai-Vai enquanto repositório que abasteceu o carnaval paulistano de energia vital, fazendo com que a árvore do samba crescesse com a força necessária para suportar as intempéries. A palavra “raiz” também remete à história da escola que, com as transformações do bairro e a construção de prédios residenciais de classe média, se viu ameaçada de expulsão mas conseguiu superar as adversidades e continua “plantada” no Bexiga. O terceiro significado estaria vinculado ao fato de ser uma agremiação caracterizada pela tradição de cultivar uma manifestação cultural negra.

³³ José Antônio Alvares, Secretário Geral.

³⁴ Serginho, diretor financeiro.

O processo de mercantilização das escolas de samba é visto pela maior parte dos integrantes como uma evolução do carnaval. A evolução é percebida como passagem de um estágio inferior a um patamar superior, e como, a sociedade tem progredido, as escolas de samba têm que acompanhar essas transformações:

(...) Eu vejo isso como uma coisa normal um procedimento normal, uma evolução normal, como nosso mundo hoje tá progredindo na parte industrial na parte política, na parte, sei lá (...) então, a escola de samba ela tem que evoluir junto, ela tem que se associar, ela tem que engrenar nesse tipo de coisa, então, automaticamente, ela vai partir pro lado comercial também, como várias coisas que hoje tá partindo (...) ³⁵

Apesar de minoritárias, existem posições divergentes que criticam as consequências deste processo de comercialização:

(...) Pra mim, a mudança é a comunidade não poder participar da escola devido o preço da fantasia, não que a escola exija isso, e sim, pela coisa que mudou. Então hoje tem muita gente que não sai.

Eu, por exemplo, tenho uma ala, chego na minha mesa e falo a fantasia tá R\$ 220,00, eu sei que é uma pessoa da Vai-Vai, sei que ela é do bairro, mas simplesmente, eu não posso baratear essa fantasia, essa fantasia realmente é R\$ 220,00.³⁶

Então, o que eles fazem? Eles vão pra uma arquibancada, porque eles não podem sair, o que eu sinto é isso. Dela (a escola de samba) crescer eu acho ótimo, eu quero mais é que ela cresça, mas essa coisa eu fico meio depressiva, dos nossos irmãos não poder estar com a gente ali, eles ficam aqui com a gente o tempo todo no ensaio, mas eles não podem estar na Avenida, e isso não é legal. Eu acho que deveria arranjar um jeito de doá-las pra que eles pudessem sair (...) ³⁷

Nessa questão talvez esteja a maior contradição da agremiação. O Vai-Vai é reconhecido como a escola de samba mais

³⁵ Fabíola, Porta Bandeira.

³⁶ A quantia de duzentos e vinte reais, correspondia a aproximadamente duzentos e vinte dólares.

popular da cidade e ainda mantém a tradição de ser um reduto negro. Mas a transformação do caráter das escolas de samba que faz com que o desfile seja um espetáculo dispendioso, tem como resultado a exclusão dos mais pobres.

O Vai-Vai que era formado por trabalhadores com poucas possibilidades de ingresso no mercado de trabalho formal (na sua gênese), atualmente, pelos preços da fantasia e pelos custos com transporte e alimentação durante os ensaios, acaba inviabilizando a participação dos sambistas em situação de marginalidade social relativa.³⁸

Como, neste caso, o critério econômico supera o critério étnico, a escola, que é majoritariamente negra, acaba excluindo tanto o branco quanto o negro de mais baixa renda. Assim, como já afirmamos no início do capítulo, a composição social do Vai-Vai é caracterizada, em sua maior parte, por negros de estratos intermediários.

No discurso dos sambistas, a ala da comunidade é utilizada como justificativa para demonstrar que o Vai-Vai possibilita a participação dos mais pobres, já que vende as fantasias por um preço diferenciado.

³⁷ Fátima, chefe de ala.

³⁸ Utilizamos aqui o conceito de marginalidade relativa, que segundo Leopoldi, designa os trabalhadores compreendidos na faixa de renda entre um e dois salários mínimos que “além do puro atendimento da alimentação básica, somente proporciona limitadíssima capacidade de consumo para alguns outros bens de primeira necessidade, como roupas, medicamentos baratos, etc.” (...) José Sávio Leopoldi, *Escola de Samba, Ritual e Sociedade*, Petrópolis, Vozes, 1978, p. 95.

Esta fala precisa ser relativizada, pois, em 1988, a referida ala cobrava cerca de 110 dólares por uma fantasia, ou seja, quase um salário mínimo, que correspondia à aproximadamente 120 dólares. Além disso é preciso contabilizar ainda os gastos com a frequência aos ensaios, que incluem o transporte e alimentação. Mesmo levando em consideração o fato da fantasia ser vendida em prestações, essa onera significativamente o salário de quem ganha entre um e dois salários mínimos, restando aos moradores das casas modestas do Bexiga a participação clandestina nos ensaios gerais, como exposto no capítulo anterior.

A dimensão da agremiação para seus integrantes pode ser mensurada a partir das declarações sobre sua importância para os sambistas.

Para além de uma opção de lazer, a agremiação representa um espaço de sociabilidade, um estilo de vida diferenciado, no qual é possível conviver entre iguais, sendo uma alternativa à discriminação da sociedade mais ampla.

O Vai-Vai ocupa um lugar totalizante para os sambistas, sendo associado às suas próprias vidas, comparado a instituições fundamentais como a família e a escola:

(...) Eu acho que, pra mim, é tudo, eu tenho quarenta e seis anos, trinta e um aqui (...) Sabe é uma outra vida além da minha própria vida (...) ³⁹

³⁹ Borrão, ala dos compositores.

(...) Eu faço do Vai-Vai uma casa, faço do Vai-Vai uma escola, poucas pessoas vêem uma escola de samba, desse ponto de vista, eles acham que é curtidão, é farra. É curtidão, é farra, mas tem aquele lado mais sério, do trabalho (...) da responsabilidade, o querer bem das pessoas, e esse lado todo, pra mim é muito importante (...) ⁴⁰

(...) Eu vivo o Vai-Vai, o ano inteiro, 24 horas por dia. O Vai-Vai, passou a ser, à minha casa, à minha família, à minha vida, os meus amigos estão aqui, o meu trabalho é aqui, então quer dizer, a Vai-Vai é minha vida (...) ⁴¹

Participar da escola de samba não é apenas gozar dos benefícios de uma agremiação que tem como objetivo principal produzir festas, existe uma relação de reciprocidade, na qual o componente tem o compromisso de “preservar” uma manifestação cultural negra e transformá-la visando sua valorização:

(...) Eu acho assim, quando você tá dentro de uma cultura, você dá valor a ela, a nível de Brasil que é tão pobre em cultura se a gente for analisar bem, não existe um apoio a nível cultural, você não pode fechar os braços, você tem que batalhar pra ela progredir, pra mim, o grande trunfo é você estar fazendo algo pela cultura, independente que a gente ainda saiba que algumas pessoas não reconhecem os próprios valores que têm dentro do seu próprio país. O samba é um valor (...) eu já vi em faculdades, professores dando aula, ouvindo samba enredo, ensinando samba enredo (...) ⁴²

(...) (O Vai-Vai) Representa muita coisa, representa não só a gente gostar, como dar alguma colaboração para a raça aonde que nós estamos (...) assim vamos dizer, mostrando alguma coisa de que o negro tem capacidade (...) pra valorizar os negros (...) ⁴³

⁴⁰ Fabíola, porta bandeira.

⁴¹ Glicério, Diretor artístico.

⁴² Serginho, diretor financeiro.

⁴³ José Antônio Alvares, Secretário Geral.

Simultaneamente a esse esforço de valorização de um dos aspectos da cultura negra, existe a intenção de romper com o estereótipo que recai sobre este tipo de manifestação.

Durante a pesquisa, os sambistas utilizaram o momento das entrevistas formais para negar o estigma de “antro de marginais” atribuído às escolas de samba:

(...) Não, só queria agradecer essa oportunidade que você está dando pra gente, pra mostrar um pouco mais o que é uma escola de samba, pra alguns é reunião de maloqueiros, de gente que não tem o que fazer. Se essas pessoas, parassem um dia pra vir aqui e ver o trabalho da gente que nem a escola tá aqui montando, batalhando pra montar uma creche, já ganhou o terreno, está vendo o lance do clube de campo, com as pessoas de baixa renda que não tem um divertimento, tem sua própria ambulância. Então é um lado social muito grande, que a gente tem e que a imprensa mesmo não faz questão de divulgar, então essas pessoas tinham que vir aqui (...) ⁴⁴

O estigma que recai sobre o negro é estrutural e teve sua origem no período colonial. O êxito da sociedade escravocrata estava em disseminar a idéia de que o branco era superior ao negro, para legitimar a exploração.⁴⁵

Após a abolição da escravatura, a elite intelectual brasileira mobilizou-se para pensar um projeto para o país. Influenciados pelo positivismo, darwinismo e evolucionismo, os

⁴⁴ Afonsinho, ala dos compositores.

⁴⁵ Florestan FERNANDES, A Questão Racial Vista por Três Professores, São Paulo, ECA/USP, 1971.

cientistas alertaram para os riscos da miscigenação racial, que levaria à degeneração do povo brasileiro.⁴⁶

As diferenças sociais entre brancos, negros, indígenas e mestiços, não eram explicadas pelas estruturas econômicas, mas pelas diferenças biológicas irreduzíveis, o que impediria que negros e índios alcançassem o estágio “civilizatório” dos brancos.

Tais teorias raciais justificavam as hierarquias fixas, favoreciam as elites urbanas e, simultaneamente, inviabilizavam o debate sobre cidadania e participação popular:

(...) Reintroduzido já em inícios do século XIX enquanto princípio de hierarquização em sociedades igualitárias, o dogma racial da desigualdade pode ser de certa forma entendido como um estranho fruto, uma perversão do Iluminismo humanitarista, que buscava naturalizar a desigualdade em sociedades só formalmente igualitárias (...) ⁴⁷

As discussões sobre as teorias raciais não se restringiram aos círculos acadêmicos e certos aspectos ainda são reatualizados no imaginário popular para justificar as desigualdades sociais, legitimando a exclusão social de negros e índios.

A capoeira é outro exemplo de como as manifestações culturais negras foram estigmatizadas. Até a metade do século XIX, a

⁴⁶ Lilia M. SCHWARCZ, *O Espetáculo das Raças*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 244.

principal causa de prisão entre os escravos era a capoeira e os escravos capoeiras eram punidos com açoite.⁴⁸

Com o passar do tempo, a capoeira foi classificada como “doença moral”, sendo considerada crime em 1890 por ameaçar a ordem pública. Para a nova legislação, a capoeira era indistinta da vadiagem.

A partir da década de 1930, foram retirados alguns aspectos africanos da capoeira, que de luta passou a ser considerada esporte, transformando-se, assim como o samba e candomblé, em ícone de brasilidade, representativa de um país mestiço.

Em, *A Morte Branca do Feiticeiro Negro*, Renato Ortiz analisa o processo de legitimação da Umbanda (religião que é uma síntese do candomblé, catolicismo e espiritismo) na sociedade brasileira. O autor revela como o estereótipo do negro é refletido no plano espiritual. Segundo a classificação de linhas da Umbanda, quem está no topo da estrutura é Oxalá, representado pela cor branca, enquanto os preto-velhos, caracterizados pela passividade, estão posicionados na base da pirâmide, refletindo a oposição das etnias na sociedade brasileira.

A Umbanda, reeditando o maniqueísmo cristão, estabeleceu uma divisão entre os espíritos do bem (espíritos de luz) e os

⁴⁸ Leticia Vidor de SOUSA REIS, *O Mundo de Pernas para o Ar*, São Paulo, Publisher, 1997.

espíritos de planos inferiores (espíritos das trevas). Existe uma grande maioria de “operários espirituais” contra uma minoria de espíritos privilegiados que possuem a “graça divina”. Nesta perspectiva, o autor conclui que:

(...) O mundo religioso, enquanto oposto ao profano aparece, a primeira vista, como densamente homogêneo: basta porém, analisá-lo mais aprofundadamente para perceber a que ponto a descontinuidade, as contradições sociais nele se inserem. A síntese umbandista traduz de maneira tão fidedigna o espelho-sociedade, que voltando o olhar na direção da massa de ‘operários’ espirituais, encontramos a dupla opressão do negro brasileiro, enquanto negro e membro de classe baixa. Oxalá permanece impávido em Aruanda enquanto os preto-velhos se amontoam à beira do profano (...) ⁴⁹

Portanto, a forma complexa como o estereótipo foi disseminado funciona como um dos pilares que justificam a posição de inferioridade social do negro. Simultaneamente, é um dos fatores que inviabilizam a democratização das relações interétnicas. Para os vaivaienses, desvincular a escola de samba de atributos negativos implica, em nível mais amplo, na luta contra a discriminação sofrida pelos negros, utilizando o âmbito da cultura como *locus* privilegiado para conquistar seu espaço na sociedade brasileira.

Uma das estratégias adotadas pelos vaivaienses é a prestação de serviços à comunidade, como explica o presidente Sólon Tadeu:

⁴⁹ Renato ORTIZ, *A Morte Branca do Feiticeiro Negro*, São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 123.

(...) A escola tem uma preocupação com o social, doando cadeiras de roda para a comunidade, doando pares de muleta, aparelho auditivo. Comprei uma ambulância com UTI (...) que fica a disposição da comunidade, dou assistência à funeral, liberação de corpos no IML (...) O próximo passo é a construção de uma creche e um clube de campo em Mairiporã (...)

O recurso adotado pela diretoria é engenhoso, à medida em que os serviços prestados podem ser utilizados também pelos moradores carentes da vizinhança, resultando em outra forma de compensar os transtornos causados pelos ensaios noturnos, além de ultrapassar os objetivos específicos de uma escola de samba, atuando em áreas como saúde e educação, nas quais o Estado se demonstra cada vez mais ineficiente. Dessa forma, a agremiação amplia sua atuação, funcionando como uma organização não governamental. Deixa de ser apenas uma opção de lazer, para ser uma prestadora de serviços e se firmar como instituição respeitável.

Concluimos que o Vai-Vai caracteriza-se, segundo a definição de Borges Pereira, como um “mundo paralelo”:

(...) Contidos pelo preconceito e pela discriminação, os negros “fabricaram” um mundo institucional paralelo ao dos brancos onde puderam, como negros e como pobres encontrar em contextos urbanos as condições mínimas para desenvolver sua sociabilidade, e, livremente, exercitar suas práticas e cultivar seus valores culturais. Esse conjunto de instituições espalhadas por diferentes pontos das grandes cidades brasileiras, pode ser visto como uma espécie de territorialidade, ao mesmo tempo física, social e cultural dos negros. Algumas delas como as escolas de samba e terreiros religiosos são autênticos prolongamentos de outros grupos, como grupos domésticos de vizinhança, que dentro de outros princípios organizatórios e nesses novos planos reorganizam-se em segmentos maiores com outros objetivos e

funções (...) ⁵⁰

Nesse reduto, os negros podem experimentar uma forma de sociabilidade específica, entre iguais, distante da discriminação vivenciada na escola ou no trabalho. É preciso enfatizar que a noção de “mundo institucional paralelo” não leva, necessariamente, ao confinamento, mesmo porque a política da escola de samba é integracionista objetivando buscar um lugar para o negro na sociedade. Como demonstramos ao longo do trabalho, a agremiação funciona, metaforicamente, como um leque: ora se abrindo à sociedade mais ampla, ora concentrado, em suas atividades os membros da “família Vai-Vai”.

Nesse microcosmo existe um jogo de identidades que atua de forma circunstancial. Para justificar que não existe preconceito em relação aos brancos, os vaivaienses afirmam que, para participar da escola, não é necessário ser negro, o importante é ser sambista. Mas, quando questionados sobre a peculiaridade do Vai-Vai, afirmam que o seu principal diferencial é ser uma escola de samba negra.

Antes do início de um dos ensaios da escola, realizado em dezembro de 1997, houve algumas tomadas de cenas para o

⁵⁰ João Baptista BORGES PEREIRA, Negro e Cultura Negra no Brasil, Revista de Antropologia, (26), 1983, p. 98.

documentário sobre o sambista Geraldo Filme. Com o intuito de motivar os vaivaienses, o compositor Oswaldinho da Cuica subiu ao palco e pediu que todos cantassem o samba “Tradição”⁵¹, com muito amor e dedicação, “para mostrar a força da raça negra, a força de uma escola negra”.

Como afirma Roberto Cardoso de Oliveira⁵², a identidade não pode ser vista de forma absoluta, mas dentro de um sistema de identidades. Se a identidade é contrastiva e situacional, é uma resposta política conjuntural⁵³, os vaivaienses, dependendo das circunstanciais, se afirmam enquanto escola de samba no sentido mais genérico, sem qualquer viés étnico, ou como uma escola de samba negra.

A variante étnica está presente no cotidiano da agremiação nem sempre de forma verbalizada, mas na opção pelos diversos estilos musicais como samba, *reggae*, e *rap*, pela postura corporal, expressa na dança ou pelo corte de cabelo.

Durante os ensaios do Vai-Vai, um grande número de jovens comparece com uma camiseta com a inscrição “100% negro”. Tal atitude gera uma certa polêmica, pois alguns afirmam que isto poderia

⁵¹ Samba composto pelo próprio Geraldo Filme homenageando o Vai-Vai e o bairro do Bexiga.

⁵² Roberto CARDOSO DE OLIVEIRA, *Identidade Etnia e Estrutura Social*, São Paulo, Pioneira, 1976.

⁵³ Manuela Carneiro da CUNHA, *Negros Estrangeiros*, São Paulo, Brasiliense, 1981 e *Crítérios de Etnicidade*, in: *Antropologia do Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

ser uma forma de preconceito contra o branco. Esse juízo poderia revelar um “patrulhamento” dos brancos sobre os negros, já que existem associações nipo-brasileiras e clubes como o Sírio Libanês e a Hebraica que não recebem o mesmo tipo de acusação.

Neste momento, seria necessário definir o preconceito.

Segundo Oracy Nogueira:

(...) Considera-se como preconceito racial uma disposição (ou atitude) desfavorável, culturalmente condicionada, em relação aos membros de uma população, aos quais se têm como estigmatizados, seja devido à aparência, seja devido a toda ou parte da sua ascendência étnica que se lhes atribui ou reconhece (...) ⁵⁴

No caso dos jovens negros, não se trata de um procedimento “desfavorável” em relação ao “outro”, mas uma auto-afirmação, uma forma pública de assumir sua negritude.

Em, *A Identidade Fragmentada*, Berriel, analisando as diversas organizações negras do Rio de Janeiro, conclui que “*ainda não se obteve a resposta da insistente indagação do que é ser negro nesse país*”.⁵⁵

⁵⁴ Oracy NOGUEIRA, *Preconceito Racial de Marca e Preconceito Racial de Origem* in *Tanto Preto Quanto Branco*, São Paulo, Queiroz, 1985, p. 79.

⁵⁵ Maria Maia de Oliveira BERRIEL, *A Identidade Fragmentada*, 1988, tese de doutorado, PUC-SP, p. 155. Sobre esse tema, ver também Ana Lúcia E.F. VALENTE, *Ser Negro no Brasil Hoje*, São Paulo, Moderna, 1991.

Invertendo a questão e colocando-a dentro do âmbito do nosso trabalho, é possível afirmar que também é difícil afirmar quem é branco no Vai-Vai.

Os sambistas que, pelo senso comum e em função de suas características fenotípicas, poderiam ser classificados como brancos se autodenominam morenos, ou afirmam ter “sangue negro nas veias” por descendência genética. Uma passista da escola que, pela sua aparência, poderia ser identificada como morena clara afirmava, enfaticamente, ser negra.

Nesta perspectiva é preciso retomar o questionamento proposto por Roberto Cardoso de Oliveira: a identificação étnica não seria uma escolha?

(...) Se a identidade étnica é um valor, enquanto categoria ideologicamente valorizada, ela é passível de uma certa escolha ou opção em situações determinadas (...) ⁵⁶

Portanto, os sambistas que no Vai-Vai fazem a opção por aproximar-se de uma identidade negra em outros momentos, como a disputa de uma vaga no mercado de trabalho, hipoteticamente,

⁵⁶ Roberto CARDOSO DE OLIVEIRA, *Identidade Etnia e Estrutura Social*, São Paulo, Pioneira, 1976, p. 22.

poderiam identificar-se como brancos, para aumentar suas possibilidades de aceitação.

Ana Maria Rodrigues⁵⁷ afirma que houve um processo de branqueamento das escolas de samba, resultando na descaracterização uma manifestação cultural negra e redundando na assimilação da cultura branca pelo negro.

O presente trabalho é uma tentativa de relativizar a perspectiva da autora, pois a questão nos parece mais complexa. Se partirmos do pressuposto que a identidade não está vinculada apenas a características biológicas, mas também a dados sociais, podemos considerar a hipótese de que haja um “enegrecimento” dos brancos que fazem parte da “família Vai-Vai”, justamente por participarem do samba que, mais do que um gênero musical, é um estilo de vida no qual há uma valorização da negritude.

A questão da identidade é ainda mais complexa quando tomamos por referência o mestiço. No cotidiano do Vai-Vai, os componentes são classificados comumente como brancos ou negros, a categoria intermediária “mulata” foi citada apenas durante algumas entrevistas formais.

⁵⁷ Ana Maria RODRIGUES, Samba Negro, Espoliação Branca, São Paulo, Hucitec, 1984.

Teófilo de Queiroz Junior⁵⁸ analisou a imagem da mulata na literatura brasileira e constatou que esta forma de expressão artística colaborou para cristalização do estereótipo da mulata retratada com os atributos de sensualidade, musicalidade, beleza e, ao mesmo tempo, irresponsabilidade, amoralismo e infidelidade.

Nas obras literárias, a mulata ocupa sempre um papel secundário que, segundo o autor, é um reflexo da posição que ocupa na estrutura social. Teófilo Júnior conclui que a literatura serviu como base de sustentação do preconceito racial.

Com a persistência do estereótipo, existe a utilização por algumas sambistas das características positivas, como a beleza, a sensualidade e a musicalidade, para obter sucesso na carreira de dançarina:

(...) Hoje é mulata, mulata virou profissão... a gente pega a nequinha mais pretinha, ela diz: "eu sou mulata", a gente pega as branquinhas que trabalham na noite, como sambistas, que sambam muito bem e também são mulatas (...) ⁵⁹

Negras e brancas procuram tirar proveito da visão estigmatizada de que a mestiça teria uma propensão natural para a dança, a fim de obter uma colocação no mercado de espetáculos

⁵⁸ Teófilo de QUEIROZ JUNIOR, *Preconceito de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira*, São Paulo, 1975.

⁵⁹ Fernando Penteado, ala dos compositores.

noturnos, logrando uma renda complementar e trabalhando com uma atividade que lhe dá prazer.⁶⁰ Portanto, há o reforço do estereótipo de um lado, mas há, também, a tentativa de melhoria de padrão econômico através da uma identificação mestiça.

A fala dos vaivaienses de que não existem preconceitos de classe dentro da agremiação não parece ser mera retórica.

Comentamos, anteriormente, o dilema vaivaiense: ser a escola mais popular da cidade, ao mesmo tempo em que aos mais pobres fica cada vez mais difícil a participação, em função do processo mais amplo de espetacularização do carnaval que envolve as grandes escolas de samba.

Em relação à questão étnica, ouvimos alguns comentários referentes à cor, no cotidiano da escola de samba. Um desses comentários ocorreu em reunião da ala da harmonia, quando em decorrência de um impasse surgido, um dos integrantes pediu a palavra para propor uma solução e foi imediatamente interrompido por outro sambista que falou em tom jocoso “branco aqui é o último a falar”, provocando risos do grupo.

O único depoimento negativo referente às relações entre brancos e negros na agremiação foi feito por uma sambista branca:

⁶⁰ Segundo informações de uma passista da escola, o cachê pago para uma dançarina de samba, fica entre 100 e 150 dólares, por um show com duração de uma hora.

(...) Quando comecei participar me senti meio constrangida, porque os negros não gostam mesmo dos brancos, mas a diretoria acha que isso não é certo, eu mesma nas reuniões, muitas vezes eu falei (...)

É preciso enfatizar que esses comentários são esparsos e não existe uma política de discriminação concreta em relação aos brancos, como já revelamos anteriormente, a diretoria não é composta apenas por negros.⁶¹

Se existem piadas em relação à cor, parece existir um tabu em relação à situação econômica dos componentes. Não há comentários sobre aqueles que estejam em uma situação economicamente confortável ou sobre os que estejam passando por algum tipo de privação.

Finalizando, pelo que pudemos perceber, a condição econômica do sambista não implica em privilégios ou obstáculos para almejar posições de maior destaque dentro da estrutura organizacional, como chefe de ala, por exemplo.

Nesse sentido, o que vigora no Vai-Vai uma meritocracia. O sambista é valorizado por sua competência e capacidade de estabelecer

⁶¹ Ver capítulo 2.

vínculos sociais consistentes para que possa ser reconhecido e respeitado pelo grupo.⁶²

⁶² Nesse sentido o Vai-Vai guarda certa semelhança com a Estação Primeira de Mangueira estudada por Goldwasser. Essa autora encontrou dificuldades em obter dados relativos à estratificação social na Mangueira devido à resistência dos componentes em fornecer essas informações. Apesar de a Mangueira ser formada por indivíduos de classes sociais diversificadas, ela não adota o sistema de hierarquização da sociedade global. “Por essa razão, na Escola de Samba de Mangueira, diluem-se as barreiras entre as classes sociais e suprimem-se as informações sobre indicadores de status. De fato, é mais coerente obscurecer o contraste entre uma posição de mando e dominância realizada internamente e uma situação que tende a ser desvantajosa na sociedade global, porque deixar manifestarem-se explicitamente as contradições da sociedade global numa organização que se pretende igualitária, significa ameaçá-la de ruptura em sua própria unidade”. Maria Júlia Goldwasser, *Palácio do Samba*, Rio de Janeiro, Zahar, 1975, p. 144.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Quem nunca viu o samba amanhecer
Vai no Bexiga pra ver
O samba não levanta mais poeira
Asfalto hoje cobriu nosso chão
Lembranças eu tenho da Saracura
Saudade tenho do nosso cordão
Bixiga hoje é só arranja-céu
E não se vê mais a luz da Lua
Mais o Vai-Vai está firme no pedaço
È tradição e o samba continua”
(“Tradição” – Geraldo Filme)*

“O samba está acabando”, “o carnaval está morrendo”, “bom mesmo eram os antigos carnavais”, frases que ouvíamos desde a infância fizeram com que sentíssemos saudades de um tempo que não chegamos a vivenciar. Entretanto, contrariando as profecias dos saudosistas, ou fatalistas, durante nossa pesquisa não encontramos um samba “agonizante” que só a eutanásia poderia redimir do erro inadmissível de ter se alterado ao longo do tempo. Constatamos, durante o trabalho, o pulsar de um samba revigorado, modificado, contemporâneo, cuja criatividade consegue conciliar melodias complexas à batida rápida e precisa da bateria, embalando os passes ágeis e inimitáveis dos passistas.

O Vai-Vai, a exemplo de outras manifestações culturais negras, para persistir, necessitou incorporar fragmentos de outras culturas e elementos de outras classes sociais, processo que é considerado por muitos como cooptação. Mais do que concessão à

classe dominante, essa foi a alternativa adotada pelos negros para garantir a persistência das escolas de samba.

As agremiações carnavalescas paulistanas surgiram justamente com o início do processo de industrialização do qual São Paulo seria o carro-chefe, ou a “locomotiva do país”. Eram instituições formadas basicamente por negros da classe trabalhadora com a finalidade de produzir festas na “cidade do trabalho” onde o lazer é visto como privilégios de “ricos” ou “desocupados”. Neste contexto, é possível imaginar as dificuldades encontradas pelas escolas de samba para manter suas atividades, já que sobre elas recaía uma conjunção de preconceitos, além da repressão policial.

Zanlorenzi em, o *Mito da Preguiça Baiana*¹, analisa como se cristalizou o estereótipo do não trabalho atribuído aos baianos. Estigma que tem suas origens no Brasil colonial quando aos escravos e libertos foi atribuída uma imagem da preguiça como forma de dominação. Para a autora, os escravos e libertos tinham uma noção de tempo diferenciada, vinculada à cosmologia das religiões africanas, que não se coaduna com a lógica utilitarista do “tempo é dinheiro”.

Zanlorenzi afirma que o baiano tem uma perspectiva peculiar na qual o trabalho não é colocado como o fator mais importante da existência, mas também não é considerado como algo

¹ Elisete Zanlorenzi, *O Mito da Preguiça Baiana*, São Paulo, 1998, tese de doutorado, FFLCH-USP.

secundário. Para o baiano, trabalho e festa não são mutuamente excludentes.

O estereótipo da preguiça baiana está atrelado ao discurso de exclusão racial, pois justificaria a inferioridade dos negros e a supremacia da elite branca.

Se os baianos carregam o estigma da “preguiça” e os cariocas da “malandragem”, os paulistanos não escapam ilesos das imagens estereotipadas, já que podem ser vistos como um povo que só “vive para o trabalho”, “só pensa em dinheiro” e “não sabe viver”, já que não tem tempo para o lazer.

É necessário relativizar esses discursos reificados. Se os baianos na época das festas têm que trabalhar dobrado para garantir o divertimento dos turistas, caminhando pela periferia de São Paulo nos finais de semana, é possível ver os campos de futebol de várzea lotados — na falta de um campo, os canteiros das avenidas ou praças são improvisados — o pagode no bar da esquina, a festa na garagem de alguma residência. Todos esses fatores desmistificam a idéia de que a população de baixa renda, não se diverte na cidade.

Apesar da intensa carga de trabalho que absorve a maior parte do tempo dos paulistanos, milhares de pessoas se dirigem ao Bexiga para acompanhar os ensaios do Vai-Vai.

Se o samba é mesmo “natural do Rio de Janeiro”, como

afirma Zé Ketí, é em São Paulo que ele renasce a cada ano, configurando-se em um estilo de vida peculiar, possibilitando momentos de sociabilidade que são fundamentais para a população negra.

Falamos em estilo de vida, porque ser um vaivaiense implica em compartilhar uma linguagem específica, uma estética própria, dançar de uma forma diferenciada, respeitar determinadas regras e ser fiel à sua agremiação.²

A convivência em uma instituição deste tipo permite aos seus integrantes uma leitura singular do mundo.

O vaivaiense amplia seu feixe de relações sociais à medida que o contato com “o mundo do samba” é considerado um dever do sambista. Participar de festas, eventos, ensaios de outras agremiações é condição fundamental para manter-se informado sobre o “mundo do samba”. Dessa forma, novos contatos são feitos e novos laços de amizade se estabelecem.

Para o vaivaiense, é um orgulho ser reconhecido em outra escola de samba e ficar isento do pagamento de ingresso. O reconhecimento ganha maior significado se lembrarmos que a sociedade brasileira, além da renda, centraliza o prestígio, sendo assim, a isenção da cobrança implica em romper com a impessoalidade da lei,

² Sobre uma análise específica sobre estilo de vida na metrópole ver TOLEDO, Luiz Henrique, *Torcidas Organizadas de Futebol*, Campinas, Autores Associados, 1996.

recorrendo ao universo mais flexível das relações interpessoais. O lema da ala da harmonia é bem representativo desta gramática social: “ser conhecido, para ser respeitado”.

O processo de mercantilização das escolas de samba é um tema muito recorrente em todos os trabalhos sobre carnaval e muito tem se falado sobre o fato das agremiações carnavalescas estarem transformando-se em empresas. Não seríamos ingênuos a ponto de negar a importância do caráter econômico para a existência da escola de samba, pois o desfile carnavalesco envolve cifras milionárias. Mas será que esse cunho comercial é hegemônico? O que significa para os sambistas a transformação das escolas de samba em empresas?

Para os vaivaienses a escola-empresa implica na racionalização da sua estrutura interna, na eficiência na captação de recursos e no uso da marca “Vai-Vai” como forma alternativa de arrecadar fundos através da cobrança de *royalty* sobre os produtos comercializados. Mas a preocupação dos sambistas transcende os aspectos econômicos, a escola-empresa precisa prestar serviços como a creche, assistência médica, caminhão para mudança; oficina de alegorias para os presidiários da Casa de Detenção, cursos de informática para preparar os adolescentes para disputa no mercado de trabalho, além da ampliação da ala dos deficientes que objetiva ser um dos canais de inserção na sociedade daqueles que têm “necessidades

especiais”.

Por mais que possam existir críticas, explícitas ou não, de que estas ações sejam apenas opções compensatórias ou assistencialistas, de fato elas são as alternativas possíveis encontradas pelos sambistas para minimizar as desvantagens das populações menos favorecidas e, simultaneamente, desvincular a escola de samba do estigma de “antro de marginais”.³ Enfim, o intuito da agremiação não se limita ao lucro econômico, o objetivo maior é o “lucro social”.

Octavio Ianni, analisando o samba praticado no interior na cidade de São Paulo no início do século, afirmou que sua importância sociológica estava em possibilitar o equilíbrio sócio-psíquico e o auto-respeito dos negros:

*(...) Assim, o samba assume novo significado para os negros, enquanto que as danças da senzala eram um meio de resistir ao poderio e a opressão da casa grande, o samba de terreiro é um fator que colabora na manutenção da vida grupal, através do culto de tradições comuns (...)*⁴

As escolas de samba paulistanas passaram por mudanças significativas ao longo do século. Sua composição social foi alterada, o número de componentes foi multiplicado, a dança, a música,

³ Ao longo do trabalho tentamos demonstrar a dimensão do estigma que recaiu sobre as escolas de samba, inferimos que em contrapartida os vaivaienses criaram uma série de mitos, como a questão da abertura da instituição para participantes, independente da sua condição econômica, ou mesmo da relação não conflitiva entre brancos e negros na escola de samba. Mitos que tentamos relativizar durante o trabalho.

⁴ Octavio IANNI, O Samba de Terreiro de Itu, Revista de História, São Paulo, 7 (26), 1956.

a fantasia e as alegorias modificaram-se de forma expressiva e os carnavalescos imprimiram uma nova estética ao desfile, que inclui efeitos sofisticados, como carros alegóricos que soltam fogo e simulam cachoeiras. Mudanças que, ao olhar dos “tradicionalistas”, aparecem como descaracterizações irreversíveis, mas que compreendemos como resultado da dinâmica cultural, como estratégia de sobrevivência encontrada pelos negros para manutenção de suas agremiações.

Do ponto de vista sociológico, o Vai-Vai continua sendo referência para aqueles que participam de suas atividades, proporcionando uma sociabilidade específica, resultando em uma maneira singular de ser negro e implicando em uma forma peculiar de dialogar e de fazer a leitura da sociedade.

Para finalizar o trabalho, escolhemos a frase de um sambista negro que parece ser emblemática do significado da agremiação:

(...) antigamente, o samba era só do negro, hoje não é mais do negro, é do preto e branco (...) isso, pra nós, é muito gratificante, o negro não fugiu da sua raiz, o negro permanece no Vai-Vai, isso é muito importante (...)

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN**, Mikail M. K. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Hucitec, 1987.
- BARBOSA**, Irene Maria Ferreira. *Socialização e Relações Raciais: um estudo de famílias negras em Campinas*. São Paulo, FFLCH/USP, 1983.
- BASTIDE**, Roger e **FERNANDES**, Florestan. *Branços e Negros em São Paulo*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1971.
- BERNARDO**, Teresinha. *Memória em Branco e Negro: um olhar sobre São Paulo*. São Paulo, 1993, 253 p. Tese (doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- BERRIEL**, Maria Maia de Oliveira. *A Identidade Fragmentada*. 1988, 170 páginas. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- BICUDO**, Virginia Leone. *Estudo de Atitudes Raciais de Pretos e Mulatos em São Paulo*, 1945, 68 páginas. Dissertação (mestrado). Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo.
- BORGES PEREIRA**, João Baptista. *Côr, Profissão e Mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo, Pioneira, 1967.

Negro e Cultura Negra no Brasil.

Revista de Antropologia. São Paulo, (26): p. 93-105, 1983.

Raça e Classe Social no Brasil. In:

O Saber Militante. São Paulo. UNESP/PAZ E TERRA. 1987.

BRITTO, Iêda Marques. *Samba na Cidade de São Paulo (1900 - 1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo, EDUSP, 1986.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Identidade, Etnia e Estrutura Social*.

São Paulo, Pioneira, 1976.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro, Funarte/UFRJ, 1995.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Negros Estrangeiros*. São Paulo, Brasiliense, 1981.

Critérios de Etnicidade. In:

Antropologia do Brasil. São Paulo, Brasiliense, 1985.

CUNHA, Mario Wagner Vieira da. A Festa de Bom Jesus de Pirapora. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, 4 (41): 5 -25, 1937.

DA MATTA, Roberto. O Carnaval como Rito de Passagem. In: *Ensaaios de Antropologia Social*. Petrópolis, Vozes, 1973.

————— *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983.

————— *O Que Faz o Brasil, brasil?* Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1984.

DURHAM, Eunice Ribeiro. *A Dinâmica Cultural na Sociedade Moderna*. *Ensaio de Opinião*, São Paulo, 2 (2): 32 - 35, 1977.

FERNANDES, Florestan. *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*. São Paulo, Dominus, 1965.

FERNANDES, Florestan, **BORGES PEREIRA**, João Baptista e **NOGUEIRA**, Oracy. *A Questão Racial Vista por Três Professores*. São Paulo, ECA/USP, 1971.

GENNEP, Van. *The Rites of Passage*. Chicago, University of Chicago, 1960.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1989.

GOLDWASSER, *O Palácio do Samba*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1975.

HOBBSAW, Eric e **RANGER**, Terence. *A Invenção das Tradições*. São Paulo, Paz e Terra, 1997.

IANNI, Octávio. *Samba no Terreiro de Itú*. *Revista de História*. São Paulo, 7 (26): 403 - 426, Abril-Junho, 1956.

- Raça e Classe in *Raças e Classes Sociais no Brasil*.
São Paulo, Brasiliense, 1987.
- LEOPOLDI**, José Sávio. *Escola de Samba, Ritual e Sociedade*.
Petrópolis, Vozes, 1978.
- LÉVI-STRAUSS**, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo, Papirus
Editora, 1989.
- LOVELL**. Peggy A. Raça, Classe, Gênero e Discriminação Racial no
Brasil. *Estudos Afro-Asiáticos*. (22): p. 85 – 98, 1992.
- LOWRIE**, Samuel Harman. O Elemento Negro na População de São
Paulo. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, 4 (48): 5-56, junho,
1938.
- MONTES**, Maria Lúcia. O Erudito e o que é Popular. *Revista Usp*. São
Paulo, 32: 6 - 25, 1997.
- MORAES**, Eneida. *História do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro, Record,
1987.
- MORAES**, Wilson Rodrigues de. Escolas de Samba e Cordões da Cidade
de São Paulo. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, (183):
p.167-227,1972.
- *Escolas de Samba de São Paulo*. São Paulo,
Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1978.
- NOGUEIRA**, Oracy. Preconceito Racial de Marca e Preconceito Racial de

Origem. In: *Tanto Preto Quanto Branco: estudo de relações raciais*.

São Paulo, Queiroz, 1985.

ORTIZ, Renato. Reflexões sobre o carnaval. *Ciência e Cultura*,

Revista da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência.

São Paulo, 28 (12):1407-1412, 1976.

————— Carnaval, Reflexões II. *Cadernos, Centros de Estudos Rurais e Urbanos*. São Paulo 11 (1): 66-76, setembro, 1978.

————— *A Morte Branca do Feitiçeiro Negro*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *Carnaval Brasileiro*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1992.

QUEIRÓZ JÚNIOR, Teófilo de. *Preconceito de Côr e a Mulata na Literatura Brasileira*. São Paulo, Ática, 1975.

RADCLIFFE-BROWN, A. *Estrutura e Função na Sociedade Primitiva*. Petrópolis, Vozes, 1976.

REIS, Leticia Vidor de Sousa. *O Mundo de Pernas para o Ar: a capoeira no Brasil*. São Paulo, Publisher, 1997.

RODRIGUES, Ana Maria. *Samba Negro, Espoliação Branca*. São Paulo, HUCITEC, 1984.

SCARLATO, Francisco Capuano. *O Real e o Imaginário no Bexiga*. São Paulo, 1988, 279 p. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia,

Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

SIMSON, Olga Rodrigues Von. *A Burguesia se Diverte no Reinado de Momo: sessenta anos de evolução do carnaval de São Paulo (1855-1915)*. São Paulo, 1984, 183 p. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Branços e Negros no Carnaval Popular Paulistano (1914 - 1918). São Paulo, 1989, 245 p. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

SIMSON, Olga Rodrigues Von e **Gusmão** Neusa Maria M. A Criação Cultural na Diáspora e o Exercício da Resistência Inteligente. *Ciências Sociais Hoje*. São Paulo, p. 217-243, 1989.

SOIHET, Rachel. *A Subversão pelo Riso*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.

TOLEDO, Luiz Henrique de. *Torcidas de Futebol*. Campinas, Autores Associados/Anpocs, 1996.

TURNER, Victor W. *O Processo Ritual*. Petrópolis, Vozes, 1976.

VIANNA, Hermanno. *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1988.

VALENTE, Ana Lúcia E.F. *Ser Negro no Brasil Hoje*. São Paulo, Moderna, 1991.

————— *O Negro e a Igreja Católica*. Mato Grosso do Sul, CECITEC/U.F.M.S., 1994.

ZALUAR, Alba. *A Máquina e a Revolta*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

————— *Carnaval e Clientelismo Político*. *Cadernos, Centros de Estudos Rurais e Urbanos*. São Paulo 1 (2^a):36-62, 1986.

ZANLORENZI, Elisete. *O Mito da Preguiça Baiana*. São Paulo, 1998, 267 p. Tese (doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

APÊNDICES

Figura 1 – Símbolo da Agremiação

Figura 2 – Criolêu

万歳

CARNAVAL DE 1998
G.R. ESCOLA DE SAMBA VAI VAI
ENREDO : BANZAI VAI VAI
CARNAVALESCO : CHICO ESPINOSA
AUTORES : AFONSINHO, ZÉ CARLINHOS E ZÉCA

REFRÃO

ME BEIJA NA BOCA AMOR
ME FAZ UM CHAMEGO QUE EU QUERO SENTIR
BALANÇANDO A MASSA É VAI VAI QUE PASSA
SACUDINDO O ANHEMBI

ATRAVÉS DE UM SONHO VIAJEI
NESSA VIAGEM ENCANTADA
EM IMPERADOR ME TRANSFORMEI
ENTRE TANTOS GUERREIROS SHOGUNS E ARQUEIROS DIVAGUEI

BIS

TEATRO E CULTURA
SAQUÊ QUE LOUCURA
ESSE É O IMPÉRIO QUE CRIEI

TANTAS BELEZAS EU VISLUMBREI NESSA VIAGEM DE ILUSÃO
MAS A GUERRA TROUXE A POBREZA
TANTA DOR QUANTA TRISTEZA
O COGUMELO DA DESTRUIÇÃO
VI TAMBÉM A FORÇA DO OPERÁRIO
TEVE GARRA NO TRABALHO
LUTOU E REERGUEU SUA NAÇÃO
CRUZEI O MAR DA MINHA LIBERDADE
MEU SONHO JÁ VIROU REALIDADE
NA TERRA DA GAROA AGORA ESTOU
EU ACORDEI NUMA EXPLOSÃO DE ALEGRIA
É LINDO VER A MINHA BATERIA DE NINJA NUM COMPUTADOR

BIS

AÍ FIQUEI MALUCO
COM O DESFILE DA VAI VAI
SACODE POVÃO BANZAI

万歳

Figura 3 - Prospecto do samba enredo de Afonsinho/Zé Carlinhos/Zeca

G.R.C.E.S VAI-VAI
CARNAVAL 98
CARNAVALESCO: CHICO SPINOSA
ENREDO: BANZAI VAI-VAI

AUTORES: WAGNER SANTOS E NAIJO DENAY

EU VIAJEI NUM SONHO ENCANTADO (AMOR)
NO ORIENTE EU ME VI IMPERADOR
SOU CRIOLÉ E LÁ VOU EU
NO PAÍS DO SOL NASCENTE CONTEMPLAR
RIQUEZAS DA CULTURA MILENAR
DE MENTE SÃ E CORPO SÃO
NA FORÇA DO EQUILÍBRIO E RELIGIÃO (Ô, Ô, Ô, Ô, Ô, Ô)
COM GUERREIROS DIVINAIS
CONSTRUI UM GRANDE IMPÉRIO
E JARDINS CELESTIAIS (E QUEIRA DEUS
O PESADELO DE HIROSHIMA NUNCA MAIS
SE A BOMBA FOI DESTRUÇÃO (COM RAÇA)
MEU POVO REERGEU SUA NAÇÃO

{ E NO BALANÇO DAS ONDAS... EU NAVEGUEI BIS
 À PÁTRIA AMADA IDOLATRADA IMIGREI

BRASIL... (Ô, Ô, Ô, Ô) MEU SONHO DE FELIZ-CIDADE (Ô, Ô, Ô, Ô)
BRILHOU NO CÉU DA LIBERDADE
ONDE MEUS COSTUMES ENSINEI
NESSE INTERCÂMBIO, ME TORNEI UM BRASILEIRO
NA BATIDA DO PANDEIRO, NA PAIXÃO DO FUTEBOL (E HOJE)
A TRADIÇÃO SE UNE A TECNOLOGIA
DESPERTEI PARA A ALEGRIA É CARNAVAL
NUM LINDO SHOW DE EFEITO VISUAL

{ BANZAI! VAI-VAI MEU ^{BEA}SAYONARÁ BIS
 O MEU FUTURO ESTÁ NA LUZ DO QUE VIRÁ

{ OI SACODE!
 SACODE MEU POVÃO DE EMOÇÃO
 QUANDO O BIXIGA EM PRETO E BRANCO PASSA REFRÃO
 NA INTEGRAÇÃO BRASIL E JAPÃO
 A EXPLOÇÃO DA BATERIA AGITA A MASSA

G.R.C.E.S. VAI VAI & CARNAVAL/98

Enredo: **BANZAI VAI VAI**
Carnavalesco: **CHICO SPINOSA**
Compositor: **WASHINGTON DA MANGUEIRA**

EU VIAJEI NA FANTASIA
EMBARQUEI NESSE MUNDO DE ILUSÃO
SOU CRIOLÊ, TRAGO ALEGRIA
O BIXIGA É POVÃO
SONHEI, VI MARAVILHAS NO JAPÃO
FILOSOFIA E TRADIÇÃO
BELEZAS DO PALÁCIO IMPERIAL
OLHA SÃO OS GERREIROS DA FOLIA
É A SARACURA NA AVENIDA
TRAZENDO ARTE E CULTURA MILENAR

SOU IMPERADOR
DA ALEGRIA
NÃO QUERO GUERRA SÓ A PAZ
HIROSHIMA NUNCA MAIS!

BIS

OS MARES EU CRUZEI
COM A TERRA DA GAROA ME ENCANTEI
A LIBERDADE FEZ BRILHAR MEU SOL
HOJE SAMBO E JOGO FUTEBOL
LINDAS MARAVILHOSAMENTE BELAS
SÃO AS GUEIXAS TÃO SINGELAS
BAILANDO EM MINHA IMAGINAÇÃO
COMPUTADORES INVADIRAM MINHA MENTE
O FUTURO É A UNIÃO
E DESPERTEI NUM DESFILE VIRTUAL
DE PRETO E BRANCO A BELA VISTA VEM AÍ
NO PULSAR DESSA GALERA
FAZ VIBRAR O ANHEMBI

VAMOS NESSA BRINCADEIRA
BANZAI BANZAI VAI VAI
QUE VAI LEVANTAR POEIRA
NA EXPLOSÃO DA BATERIA EU VOU ATRÁS

REFRÃO

Apelo: LEGAS METAL - o supermercado do lojista

Figura 5 – Prospecto do samba enredo de Washington da Mangueira