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

EDUARDO GUILHERME MORAES FERREIRA SIERRA

Guerreiros da Avenida: música e competição na escola de samba.

Versão Corrigida

São Paulo

2019

EDUARDO GUILHERME MORAES FERREIRA SIERRA

Guerreiros da Avenida: música e competição na escola de samba.

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rose Satiko Gitirana Hikiji

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S572g Sierra, Eduardo Guilherme Moraes Ferreira
 Guerreiros da Avenida: música e competição na
 escola de samba / Eduardo Guilherme Moraes Ferreira
 Sierra ; orientadora Rose Satiko Gitirana Hikiiji. -
 São Paulo, 2019.
 133 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Antropologia. Área de
concentração: Antropologia Social.

1. Escola de samba. 2. Vai-Vai. 3. Competição. 4.
Antropologia da música. 5. Antropologia da
performance. I. Hikiiji, Rose Satiko Gitirana,
orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do aluno: Eduardo Guilherme Moraes Ferreira Sierra

Data da defesa: 20/09/2019

Nome da Profª orientadora: Rose Satiko Gitirana Hikiji

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 18 /11 /2019

Assinatura da orientadora

A toda a comunidade do Grêmio Recreativo Cultural e Social Escola de Samba Vai-Vai,
onde sempre me senti acolhido, bem-vindo e feliz.

AGRADECIMENTOS

Em tempos sombrios em que se questiona a atividade do professor, gostaria de começar agradecendo a todos os professores brilhantes que tanto me ensinaram ao longo desses dois anos e meio. Nas aulas, nas conversas fora de sala, nos cafês e nas cervejinhas, vocês foram meu espelho, meu exemplo, minha inspiração. Prof. Márcio Silva, Prof. João Felipe, Prof. Vagner Gonçalves e Prof. Heitor Frúgoli. Agradeço de coração a cada momento que passamos juntos. Reservo um agradecimento especial também às professoras Fernanda Peixoto e Suzel Reily, as quais tive o imenso prazer de ter em minha banca de qualificação. Seus comentários tão inteligentes foram fundamentais para o desenvolvimento dessa pesquisa. À professora Rose Satiko, minha orientadora, gostaria de deixar um obrigado do tamanho do mundo, por ter aceito me orientar, mesmo eu sendo de outra área. Cada conversa, cada conselho e cada observação suas foram determinantes para que eu conseguisse seguir adiante. Um obrigado especial também à professora Sandra Sierra, amiga, que tanto me ajudou a ingressar no programa e, observadora perspicaz, sempre apostou que eu seria antropólogo um dia.

Agradeço aos colegas de curso. Tive uma sorte imensa de estudar com pessoas inteligentes, carinhosas e parceiras. Destaque para a amiga Paula Bessa, pesquisadora sensível e excelente musicista, que me fez companhia dentro e fora da academia. Sua amizade é eterna. E ao amigo Felipe Gabriel, antropólogo e mestre-sala, que carrega consigo toda a realza do samba. Nossas trocas foram fundamentais.

Também agradeço à amiga Niltes Lopes, pedagoga e diretora do Departamento Social da escola de samba Vai-Vai, que acreditou no meu trabalho, confiou em mim, me apresentou a tantos bambas, facilitou minha entrada na agremiação e fez com que essa pesquisa e tantas outras acontecessem. O mundo precisa de mais Niltes Lopes.

Um agradecimento infinito à amiga Marília Belmonte, historiadora, sambista e ritmista que me introduziu à escola de samba Vai-Vai, me deu dicas valiosas de como chegar na agremiação, torceu, sambou, se divertiu comigo e me ajudou a vencer a timidez e realizar entrevistas. Sem Marília, não existiria metade dessa dissertação.

À grande amiga Cíntia Marinho que, com seus sábios conselhos, foi fundamental para que eu ingressasse no programa.

Agradeço aos meus familiares que investiram tanto na minha educação e me ajudaram a chegar longe. À minha mãe, que por vezes se questiona como mãe, gostaria

que soubesse que hoje me sinto feliz, realizado e vivo graças a você. Ao meu pai, que sempre me apoiou indistintamente e vibrou com cada conquista minha. Aos meus avós, com quem vivi tantos anos e que muito me ensinaram. À minha irmã, que também torceu por mim e sempre celebrou a minha felicidade como se fosse a sua. Aos meus tios Rodolpho e Carmen, que me receberam em São Paulo em 2014 e me ajudaram a realizar mudanças importantes na minha vida.

Desenvolvi essa pesquisa de 2017 a 2019 sem receber bolsa e trabalhando em período integral, o que foi extremamente difícil, mas possível, graças à amizade de Rodrigo Leão e Márcio Cócaro, sócios da agência Casa Darwin, onde trabalhei como redator durante o mestrado. Assim que passei no processo seletivo, pedi para me ausentar do trabalho para as aulas que ocorriam de tarde. Fui liberado e nunca precisei faltar à USP por conta de serviço. Não sei se existem no Brasil outros donos de agência que teriam tido semelhante atitude de apoio ao estudante e à ciência. Obrigado por mais um salto evolutivo.

Preciso reservar um parágrafo para agradecer também a Gueko Hiller, que foi meu companheiro por tantos anos e me amou como poucos. Seu apoio irrestrito foi essencial para que eu ingressasse no programa. Obrigado por tudo.

Meu principal agradecimento, talvez, seja ao povo da Bela Vista, a quem dedico essa dissertação. Desde o primeiro dia em que pisei na quadra da escola de samba Vai-Vai, me senti em casa, recebendo sorrisos e gentilezas por onde passei. Confesso que ingressei no mestrado buscando me transformar em professor, mas também em sambista. Sempre quis vivenciar a rotina de uma escola de samba e sinto que escolhi a melhor de todas. Meu muito obrigado a todos, em especial a Paty, Sandrinha, Malu e Edna da ala Kambinda, aos Harmonias Buiú, Tuiú e Inácio, à baiana Margarida, à Dona Dina, ao Sol da Vai-Vai, a Almir Alberto, Afonsinho BV, Pedrinho Vai-Vai, Hernani Siqueira, Paulo Rogério, Raquel, aos ritmistas Thiago, Tamara e Giovana. Aos meus professores de samba no pé, os grandes passistas Marcus Prado e Victor Allonzo. Agradeço também aos compositores Rodolfo e Rodrigo Minuetto que tão bem me receberam em seu estúdio.

Por fim, meu muito obrigado a todo o povo do samba, aos sambistas de todas as gerações, presentes, passadas e futuras por trazerem ao mundo tanta alegria, poesia e beleza.

RESUMO

SIERRA, Eduardo Guilherme Moraes Ferreira. **Guerreiros da Avenida**: música e competição na escola de samba. 2019. 133 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Este trabalho procura compreender o fazer musical de uma escola de samba através da lógica da competição que permeia suas atividades. Baseado em uma etnografia de dois anos na escola de samba Vai-Vai – a maior campeã da história do carnaval paulista que, em 2019, enfrentou seu primeiro rebaixamento –, reflito sobre a forma como a busca pelo título interfere nas práticas musicais da agremiação. A pesquisa se estabelece a partir de uma aproximação teórica entre a antropologia da performance e a antropologia da música e se divide em três capítulos: “O Desfile”, “O Samba” e “A Comunidade”. No primeiro, reflito sobre o momento do desfile e os ensaios, observando de que forma a competição interfere na performance. No segundo, reflito sobre o processo de composição e escolha do samba-enredo, que também ocorre em um contexto competitivo: as eliminatórias. Por fim, mobilizo as discussões dos capítulos anteriores para entender como a vitória e a derrota na competição influenciam na própria constituição da comunidade musical e analiso a crise política que se estabeleceu na escola em função do descenso inédito. Questões recorrentes em estudos sobre as escolas de samba, como a oposição entre a tradição e a modernidade e a capacidade ou incapacidade da festa de promover uma inversão da ordem social são atualizadas neste trabalho ao serem observadas sob o viés da competição.

Palavras-chave: Escola de samba. Vai-Vai. Competição. Antropologia da música. Antropologia da performance.

ABSTRACT

SIERRA, Eduardo Guilherme Moraes Ferreira. **Warriors of the Avenue**: music and competition at the samba school. 2019. 133 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This thesis aims to understand the musical making of a samba school through the logic of competition. Based on a two-year ethnography at the Vai-Vai samba school - the greatest champion in the history of the São Paulo's carnival competition that faced its first relegation in 2019 - I evaluate how the pursuit of victory interferes in the musical practices. The research is based on a theoretical approach between the anthropology of performance and the anthropology of music and is divided into three chapters: "The Parade", "The Samba" and "The Community". In the first one, I analyze the parade and the rehearsals, addressing how competition interferes in the performances. In the second one, I think over the process of composition and the choice of the samba-enredo, which also occurs in a competitive context. In the last chapter, I return to the discussions of previous chapters to understand how victory and defeat in the competition influence the very constitution of the musical community and analyze the political crisis that took place in the school due to the unprecedented relegation. Recurrent issues in studies of samba schools, such as the opposition between tradition and modernity, and the Carnival's ability to subvert the social order are updated in this thesis when analyzed under the competition bias.

Keywords: Samba school. Vai-Vai. Competition. Anthropology of music. Anthropology of performance.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
1.1 De que carnaval estamos falando.....	13
1.2 Performance: olhares e escutas.....	14
1.3 Estruturas sonoras e sociais.....	17
1.4 A construção dos capítulos.....	21
2. O DESFILE.....	23
2.1.1 Da sala para a quadra.....	22
2.1.2 Gritos de guerra.....	27
2.1.3 Uma cerveja na mão e muitas ideias na cabeça.....	29
2.2.1 Vai-Vai de carteirinha.....	30
2.2.2 Um abraço negro.....	33
2.2.3 O grande dia.....	34
2.4 Eficácia x entretenimento, participação x apresentação.....	37
2.5 Música em competição.....	45
3. O SAMBA.....	51
3.1 Eliminatórias de samba-enredo: ouvir, torcer, opinar.....	51
3.2 Samba-enredo e performance: uma relação intrínseca.....	59
3.3.1 Os compositores.....	63
3.3.2 Pedro.....	63
3.3.3 Afonso.....	65
3.3.4 Rodolfo.....	65
3.4.1 Samba-enredo: diferentes pontos de escuta.....	66
3.4.2 “Tradição” entre aspas.....	77
3.5 Questões de localidade.....	80
4. A COMUNIDADE.....	83
4.1 Pavilhão em crise.....	83
4.2 O sambista.....	89
4.3 O título.....	97
4.4 Meu povo, minha gente, minha raça, minha escola.....	101

4.5 A chuva.....	104
5. CONCLUSÕES.....	109
5.1 O título e a formação da comunidade.....	110
5.2 A inversão carnavalesca e a competição.....	112
5.3 O desfile como diálogo.....	114
REFERÊNCIAS.....	117
APÊNDICE A – NOTAS DO VAI-VAI NO CARNAVAL DE 2018.....	121
APÊNDICE B – NOTAS DO VAI-VAI NO CARNAVAL DE 2019.....	122
APÊNDICE C – SAMBAS-ENREDO MENCIONADOS POR PEDRINHO.....	123
APÊNDICE D – SAMBAS-ENREDO MENCIONADOS POR RODOLFO.....	127
ANEXO A – PROSPECTOS DO SAMBAS CONCORRENTES.....	129

1 INTRODUÇÃO

Nove. Ponto. Sete. Pausadamente, o locutor anunciava as notas da agremiação. Na quadra, suspiros, gritos e palavrões. Na rua, choro e abraços. O que um dia pareceu impossível tornava-se realidade em um terça-feira nublada do início de março de 2019. Vai-Vai, o maior campeão da história do carnaval paulista, prestes a completar noventa anos, classificava-se em último lugar. Seria rebaixado para o grupo de acesso.

A tristeza que eu presenciava fazia parecer ainda mais distante aquele fevereiro de 2015, quando, recém-chegado em São Paulo, escutava da sala de estar um som forte de bateria e constatava, então, ser vizinho de uma escola de samba. A música que ecoava a poucos metros de distância do prédio era marcada pelo fervor da vitória. A escola tinha acabado de conquistar mais um título, seu 15º, com o enredo “Simplesmente Elis: A Fábula de uma voz na transversal do tempo”, que homenageava a cantora Elis Regina. Apesar do incômodo de saber que eu teria de conviver com música alta por um longo período, a vitória da agremiação também me trouxe um orgulho quase descabido. Dali para frente, eu seria vizinho de uma escola de samba, mas não de uma qualquer. Seria vizinho de uma escola *campeã*.

Tal foi o entusiasmo que, no ano seguinte, decidi fazer do grêmio meu objeto de pesquisa para o ingresso no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo. “Quem sabe a escola tão famosa pelos seus títulos não me ajuda a conquistar o meu”. A empreitada uniria trabalho e lazer. Para realizar a pesquisa de campo, seria preciso frequentar a quadra assiduamente, entrevistar compositores, participar das rodas de samba, dos ensaios e dos desfiles. Nenhum sacrifício.

“Guerra”, “luta”, “conquista”. As metáforas marciais, presentes nos discursos dos sambistas, me indicavam que a competição se fazia presente por todo o calendário carnavalesco, não apenas no dia do desfile. Entender a competição através da música – ou a música a partir da competição – se tornou o objetivo central da investigação dessa dissertação. De que forma a busca pelo título influencia no fazer musical de uma escola de samba? Quais são os efeitos desse viés agonístico na elaboração da performance e na constituição da comunidade? Problemáticas do carnaval já pesquisadas – a profissionalização crescente, a mercantilização, a espoliação da festa pelas camadas ricas e brancas, a perda do caráter subversivo e da sua capacidade de inversão dos papéis sociais – pareciam ganhar novo frescor, se observadas pela ótica da competição. Estariam a busca desenfreada pelo título e o acirramento da lógica competitiva ajudando

a destruir a tradição do carnaval? Ou, pelo contrário, seria a própria lógica competitiva uma das tradições da festa popular que ajudaria a mantê-la viva e dinâmica?

Tais indagações se mostraram particularmente relevantes no decorrer do trabalho, quando, após a divulgação do resultado do carnaval de 2018, no qual a escola amargou o 10º lugar, sua segunda pior colocação na história até então, uma crise foi deflagrada. A sede social do grêmio recreativo amanheceu vandalizada. Um grupo de dissidência foi criado e passou a contestar a legitimidade do presidente e de sua diretoria com faixas provocativas, churrascos de protesto e denúncias nas redes sociais. Episódios de violência e tentativas de agressão ocorreram. Antigos componentes se afastaram da comunidade. Dividida e abalada, a escola foi para a avenida novamente no ano seguinte, classificando-se em último lugar e agravando ainda mais a crise que se instaurara no ano anterior. O título parecia ser muito mais do que um mero símbolo de poder. Com a escola revirada do avesso, tensões, cisões e desavenças internas que, no momento do desfile, acabam eclipsadas pelo desejo coletivo de conquistar o campeonato, vieram à tona. Se é certo que todos os componentes de uma escola de samba desejam a vitória, também é verdade que cada componente tem uma visão a respeito de qual seria a melhor forma para conquistá-la.

1.1 De que carnaval estamos falando?

A grandeza do carnaval é tamanha. Roberto DaMatta chega mesmo a descrevê-lo como “a única festa do nosso calendário que tem necessariamente muitas definições, todas parciais e todas razoavelmente coerentes”. (1981:28). Segundo o autor, o carnaval se caracterizaria por seus “múltiplos planos”, ou seja, suas diversas expressões artísticas e performáticas passíveis de apreciação e análise acadêmica. Juntamente com as oportunidades que oferece, o estudo do carnaval também impõe uma atenção ao foco da investigação, que podem ser muitos: a relação do carnaval com a cidade (CAVALCANTI, 1994), as mediações entre classes sociais (GOLDWASSER, 1975; VIANNA, 1995), sua suposta capacidade de subversão da estrutura (QUEIROZ, 1992; OLIVEIRA PINTO, 1994) ou mesmo sua relação com a moral constituinte de um país (DAMATTA, 1983).

No presente trabalho, a análise recai sobre a música e a performance, entendidas em uma perspectiva processual, em sua relação com a competição. Não tenho e nem poderia ter a pretensão de trazer conclusões generalizantes acerca do carnaval em toda a

sua complexidade. O que busco é, a partir de uma pesquisa de campo “de perto e dentro” (MAGNANI, 2002), realizada ao longo de dois anos e meio em uma escola de samba paulistana, trazer conclusões que possam se relacionar a teorias mais abrangentes, tanto da antropologia das formas expressivas como do carnaval. Ao longo do trabalho, dialogo com muitas referências de autores que estudaram carnavais de outras épocas, cidades e contextos. Acredito que tal análise comparativa seja extremamente enriquecedora, mas deve ser feita com o cuidado de que não homogeneizemos expressões culturais que, embora ocorram na mesma época do ano e sob uma mesma lógica festiva, apresentam diferenças basais. Muitas das problemáticas que observei na escola de samba Vai-Vai são recorrentes em outras comunidades musicais – tanto do Brasil, quanto do mundo – e foi em cima dessas congruências que a análise comparativa se estabeleceu. No entanto considere importante ressaltar as especificidades encontradas em campo, como forma de evitar que o particular fosse interpretado como geral. O carnaval de que falo tem tempo, nome e lugar.

Dentre as possibilidades de recortes possíveis, optei por priorizar a música como o centro de minha observação. Questões como gênero, raça, política e conflito de classes, tão ululantes em uma instituição como a Escola de Samba, naturalmente estiveram presentes no campo, como, aliás, acredito que estejam em qualquer um. Procurei mobilizá-las de forma a não ignorar sua importância e centralidade para o entendimento da realidade estudada, mas sem perder o foco das minhas indagações.

A escolha da competição como o elemento norteador justifica-se por dois motivos. Em primeiro lugar, conforme brevemente exposto na seção anterior, a lógica da disputa é central na constituição das escolas de samba. Em segundo lugar, há uma extensa bibliografia no campo da etnomusicologia que observa competições musicais pelo mundo. Definir a competição como ponto de partida permitiu que essa pesquisa entrasse em diálogo com esses estudos.

1.2 Performance: olhares e escutas

A complexidade das escolas de samba se manifesta em sua capacidade ímpar de articular binômios que, no cotidiano, se encontrariam separados. Se analisarmos um ensaio de quadra, por exemplo, observamos que, para seus componentes, é lazer e trabalho, obrigação e diversão. Também é ensaio e, ao mesmo tempo, apresentação. É transgressor, enquanto festa de origem negra e pobre, ao passo que se mantém a partir

de alianças com os setores mais abastados da sociedade. Tal capacidade de unir polaridades, podemos postular, situa as escolas de samba em um *ponto de tensão social*. Justamente em função do fato de se tratarem de “instituições abertas” (DAMATTA, 1983) que permitem congregar um grande número de pessoas, observa-se uma disputa acerca de quais orientações e valores devem ser os escolhidos para definir as atividades da instituição. Parto da hipótese de que essas tensões acabam por se expressar em seu fazer musical. Logo, buscou-se um referencial teórico que entendesse a música e a performance como expressões de estruturas sociais.

Esta pesquisa aproximará as teorias etnomusicológicas de Thomas Turino (2008) e a antropologia da performance de Richard Schechner (1985, 1988). Turino (2008) propõe um modelo teórico que classifica os processos musicais em diferentes “campos de prática”, que podem ser divididos em: performances apresentacionais, performances participativas, gravações de alta fidelidade e áudio de estúdio. A perspectiva teórica proposta pelo autor subverte o senso comum ocidental, acostumado com tecnologias de reprodução sonora, que entende a música como um *produto*. Argumenta que gravações musicais, para outros grupos sociais, como os indígenas peruanos com os quais trabalhou, são apreendidas como representações da música e não como a música em si. A música é entendida como um *processo*. A diferenciação que faz entre as performances apresentacionais e performances participativas é especialmente estratégica para que pensemos a escola de samba e o seu contexto competitivo.

“Definindo brevemente, performance participativa é um tipo especial de prática artística na qual não há distinção entre o artista e a audiência, apenas participantes e participantes em potencial performando diferentes papéis e o objetivo primário é envolver o maior número de pessoas em algum papel performático. A performance apresentacional, ao contrário, se refere a situações em que um grupo de pessoas, os artistas, prepara e provém música a um outro grupo, a audiência, que não participa no fazer musical ou na dança”. (2008: 26. Tradução minha).

O autor não vê essa divisão como algo hermético e reconhece que uma mesma performance pode reunir aspectos tanto apresentacionais quanto participativos. Entretanto afirma que cada categoria performática traz consigo valores, orientações e expectativas distintos e defende que fazer essa polarização é oportuno na medida em que as diferentes propostas de cada modelo – seus potenciais positivos e suas limitações – podem ser mais bem observados. Nas práticas participativas, “o sucesso de uma performance é mais valorosamente avaliado pelo grau e intensidade da participação do

que por algum critério abstrato de qualidade sonora”. (2008: 33. Tradução minha). Já nas práticas apresentacionais, o entretenimento da audiência tornaria o rigor estético o valor preponderante. Se entendemos a escola de samba como uma instituição complexa que se localiza em um ponto de tensão entre diferentes valores sociais, a estrutura teórica proposta por Turino torna-se particularmente adequada para a análise. Quais seriam os valores mais importantes no contexto de um desfile carnavalesco? O divertimento e a interação entre os componentes ou a fruição estética do público nas arquibancadas? Seriam esses valores necessariamente opostos ou partes de uma mesma experiência coletiva? Dada a importância do canto das arquibancadas para o desfile, o quanto podemos dizer que a performance carnavalesca é apresentacional? Seriam as críticas dos sambistas a respeito da profissionalização do carnaval, da busca desenfreada pelo título e do engessamento do desfile, manifestações negativas da transição da festa de uma lógica participativa para a apresentacional?

Schechner (1988) também propõe um modelo teórico de categorização das performances.

A polaridade básica é entre eficácia e entretenimento, não entre ritual e teatro. Se alguém chama uma performance específica de “ritual” ou de “teatro”, depende principalmente do contexto e da função. Uma performance é chamada de teatro ou ritual por conta de onde é executada, por quem e sob que circunstâncias. *Se a finalidade da performance é efetuar transformações - para ser eficaz -, as outras qualidades listadas sob o título “eficácia” provavelmente também estarão presentes, e a performance é um ritual. E vice-versa em relação às qualidades listadas em “entretenimento”*. Nenhuma performance é pura eficácia ou puro entretenimento. A questão é complicada porque é possível observar performances específicas de várias perspectivas; mudar a perspectiva muda a classificação. (1988: 130. Tradução minha. Grifos meus).

O autor não enxerga a eficácia e o entretenimento como opostos, mas, sim como “polaridades em um *continuum*” presentes em todas as performances (embora um dos polos seja sempre dominante) e também observa diferenças na postura da audiência como um dos critérios determinantes para a polarização. Juntas, ambas as teorias nos auxiliam a refletir sobre as mudanças ocorridas nas performances das escolas de samba nos últimos anos. A partir delas, será possível pensar de que modo a experiência do desfile é capaz ou não de provocar transformações em seus participantes e se esse seria mais um exemplo de manifestação com potencial ritualístico que acabou por se tornar um “teatro para turistas”. (SCHECHNER, 1988).

1.3 Estruturas sonoras e sociais

Entender a música como um processo, e não como produto, sugere uma metodologia de pesquisa focada na observação e análise da performance, justamente para que se entendam os significados sociais da música que se expressariam na relação entre os atores envolvidos no fazer musical. Ao avaliar a evolução e a consolidação da etnomusicologia como disciplina ao longo do séc. XX, Tiago de Oliveira Pinto comenta essa “perspectiva processual”:

A etnografia da *performance* musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Abre mão do enfoque sobre a música enquanto “produto” para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como “processo” de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo etnomusicológico da *performance* trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural. (2001: 227 e 228. Grifos do autor).

Tal perspectiva é condizente com o trabalho de Steven Feld (1982, 1984). Seu postulado acerca da relação entre as estruturas musicais e sonoras é uma inspiração teórico-metodológica para esta dissertação. O autor parte da premissa de que as estruturas musicais de um grupo são reveladoras de suas estruturas sociais, pois entende a música como uma prática regida por princípios, os quais devem necessariamente ser condizentes com os princípios que regem o grupo social estudado. Metodologicamente, propõe uma pesquisa qualitativa e intensiva que enxergue “estruturas sonoras como socialmente estruturadas, organizações sonoras como socialmente organizadas, significados dos sons como socialmente significativos”. (FELD, 1984: 386. Tradução minha).

Ao pesquisar os Kaluli, o autor identifica como uma de suas principais características o fato de haver uma igualdade política e econômica entre os cidadãos, que se expressa no fato de que todos podem ser músicos e compositores. Paralelamente, há uma desigualdade entre os gêneros, que se manifesta musicalmente na separação entre canções que podem ser performadas por mulheres e canções que podem ser performadas por homens. Feld afirma:

Eu estou mais preocupado em explicar os significados situados dos padrões sonoros em um mundo intersubjetivamente criado de atores e ações e eu estou preocupado com o papel que ideologias locais desempenham em

manter e constituir esses modelos específicos sociológicos e locais de e para realidades musicais. (1984: 404. Tradução minha).

O autor ainda destaca que nem tudo que está explícito em uma sociedade poderá ser lido em sua música, mas tudo que está explícito na música estará necessariamente marcado na sociedade (1984: 406). Tal entendimento se alinha com as perspectivas de Blacking, segundo o qual, além de pensar a obra a partir de seu contexto, uma outra perspectiva metodológica que se abre é fazer o caminho inverso: pensar o contexto a partir da obra.

[...] para um etnomusicólogo, o procedimento analítico crucial não é tanto ajustar a música dentro de um sistema social, mas iniciar com um sistema musical e seus símbolos, com estilos e grupos sonoros, e então ver como e onde a sociedade se ajusta no interior da música. Devemos considerar a cognição artística e particularmente a prática musical como tendo papéis primários na imaginação de realidades sociais. (2007: 210).

De posse das teorias desses autores, desenvolvi, conforme propôs Feld, uma pesquisa de campo qualitativa e intensiva ao longo de dois anos e meio. Frequentei a sede social do Vai-Vai de janeiro de 2017 a março de 2019 e estive presente em praticamente todos os eventos que ocorreram na escola. Ao longo desse período, pude observar o fazer musical de diferentes pontos de vista: como *observador distante*, como *componente de ala* e como *pesquisador propriamente dito*.

Nos meus primeiros meses na escola, a timidez era grande e tive certa dificuldade em fazer contatos. Na tentativa de realizar uma observação participante, o máximo que consegui foi uma “observação distante”, muda e sorrateira. Ao mesmo tempo, ficar em silêncio, sozinho, no canto da rua ou da quadra, apenas observando os componentes, seus hábitos, suas características físicas e suas vestimentas acabou se provando uma boa estratégia. Fui capaz de me atentar a inúmeros detalhes da organização da escola que, possivelmente, teriam passado despercebidos caso eu estivesse, desde o início, ocupado em interagir com os membros da agremiação. Entrar na escola como “invisível”¹ também me permitiu ouvir conversas cortadas e comentários, sobretudo a respeito dos sambas-enredo participantes das eliminatórias, que, posteriormente, se mostraram de grande valia.

Segundo o poeta Fernando Penteado, “ser Vai-Vai é algo mais” e “quem quiser entender, tem que nela desfilar”². Sua recomendação condiz com a sugestão

¹ Naturalmente que essa invisibilidade se tratava apenas de uma sensação ilusória. Ao conversar com um compositor já no final da pesquisa, escutei: “Lembro bem da sua cara aqui ano passado”.

² Trecho do samba-exaltação “Me perdoem as co-irmãs”.

metodológica dada pelo etnomusicólogo Mantle Hood (1992), segundo o qual, a prática musical, seja através do canto, da dança ou do toque de um instrumento, é a melhor forma de um pesquisador entender a música do grupo que estuda. Como meu objetivo era, de fato, entender do que se tratava esse “algo mais”, decidi desfilar, iniciativa que reconfigurou minha entrada na escola. De observador distante passei, de fato, a participar. Comecei a frequentar espaços até então interditos (como o centro da rua onde ocorrem os ensaios) e a ser reconhecido como componente de ala, dado a obrigatoriedade de vestir uma camiseta que me identificava como tal. Ensaiei durante vários meses. Cantei, dancei e desfilei. Além de “sentir na pele” toda a experiência de “defender as cores da escola”, também aproveitei a ocasião para ter conversas informais com as chefes de ala, com os Harmonias e com outros foliões.

Por fim, da segunda metade de 2018 ao início do ano de 2019, minha participação na escola foi novamente reestruturada. Pedi autorização formal para realizar entrevistas em profundidade com componentes de diferentes alas e setores e fui apresentado por Dona Niltes Lopes, diretora do Departamento Social – a quem devo grande parte do sucesso desse trabalho – a pessoas “de peso” da agremiação como pesquisador de antropologia da USP. É importante ressaltar que minha condição de pesquisador já era conhecida previamente por muitos dentro da escola, mas ficou mais explicitamente marcada no decorrer dessas entrevistas. Nesse momento final, entrevistei membros da Velha Guarda, da Ala das Baianas, da Harmonia, da Bateria, compositores e o carnavalesco. Pude confrontar minhas observações e conclusões iniciais feitas nos primeiros meses com as opiniões de pessoas de diferentes idades e trajetórias dentro da escola, o que foi crucial para o desenvolvimento da dissertação. A divisão da pesquisa de campo nessas três fases metodológicas (observação distante, observação participante e entrevistas em profundidade) aconteceu de forma mais espontânea do que planejada, mas, ainda assim, se mostrou proveitosa. Foi um modo oportuno de me inserir aos poucos na comunidade, conquistando a confiança de interlocutores com os quais não tinha nenhum contato prévio. Em um primeiro momento, fui visto como “alguém que mora aqui na Bela Vista”, depois como “o menino da Ala Kambinda” e, por último, como “o cara da USP”.

Minha participação como componente de uma ala comercial, embora tenha me permitido penetrar a escola e, finalmente, conversar com outros componentes, não foi suficiente para que eu pudesse compreender, com o corpo, a experiência do samba. Como eu relato e problematizo no capítulo 1, desfilar no carnaval paulistano atual, para

a maioria dos componentes, envolve uma dança que não configura samba. Para entender melhor a força desse gênero performático (e, devo confessar, por lazer) decidi fazer aulas semanais de samba no pé com o chefe da ala de passistas do Vai-Vai e seu parceiro³. Nessas ocasiões, pude aprender não só sobre os passos propriamente ditos, como fui ensinado a “treinar o ouvido” para o andamento binário do samba e a prestar atenção para as diferenças de velocidade que existem entre as baterias. Tal conhecimento me permitiu compreender melhor muitos dos imbróglis a respeito da identidade musical da escola, que serão abordados no capítulo 2. As aulas também me ajudaram a fazer novos contatos e amizades e presenciar discussões a respeito de raça que, até então, pareciam não se apresentar para mim.

Os momentos finais da pesquisa de campo se deram no carnaval de 2019, quando, em vez de desfilar, decidi assistir ao desfile da arquibancada. Tal decisão me permitiu ver a escola de dois pontos de vista complementares que, por sua vez, também se complementam com a vivência cotidiana na agremiação⁴. Pude, então, observar “na prática” as categorizações acerca da performance propostas por Turino (2008) e Schechner (1988).

Também fez parte do método de escrita dessa dissertação a apresentação do texto para os interlocutores que entrevistei. Acredito que essa seja a forma mais honesta de desenvolver uma pesquisa acadêmica em Ciências Sociais. Não apenas é um modo de divulgar o conhecimento e estimular o debate, como também nos auxilia a produzir um conteúdo mais fidedigno, minimizando ruídos entre o que foi dito e o que foi transcrito e interpretado.

Por fim, acredito ser possível dizer que alcancei com sucesso a missão antropológica de transformar o familiar em estranho e o estranho em familiar, conforme descrita por DaMatta (1978). Nesses quase três anos de pesquisa, fiz colegas, amigos, me aproximei da rotina da escola e torci pela sua vitória. Fiquei ansioso com a divulgação das notas na apuração e triste com os resultados insatisfatórios. Pode até

³ Em decorrência de minha presença constante nas aulas (as quais continuei frequentando mesmo após o término da pesquisa) e, acredito, por ter apresentado certa evolução na dança, em setembro de 2019, fui convidado por Marcus a participar de uma audição para a ala de malandros do Vai-Vai que, especialmente para o carnaval de 2020, foi “transformada” na Comissão de Frente da escola. Felizmente, fui aprovado na audição e voltei a frequentar a quadra todos os domingos, não mais como pesquisador, mas como passista.

⁴ Cavalcanti (1999:12) chega a dividir a totalidade do carnaval em dois contextos: o do samba (vivenciado no cotidiano da agremiação) e o do carnaval “tudo o que é exterior à escola e decorre da existência do desfile competitivo”. Felizmente, em minha pesquisa de campo, tive a oportunidade de experimentar intensamente ambos.

mesmo se dizer que essa pesquisa foi escrita com envolvimento e “emoção”, postura que, segundo a socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz (1994), não seria a mais adequada para encarar o carnaval. Não vejo isso como uma ameaça à tal “objetividade científica”. Pelo contrário, sinto que ter atingido esse nível de envolvimento com a agremiação foi central para entender sua vitalidade e, como consequência, ser capaz de descrevê-la na etnografia. Em entrevista a um dos Harmonias mais antigos da escola, perguntei se seria possível separar quem era e quem não era comunidade do Vai-Vai. Depois de algumas conjecturas, meu interlocutor me usou como exemplo e disse algo mais ou menos assim: “Você é comunidade. Você mora aqui do lado, você desfilou. Eu sei que, mesmo que você pare de frequentar a escola, onde quer que você esteja, seu coração será sempre alvinegro”. Presumo que ele tenha razão.

1.4 A construção dos capítulos

A dissertação se inicia com uma análise acerca das estruturas musicais (capítulos 1 e 2) e é concluída com considerações a respeito das estruturas sociais (capítulo 3) da agremiação. No primeiro capítulo, “O desfile”, trago relatos etnográficos de minha pesquisa de campo entre os anos de 2017 e 2018 e examino, com base em minha própria experiência e em entrevistas em profundidade, o modelo atual de desfile das escolas de samba paulistanas. Procuro localizá-lo dentro dos *continuums* propostos por Turino (2008) e Schechner (1998), de modo a entender o quanto a performance do desfile carnavalesco pode ser entendida como apresentacional ou participativa, transformadora ou voltada para o entretenimento. Em diálogo com etnografias a respeito de competições musicais ao redor do mundo, reflito sobre a forma como a competição molda a experiência do desfilante.

No segundo capítulo, “O samba”, me dedico mais detidamente à questão musical. Empreendo uma análise do discurso acerca das categorias nativas com que, no contexto das eliminatórias do samba-enredo, os vaivaienses opinam sobre o que ouvem. Em seguida, a partir de entrevistas com três compositores de samba-enredo – cada qual de uma geração e orientação política diferentes – reflito sobre os conflitos decorrentes do processo de abertura da escola a compositores “de fora”. Retomo algumas discussões iniciadas no capítulo 1 para entender como se manifestam, no processo de composição e na própria obra musical, os distintos, e muitas vezes conflitantes, propósitos do desfile carnavalesco: gerar a participação coletiva e entreter as audiências.

No terceiro e último capítulo, “A comunidade”, pondero sobre como as divergências acerca da música e da performance, observadas nos capítulos anteriores, se refletem na constituição da comunidade musical. Inspirado no uso que a antropóloga Yvonne Maggie Alves Velho (1977) faz do conceito de “drama social” (TURNER, 2008) em um contexto urbano e complexo, analiso a crise sem precedentes que se estabeleceu na agremiação após os resultados insatisfatórios no carnaval. Examino a figura do sambista, a importância do título e a centralidade da competição na formação das escolas de samba.

2 O DESFILE

2.1.1 Da sala para a quadra

Céu azul. Dia quente de janeiro. Saio de casa por volta das 16h e caminho em direção ao Grêmio Recreativo Cultural e Social Escola de Samba Vai-Vai. Após dois anos morando na vizinhança, finalmente havia chegado o dia de visitar os responsáveis pela batucada que semanalmente invadia minha sala de estar. Frio na barriga. Tensão. Fazia tempo que eu me prometia conhecer a escola, mas sempre acabava adiando os planos. “Foi preciso entrar no mestrado para que eu finalmente viesse até aqui”, pensava. Chego no cruzamento da rua Doutor Lourenço Granato com a Avenida Nove de Julho. Não há bilheteria ainda. As grades estão encostadas no lado de fora da quadra. Um grupo pequeno de ritmistas ensaia no meio da rua fechada para os carros. Outro grupo assiste encostado na parede externa de um bar. Junto-me a eles e, tímido e em silêncio, observo.

Mais gente chega e circula pelo espaço. Conforme a tarde avança, uma mesa é colocada no meio da rua. Ali, sentam-se músicos com camisetas onde se lê “Ala de compositores do Vai-Vai”. Cavaquinho, cuíca, pandeiro, rebolo, coro. Está formada a roda de pagode. Ao redor dos músicos, velando pelo samba, baianas cantam e dançam conforme a marcação. Em círculos concêntricos, a roda cresce, ao som de Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho, Dona Ivone Lara. A audiência não tem domínio de todas as letras, a não ser de certos refrões, o que torna o canto ininteligível em alguns momentos. De repente, alguém “puxa” uma canção que anima todos os presentes. É o samba “Tradição”, de Geraldo Filme – o hino da escola.

*Quem nunca viu o samba amanhecer
Vai no Bixiga pra ver, Vai no Bixiga pra ver
Quem nunca viu o samba amanhecer
Vai no Bixiga pra ver, Vai no Bixiga pra ver
O samba não levanta mais poeira
Asfalto hoje cobriu nosso chão
Lembranças eu tenho da Saracura
Saudades tenho do nosso cordão
Bixiga hoje é só arranha-céu
E não se vê mais a luz da Lua
Mas o Vai-Vai está firme no pedaço
É tradição e o samba continua.*

Figura 1 – o samba da ala de compositores.

Fonte: produção do autor.

Com muitos aplausos, a roda se encerra. Os músicos se levantam e retiram a mesa do meio da rua. É preciso liberar espaço. No palco, de terno e gravata, com o microfone na mão, o apresentador se prepara para anunciar a grande atração da noite: o ensaio da bateria. Avisos, agradecimentos e palavras de ordem. É hora do show. “Vamos lá, Vai-Vai! Vai começar tuuuuuuudo de novo!”, diz o intérprete, evidenciando o tempo cíclico do desfile. Todo ano se repete. Todo ano é diferente. Talvez nem seja correto afirmar que o carnaval termine em fevereiro. Ele nunca termina, embora sempre recomece. Findo os festejos (ou lamentos) de um desfile, já é hora de preparar o próximo.

Por mais ou menos uma hora, bateria e ala musical ensaiam e apresentam para as centenas de pessoas que ocupam as ruas ao redor da quadra o samba-enredo de 2017, “No Xirê do Anhembi, A Oxum Mais Linda Surgiu... Menininha, Mãe da Bahia, Ialorixá do Brasil”. Algo na performance me chama a atenção. É a primeira vez que vejo uma mulher puxando samba-enredo. Intervalo de 30 minutos. Em êxtase, vou ao bar mais próximo comprar uma cerveja. Olhares amigáveis. Gentilezas. Percebo que, na rua em frente ao palco, está montado um caminhão de som, parecido com um trio elétrico. Atrás dele, os componentes das alas que, na primeira parte do ensaio, dançavam no meio de rua em um percurso circular, se organizam em fila. A escola se prepara para a tradicional volta no bairro. Posiciono-me na mesma calçada de onde,

algumas horas atrás, observei os ritmistas. A escola começa o desfile que percorre as ruas Cardeal Leme, Una e Almirante Marques de Leão. Passistas exibem seus penteados e roupas exuberantes em uma dança que parece uma declaração pública de amor-próprio. Procuro aprender a letra do samba e a coreografia, que apresenta pequenas variações de acordo com as alas. Sorriem para mim. Sorrio de volta. Das janelas dos predinhos de poucos andares, alguns acenam e dançam, outros apenas observam. A escola termina seu percurso de volta à quadra pela rua São Vicente e os portões se fecham. Acaba o ensaio. Olho para o relógio e percebo que já passa das 23 horas. Eu estava na rua havia mais de sete horas sem nem mesmo sentir o tempo passar. Volto para casa feliz. Sozinho no elevador, canto o refrão do samba mais uma vez.

*Ora yê yê, Oxum
Vem nos abençoar
A Bela Vista hoje vai cantar
Bate cabeça, abre a roda pra saudar
Mãe menininha do Gantois...*

“Por que é que eu nunca fui lá antes?”, pensava, ao retornar da minha primeira ida a campo.

As escolas de samba de São Paulo reservam dias específicos da semana para seus ensaios, de modo que a agenda de uma não entre em conflito com a das co-irmãs⁵. Com isso, garantem mais público. Os ensaios do Vai-Vai ocorrem sobretudo aos domingos. Conforme o carnaval se aproxima, podem ocorrer também às quintas e terças-feiras. Quando comecei a pesquisa, o horário oficial era das 19h às 23h. Posteriormente, devido a uma determinação judicial, foi adiantado em uma hora, sendo então realizado das 18h às 22h e, seguindo outra determinação subsequente, das 17h às 21h. Na prática, no entanto, os horários não são seguidos à risca. Em torno das 14h, já é possível escutar e assistir aos ensaios dos “naipes”⁶ que compõem a bateira.

⁵ Essa é a categoria nativa usada para descrever as outras escolas. Nunca escutei ninguém falar algo como “escolas adversárias” ou “escolas concorrentes”. Talvez o uso do termo co-irmã esteja ligado a uma tentativa de indicar que, apesar de toda a rivalidade do desfile, as escolas de samba mantêm uma solidariedade e uma rede de apoio entre si.

⁶ Coloco naipe entre aspas na medida em que seu uso, no contexto das escolas de samba, difere da definição dada ao termo pela teoria da música, segundo a qual, naipes são grupos de instrumentos com a mesma produção sonora: sopro, cordas, percussão. De acordo com essa classificação formal, os instrumentos da bateria pertenceriam, então, todos ao mesmo naipe. Os ritmistas, no entanto, usam naipe para se referir ao conjunto de um mesmo instrumento percussivo.

O evento pode ser dividido em três partes: ensaio informal da bateria, que ocorre antes do horário oficial e que está mais voltado ao ensino de padrões rítmicos, pequenas correções e alinhamentos, sem qualquer caráter de apresentação; o samba da ala dos compositores, que dura em torno de 1h e começa no horário oficial e o ensaio propriamente dito, que reúne bateria e ala musical, consiste na performance do samba-enredo e serve tanto como ensaio quanto como apresentação.

Os ensaios do Vai-Vai têm uma especificidade em relação aos das outras escolas de samba. Por disporem de uma quadra muito pequena e incapaz de comportar um número expressivo de pessoas, na maior parte dos casos, acontecem na rua, fato que está no centro de grande parte dos imbróglis entre o Vai-Vai e a prefeitura, por conta da Lei do Silêncio e das supostas reclamações de vizinhos. As feijoadas de sábado, os domingos de esquentar, o “boteco” das quartas e as primeiras etapas das eliminatórias de samba-enredo são realizadas na quadra. De outubro a fevereiro, a maior parte das atividades ocorre na rua.

Figura 2 – a bateria ensaia na rua.

Fonte: produção do autor.

De frente para a quadra, há uma vendinha de biscoitos, uma loja de artigos religiosos afro-brasileiros e quatro bares, um ao lado do outro, o último deles, o bar da Ginga, também pertencia ao Vai-Vai⁷. Entre as ruas Cardeal Leme e Dr. Lourenço Granato, fica o palco oficial da festa. É ali que se posiciona a ala musical. Na parte

⁷ Segundo entrevi, o grêmio teve de devolver o espaço após não conseguir arcar com o aluguel.

debaixo, fica a bateria da escola. Na esquina das ruas São Vicente e Dr. Lourenço Granato, está a quadra, que segue um modelo comum a outras quadras de escola de samba, com pista inferior e um mezanino que serve de camarote. No piso inferior, ficam localizados os banheiros e o bar. No piso superior, há um altar para entidades católicas e do candomblé, uma sala de troféus e uma loja de produtos do Vai-Vai, como camisetas e bonés com as temáticas dos sambas-enredo. No outro lado, fica o palco. Nos muros das ruas ao redor da quadra, há grafites representando orixás. Também era possível ver um estêncil com o rosto de Geraldo Filme⁸. A frase “É tradição e o samba continua”, está exposta em faixas em diversos pontos da quadra e dos palcos na rua, assim como os dizeres “Meu povo, minha gente, minha raça, minha escola”.

Figura 3 – a ala das baianas.

Fonte: produção do autor.

2.1.2 Gritos de guerra

Além da performance, chama a atenção nos ensaios a atuação do apresentador da festa, Elias. Enérgico e performático, com uma postura que poderia ser comparada a de um pastor em um culto neopentecostal, após dar as boas-vindas aos visitantes, transmitir pequenos avisos acerca das próximas atividades da agremiação e fazer saudações aos

⁸ Ao longo da pesquisa de campo, percebi que o estêncil com o rosto de Geraldo Filme foi retirado, dando lugar ao rosto de outro homem negro cuja identidade não identifiquei.

componentes de diferentes alas, assume uma função análoga a de um animador de torcidas que, aos gritos, exalta a agremiação, sua história e seu passado de glórias.

As metáforas utilizadas por Elias em seu discurso deixam claro o contexto competitivo no qual se inserem as escolas de samba: são, em sua maioria, retiradas do vocabulário militar. Ir à guerra, ir à luta, ir com garra. Ganhar batalhas, conquistar a vitória. Ao léxico marcial, juntam-se outras categorias nativas: comunidade, tradição e raiz. Segundo Elias, “Tudo o que o Vai-Vai é deve à sua comunidade” e “Quem tem comunidade não tem medo de nada”. No último dia de ensaio antes do desfile do carnaval de 2017, o apresentador afirmou que “Ao contrário do que dizem por aí, tradição ganha carnaval, sim!” e disse que o Vai-Vai sairia vitorioso, porque “Aqui tem guerreiros de verdade”.

A energia com que Elias conduz suas apresentações é tamanha que chega mesmo a incomodar parte do público, ansioso pelo começo do ensaio. É comum ouvir reclamações sobre o volume com que o apresentador fala ao microfone e o tempo que se estende no palco. Ainda assim, sua fala, mesmo que não totalmente eficaz em seus objetivos, é indicativa do discurso oficial da escola e da forma como o Vai-Vai constrói sua imagem em oposição às outras agremiações. Ao analisar a fala do apresentador das performances da orquestra do Projeto Guri, destinado a “crianças carentes”, a antropóloga Rose Satiko (2006) identifica um “mecanismo de fixação de identidade” em seu discurso. Devido a obrigações protocolares, caberia ao apresentador reforçar a importância social do projeto e, para tanto, identificava os jovens que estavam prestes a se apresentar pela sua falta de oportunidades, destacando os inúmeros benefícios trazidos pela iniciativa:

Tal mecanismo de identificação do grupo é fundamental à própria dinâmica da *performance*. O público que assiste a uma apresentação do guri será – dada tal identificação – essencialmente diferente. Seu objetivo não será – como o da maioria das plateias de orquestras e corais profissionais – a fruição pura e simples do espetáculo. Seu critério não será estético apenas, mas sobretudo ético. O belo fica em segundo plano diante do que é necessariamente “bom”: recuperar crianças em situação de risco, oferecer oportunidades a quem não as possui, educar para a cidadania, entre outros objetivos declarados na apresentação do projeto. (2006: 162. Grifo da autora).

Tal necessidade formal, conforme identificou a antropóloga, prejudicava a experiência de liberdade identitária, almejada pelas crianças e proporcionada pela ocasião da performance. Desejosas de serem identificadas simplesmente como jovens

músicos, acabavam por carregar, mesmo no palco, o estigma de crianças carentes. De forma análoga, porém positiva, o mesmo mecanismo de fixação de identidades parecia ocorrer nas apresentações do Vai-Vai. Ao se referir às inúmeras conquistas da agremiação, seus títulos, sua longa existência e à “garra” dos vaivaienses, Elias procurava fixar a identidade dos componentes da agremiação e, com isso, suggestionar a fruição do espetáculo pelo público. A apresentação que se seguiria não era qualquer uma. Tratava-se do ensaio de uma escola tradicional, vitoriosa e guerreira.

2.1.3 Uma cerveja na mão e muitas ideias na cabeça

Depois das minhas primeiras visitas, em janeiro de 2017, voltei à escola em junho do mesmo ano para dar continuidade ao campo. Nos meses iniciais, a timidez era grande. Eu observava e tinha a incômoda sensação de também ser observado. O que aquelas pessoas estariam pensando de mim? Meu olhar curioso de certo me entregava. Eu não era dali. Sem ter com quem conversar, apenas escutava. Tentava “pescar” conversas entrecortadas para ver se, de algum comentário solto, surgiria uma questão de pesquisa. Para não parecer muito suspeito, costumava comprar uma cerveja de 600 ml (quem sabe algum componente entendesse a garrafa como um convite à conversa) e bebia sozinho, encostado na parede do muro em frente à quadra da escola. Fora algumas trocas muito superficiais, a estratégia nunca chegou a surtir o efeito desejado. A pesquisa começava solitária.

A exuberância dos vaivaienses me chamava a atenção. Homens e mulheres, em sua maioria negros, exibiam penteados enormes, de todos os tipos, cores e texturas, de cabelos naturais e apliques, com adornos e turbantes. Saltos altíssimos, vestidos justos e maquiagem elaborada. A estética carnavalesca parecia se refletir também no cotidiano da escola. O esmero com que se adornavam parecia indicativo do orgulho que sentiam de sua negritude.

Igualmente exuberantes eram as camisetas de samba-enredo, cuja estética muito particular me intrigava. Com sua profusão de cores, desenhos e tipografias, as camisetas pareciam reproduzir o próprio desfile. Pela grande quantidade de camisetas temáticas que observei na quadra, logo pude aferir a importância que elas tinham para os sambistas⁹. Havia camisetas específicas para todo tipo de eventos e encontros: festas da

⁹ Em 2017, ajudei a participar da organização do “II Encontro de Música Popular Brasileira: o samba além dos 100 anos” que ocorreu na USP e contou com a presença de pesquisadores e personalidades das

bateria, da ala de compositores, campeonatos de futebol e feijoadas. Logo tratei de comprar uma camiseta do enredo do carnaval 2018 “Sambar com Fé, eu vou”, em homenagem ao cantor Gilberto Gil. Quem sabe assim eu pareceria menos forasteiro àqueles que me observavam.

Passados os primeiros “esquentas” de junho – ocasiões festivas da escola que não têm relação com a preparação para o carnaval do ano seguinte e servem, simplesmente, para “abrir os trabalhos”, tiveram início as eliminatórias de samba-enredo, que analisarei mais detidamente no capítulo 2. Fiquei impressionado com o que vi. Bandeiras, balões, torcidas organizadas. A competição era acirrada. Ao mesmo tempo, era triste ver tantos sambas bons serem “jogados no lixo”¹⁰. Do meu canto, ainda sem muitos contatos na escola, torci secretamente para um dos sambas que acabou indo para a final. Decidido o samba-enredo, começariam as vendas das fantasias para o carnaval seguinte e chegaria ao fim meu período de observador distante. Era hora de ensaiar para o desfile.

2.2.1 Vai-Vai de carteirinha

No final de outubro de 2017, compareci a uma feijoada na quadra do Vai-Vai: a feijoada do Outubro Rosa. Na segunda metade do ano, a escola organiza feijoadas mensais com temáticas relacionadas à saúde. São eventos que fazem parte da parceria com o hospital AC Camargo e servem para divulgar que, durante aquele mês, os membros da agremiação podem realizar exames de prevenção gratuitos no hospital. As feijoadas de sábado têm um público muito diferente daquele que comparece aos ensaios de domingo. Em geral muito mais branco, é composto também por funcionários de empresas que patrocinam a escola e compram pacotes que dão direito a esse tipo de evento. Os membros da agremiação não parecem estar lá em peso, a não ser a trabalho.

Fui à feijoada sem conhecer ninguém. Ao contrário dos outros ensaios em que é possível “se misturar” e passar despercebido na multidão, nas feijoadas, a quadra fica repleta de mesas e se assiste aos shows da ala musical sentado. Os presentes estavam reunidos em grupos de famílias e amigos. Ninguém parecia ter ido sozinho ao evento

escolas de samba de São Paulo. Eu e os demais colegas da organização usamos camisetas personalizadas para facilitar nossa identificação como organizadores. Terminado o evento, nossos convidados insistiram muito para ter camisetas também. Queriam poder exibí-las em suas comunidades.

¹⁰ Em etnografia realizada na Estação Primeira de Mangueira no início dos anos de 1970, Maria Julia Goldwasser (1975) identificou o uso da expressão “cemitério de sambas mortos” para se referir às composições derrotadas nas eliminatórias.

como eu. Sem graça, pedi licença para dividir a mesa com uma senhora que almoçava com seu marido. Extremamente simpática, ela disse que eu poderia me sentar. Chamava-se Elizabeth, mas era conhecida como Bethinha. Havia estado na escola durante anos, chegando inclusive a ser uma das Harmonias¹¹, mas se distanciou e ficou cinco anos de fora. A feijoada marcava o seu retorno. Trocamos telefone. Conversamos um pouco. Em um dado momento, me disse: “Quando for desfilar, procure pela Ala Kambinda. É uma das mais tradicionais da escola. Você vai adorar *as meninas*”. Bethinha e eu nunca mais nos vimos. Ela parou de ir aos ensaios para cuidar do seu marido que estava hospitalizado. Mas segui sua dica e, no domingo de ensaio, fui procurar pelas responsáveis da ala que ela me havia recomendado.

Conforme o carnaval se aproxima e os ensaios passam a acontecer na rua, o piso inferior da quadra é ocupado pelos representantes das alas comerciais, que recebem esse nome justamente pelo fato de venderem as fantasias. Distribuídas pelos cantos da quadra, os representantes das alas (chefe e apoio) ficam sentados em mesas de plástico e deixam em exibição um desenho da fantasia. Assim que ocorre a Festa do Pilotos, quando os modelos são expostos ao público, o mezanino passa a ser ocupado com os manequins vestidos com a fantasia de cada ala comercial.

Fui até a mesinha da Ala Kambinda e conversei com Paty, um dos Apoios da minha ala. Com muita gentileza, Paty me explicou como funcionavam os meios de pagamento. Era preciso dar uma entrada de R\$100 para garantir o lugar na ala, que era bastante concorrida e só tinha vaga para oitenta componentes. Depois da festa dos pilotos, haveria a divulgação do valor total, que deveria ficar entre R\$ 700 e R\$ 800. Ela me contou também um pouco da história da ala, que era uma das mais antigas e mais tradicionais, existindo há mais de cinquenta anos. Pegou meus dados e disse que, em breve, eu ganharia minha carteirinha de componente, o que me permitiria entrar na escola sem pegar fila e sem pagar entrada, além de uma camiseta da ala para participar dos ensaios da coreografia na rua. Paty também pegou o número do meu celular e me adicionou ao grupo de WhatsApp da Ala Kambinda. Em dois finais de semana, eu já começava a ensaiar na rua.

Divididas pelos setores na ordem em que vão para a avenida no dia do desfile, as alas fazem um percurso circular totalizando mais ou menos três voltas a cada 1h de

¹¹ Chama-se “Harmonia” o membro de uma agremiação que, durante o desfile, é responsável pelo quesito homônimo. Sua função é, portanto, zelar para que o canto, a dança e o ritmo da bateria estejam coordenados. Nos ensaios da quadra e da rua, os Harmonias acabam sendo responsáveis pela organização geral do evento.

ensaio. No total, são 2h de samba-enredo performado pela bateria com o acompanhamento do desfile das alas. Cada ala é composta por um chefe de ala, três apoios e um Harmonia responsável. Ao longo dos ensaios, os Harmonias nos dão algumas orientações sobre o dia do desfile. O alinhamento é primordial e todos costumam ser bastantes exigentes com isso. É preciso desfilar prestando muita atenção no componente ao lado, de modo a criar uma linha perfeita, não deixando aparecer “barriga”: quando um ou mais componentes se desalinha e vai mais para frente ou para trás. Também é preciso manter uma distância de segurança em relação aos componentes da frente. É terminantemente proibido correr, só dançar. Sempre com as mãos acima da cintura e em movimento. O canto deve estar na ponta da língua e é conferido de perto pelos Harmonias. Ainda assim, é preciso manter a alegria, a animação e o “samba no pé”, ou alguma variante marchada da dança. Compareci a praticamente todos os ensaios que antecederam o desfile, me esforçando para demonstrar energia, desenvoltura e domínio das regras. O esforço não foi em vão. Tuiú, o Harmonia da ala, me tecia elogios e me colocava em posições de destaque – as da ponta – de modo a conduzir o alinhamento.

Além das alas comerciais, também participam dos ensaios da quadra: as alas de passistas, masculina e feminina, a ala das crianças, o “Vai-Vai do Amanhã” e a ala da comunidade, na qual não é preciso pagar pela fantasia. Fiquei curioso para saber como era feito o ingresso na ala da comunidade e perguntei à Paty a quem essa ala se destinava e como era possível ingressá-la. Ela me contou que era a ala das pessoas que moravam “ali perto” e que, caso eu quisesse desfilar no ano seguinte, bastava “conversar com o seu Penteado”. Seu Fernando Penteado, a quem ela se referia, é um dos membros mais antigos do Vai-Vai, que pertence à família dos fundadores da escola. Sua neta, Paula Penteado, é a primeira porta-bandeira da escola.

Também tratei de questionar os membros das outras alas a respeito da ala da comunidade, na esperança de encontrar alguma oposição entre os “de dentro” (que estariam na bateria, na ala de passistas e na ala da comunidade) e os “de fora” (que estariam nas alas comerciais). Conversando com alguns membros das alas, percebi que essa oposição não era tão bem definida. Havia muitas pessoas “de dentro” do Vai-Vai, que já desfilavam na escola há muitos anos, que a consideravam a “escola do coração” e que escolhiam desfilar nas alas comerciais, mesmo com o preço alto das fantasias. Uma das componentes com quem conversei me disse: “Não saio na ala da comunidade, porque não gosto de escravidão. Se você sai naquela ala, tem que ir a todos os ensaios.

Eles fazem chamada e tudo. Além do que, você recebe a fantasia só no dia do desfile, e, ainda assim, com um pé menor que o outro, tudo trocado. Eu passo”. De fato, a sensação que eu tive ao desfilar era a de que as alas tinham bastante independência entre si, deixando entrever até mesmo algumas rivalidades.

“Mudei de ala e foi como se tivesse mudado de escola”, me disse uma das componentes da minha ala. Ela me contou que havia passado alguns anos na Ala do Bixiga, na qual chegou, inclusive, a adquirir o posto de apoio de ala. Todavia, devido a desentendimentos com a chefe da ala, decidiu sair. Entre os membros da minha ala, eram comuns queixas aos chefes de outras alas. Muitos reclamavam de ter sido tratados com grosseria. Ao ouvir esses relatos, me lembrava de Bethinha e me sentia grato pelo seu conselho.

2.2.2 Um abraço negro

Em janeiro de 2018, às vésperas do carnaval, tiveram início os ensaios técnicos. Esses ensaios são realizados no próprio sambódromo, juntamente com outras escolas. É um evento que tem um caráter de “balada” e a presença de muitos adolescentes que vão para beber e paquerar. Pede-se que os componentes das alas cheguem com antecedência para a montagem. Essa organização é um grande ensaio para o dia do desfile. A montagem é uma atividade particularmente complicada na medida em que é preciso fazer uma distribuição mais ou menos idêntica dos componentes (em torno de seis ou sete) por linha. A separação envolve gênero, altura e a capacidade de evoluir (cantar e dançar com animação, alegria e conforme as regras do desfile). Os componentes que apresentam melhor evolução são alocados nas pontas, onde ficarão mais à vista dos jurados. Nessas horas, os chefes de ala e os apoios precisam negociar com o ego dos desfilantes. Talvez por ser o mais jovem da minha ala, sentia que minha evolução destoava das dos demais: eu dançara com muito entusiasmo no primeiro ensaio técnico e já tinha o samba na ponta da língua. A chefe de ala tentou trocar o meu lugar com o de outro componente, que estava em uma posição de mais destaque. “Ah, não”, dizia ele. “Eu já desfilo na escola há quatro anos. Daqui não saio”. Estava irredutível. “Então você vai ter que dançar mais, viu? Que esse lado aqui está muito caidinho”. A chefe cedeu à súplica do componente e eu continuei no lugar onde estava.

O clima geral dos ensaios técnicos é de festa e descontração. Todos bebem cerveja e se divertem. Na hora de desfilar na avenida, fazem graça, riem, dançam,

improvisam no canto. O divertimento é geral. No segundo ensaio técnico, recebi um convite para voltar para casa de carona com Sandrinha, a chefe da minha ala, que estava cada vez mais simpatizando comigo. Ela havia descoberto que morávamos na mesma rua e se prontificou em oferecer a carona. Eu só deveria esperá-la na dispersão quando acabasse o ensaio e assim o fiz.

Sandrinha me levou para o estacionamento, onde seus amigos faziam uma pequena reunião e comentavam a performance. Ela me apresentou à sua prima, Sueli, à Vera, também da nossa ala e a outra Vera, uma senhora do grupo. “Hoje você vai ficar com as tias”, disse umas das Veras. Elas haviam trazido sanduíches de carne louca e cerveja. Todos riam e socializavam. Pessoas de diferentes alas e setores da escola chegavam e se juntavam, chamando as senhoras pelo tratamento de “tia”. Alguns achavam que o ensaio tinha sido muito bom, porque a escola estava com um ótimo “chão¹²”. Aparentemente, as alas estavam todas com o samba na ponta da língua. (Fato, inclusive, do qual se orgulham muitos dos Harmonias da escola. Em uma das mensagens encaminhadas no grupo da ala no WhatsApp, se lia “Vamos mostrar que o Vai-Vai tem, de fato e de direito, o melhor chão de São Paulo”). Aos elogios, começaram a se juntar algumas críticas. Gerson, responsável pelo recuo da bateria e que havia sido suspenso do ensaio pelo presidente, disse que o recuo tinha sido péssimo, que a bateria estava atravessada e que tinha gente que não estava no Vai-Vai nem há um ano já na primeira marcação. Vera também disse que o ensaio tinha sido péssimo e que o canto estava muito atravessado¹³.

Em um dado momento da noite, Sandrinha comentou: “Gerson, trouxe esse aqui para fazer companhia para você. Os dois branquinhos”. Do total de pessoas reunidas no grupo, éramos, de fato, os únicos brancos. Parei para fazer as contas e tomei um susto, me dando conta, naquele momento, do apartheid em que vivia. “Acho que, só na noite de hoje de hoje, abracei mais pessoas negras do que em toda a minha vida”.

2.2.3 O grande dia

¹² Segundo Lopes e Simas (2016: 60), chão é o “termo usado para definir a decisiva participação, no desfile carnavalesco, dos integrantes da comunidade de origem de uma escola. A agremiação que tem ‘chão’ garante boa pontuação no quesito harmonia, principalmente graças à força do canto coletivo”. Também podemos pensar o “chão” como, justamente, aqueles elementos do desfile que não estão nos carros alegóricos, nem no carro de som e que, de fato, desfilam no chão. Pelo que pude aferir das conversas com meus interlocutores, escolas que têm chão são aquelas que têm uma comunidade que desfila com mais “garra e vontade”, de forma mais animada e com o canto do samba-enredo a plenos pulmões.

¹³ “Atravessar o samba” diz respeito a uma falta de sincronia no canto das alas e deste com a bateria.

*Me perdoem as co-irmãs
Mas ser Vai-Vai é algo mais
E não peçam pra explicar
Quem quiser entender
Tem que nela desfilar.*

*Como é lindo ouvir na avenida
A galera a gritar
Vai-Vai, Vai-Vai
Ó meu Vai-Vai
Vestir a fantasia alvinegra
E sentir o coração
Bater mais forte
De emoção*

*E depois
Para o Bixiga retornar
Esperar novamente
O carnaval chegar¹⁴*

O dia do desfile se aproximava. A ansiedade crescia. Os longos meses de ensaio haviam chegado ao fim. A letra estava decorada. “A essa altura do campeonato meu coração não bate, samba”, dizia uma das mensagens enviadas no grupo da ala Kambinda no WhatsApp. Saí do trabalho apressado e fui correndo para o ateliê da Almirante Marques de Leão buscar minha fantasia. “Como será desfilar com aquelas asas de borboleta?”.

Na frente da pequena casinha, uma confraternização informal acontecia. Tuiú, o Harmonia, havia trazido um isopor com cervejas. Felizes, meus companheiros conferiam as peças, vestiam os acessórios de cabeça e teciam comentários gerais sobre a expectativa do grande dia. Fiquei apenas o tempo suficiente para não parecer mal-educado. Minha vontade era chegar logo em casa para me olhar no espelho vestido a caráter. Calças e camiseta compridas listradas em preto e branco ornadas com paetês multicoloridos. Costeira decorada com frutas. Peruca branca estilo *black power* enfeitada de flores. Nas costas, asas exibiam todo o espectro do arco-íris. A fantasia de inspiração *hippie* fazia jus ao nome: Tropicália. Uma referência ao movimento musical do qual fez parte o homenageado pelo enredo “Sambar com Fé, eu vou”, Gilberto Gil. Depois de longos minutos admirando meu próprio reflexo, “guardei” com todo cuidado a roupa e adereços em um cantinho da sala. Agora era só esperar.

No dia 10 de fevereiro de 2018, saí de casa às 19h e caminhei em direção à escola. Ônibus da prefeitura nos levariam da quadra para o Anhembi. Poucos

¹⁴ “Me perdoem as co-irmãs”, samba-exaltação de Seu Fernando Penteadado.

componentes tinham chegado para a concentração. Aproveitei para caminhar pelo espaço onde, há mais ou menos um ano, havia entrado pela primeira vez. O que um dia foi estranho, agora era íntimo. O altar. A sala de troféus. O mezanino. O bar. O palco.

A previsão era de que sairíamos da escola às 22h. O atraso foi de mais ou menos uma hora. No Anhembi, os últimos preparativos. Montagem de alas, ajuste das costeiras e das perucas. Harmonias e apoios conferindo pequenos detalhes. Os mais baixos na frente, os mais altos atrás. Os mais enérgicos e desenvoltos nas pontas, à vista dos jurados e das câmeras. Mais algumas horas de espera e tão logo estaríamos na avenida. Conforme nos aproximávamos, era possível escutar a escola que nos antecedia. Após mais alguns minutos de caminhada, chegamos na concentração. Espera. Silêncio. Uma melodia conhecida ecoou. Começava o “esquenta”. A plenos pulmões, cantamos.

*Na avenida vamos levantar
A taça
Vamos dar no pé, vamos sambar
Com raça
Se não és Vai-Vai, pode chorar
Disfarça
Pois a nossa escola vai levar
A taça
É Bixiga, senhor
No samba
O Vai-Vai, meu amor
Comanda
Alvinegro, eu sou
De fato
Ponho alma e calor
No asfalto
Vem novamente, a disputa
Meu povo, à luta
Vai-Vai!¹⁵*

Catarse. Ansiedade. Fervor. Era hora de entrar na avenida. Atravessei a faixa amarela. Cantei. Dancei. Evoluí. Mentalmente, procurava me lembrar de todas as regras que me haviam sido meticulosamente transmitidas. Braços sempre em movimento acima da cintura. Atentar-se ao componente do lado e da frente para não criar “barrigas”. Andar sempre alinhado. Jamais parar de cantar. Não correr. Não desacelerar o passo. Redobrar a atenção a todas as regras sempre que passar pelas torres de jurados. Fantasia pesada. Acessórios apertados. “Alegria, alegria!”, diziam os Harmonias. Sentir dor era permitido. Demonstrar, não. Pouco tempo depois, cruzávamos a linha de chegada e éramos conduzidos para os mesmos ônibus que nos trouxeram. Antes mesmo

¹⁵ “À luta, Vai-Vai”, composição de Almir Guineto

de a escola terminar o desfile, já passávamos pela Marginal. Só saberia da apresentação no dia seguinte, ao assistir à reprise editada pela televisão. Procurava entender o que eu havia achado da experiência enquanto me preparava para dormir. Tão intensa quanto haviam me contado. Tão rápida quanto haviam me alertado. Mas muito diferente do que eu havia imaginado. “Que estranho”, pensei. “Sinto que eu gostei mais de ensaiar”. As obrigações, interdições, regras e horários pareciam ter comprometido minha experiência idealizada de folião. Era hora de refletir sobre a performance.

2.4 Eficácia x entretenimento, participação x apresentação

Segundo Schechner (1988), a oposição teórica básica para avaliarmos os diferentes tipos de performance não deve ser feita entre as categorias ritual e teatro, mas, sim, entre a eficácia (a capacidade de uma performance de promover transformações simbólicas e/ ou reais em seus participantes) e o entretenimento. A diferenciação entre ritual e teatro obedeceria a critérios um tanto quanto arbitrários, dependendo sempre de um ponto de vista, do contexto, de quem performa e sob que circunstâncias. A polarização eficácia e entretenimento, por sua vez, traria a vantagem de ser menos preocupada com a classificação e mais voltada para a observação dos *efeitos* de uma performance. O autor fala ainda que nenhuma performance é totalmente eficaz ou totalmente entretenimento. Tanto a eficácia quanto o entretenimento estariam presentes em todas as performances, mas uma das duas orientações seria sempre dominante. (1988: 36).

Os milhares de espectadores das arquibancadas do sambódromo certamente estão à procura de entretenimento. A plasticidade das alegorias e a exuberância da música performada garantem momentos de diversão e encanto para o público. Também buscam entretenimento grande parte dos desfilantes, que pagam quantias significativas para ter a chance de estar na avenida. O desfile é, inegavelmente, teatral. O que não quer dizer que não promova transformações.

Ao apresentar sua teoria, Schechner (1988: 127) utiliza como exemplo etnográfico o ritual de troca Kurumugl. O autor observa que, após as danças e o banquete, há uma mudança no status nas tribos: a tribo devedora, após oferecer o banquete para a tribo rival, se torna credora e a antiga tribo credora se torna então devedora e deverá oferecer um outro banquete no futuro. A dança e o banquete tanto simbolizam quanto são a própria mudança de status. De forma análoga, no caso das

escolas de samba, também há transformações em jogo. Assim como nas competições entre os poetas da Grécia Antiga – que serviram de exemplo para Schechner (1985) – a performance carnavalesca promove uma mudança essencial de status entre *vencedores* e *perdedores*, que se concretiza no dia da apuração e tem seu momento de afirmação performática no Desfile das Campeãs.

Para além de toda a suntuosidade e animação da festa, ou seja, para além do entretenimento, está em questão a eficácia de um ritual. A mudança de status, todavia, não é sentida da mesma forma por todos os desfilantes: é tão mais significativa quanto maior for o envolvimento do performer com a comunidade. “Sambeiros”¹⁶ sem vínculo profundo com a agremiação dificilmente se deixarão afetar pelo resultado do desfile. Paralelamente, para aqueles que vivem intensamente a rotina comunitária da escola, “o título é tudo”, como me disseram - sem exceção - todos os componentes que entrevistei. Já a performance da quadra, a que denomino de ensaio-apresentação, por não ter o caráter agonístico do desfile do sambódromo, parece trazer consigo outra transformação. Trabalho com a hipótese de que essa performance promova uma transformação do componente em *comunidade*.

O canto e a dança de músicas que exaltam a escola e sua comunidade ocorrem ao mesmo tempo em que se vive e se cria um viver comunitário. Um “componente ideal”, aquele que de fato se dedica à escola, deve comparecer aos ensaios todos os domingos. Tal rotina permite que haja uma convivência intensa e que se crie um vínculo emocional entre os componentes, gerando, então, a própria comunidade, que é simbolizada pelo pavilhão¹⁷. Dançar e cantar os sambas-enredo e sambas-exaltação simboliza o pertencimento à escola, ao mesmo tempo em que cria a ocasião para que esse pertencimento se desenvolva. Torcer – e lutar – pela vitória da agremiação significa, também, torcer e lutar pela felicidade de pessoas queridas. Aplaudir o pavilhão de cabeça baixa em respeito, bater no peito e gritar “Eu sou Vai-Vai” são demonstrações performáticas de uma afinidade pelo coletivo de pessoas que frequentam a mesma agremiação.

Schechner (1988) também faz uma diferenciação entre os “atores totais”, aqueles que se desprendem de si próprios para se transformarem em um personagem, entrando em um estado de *êxtase*, e “atores de personagem”, aqueles que somam à sua identidade

¹⁶ Sambeiro é uma categoria depreciativa usada geralmente para designar componentes que têm um envolvimento periférico com a agremiação. Discutirei o termo mais adiante.

¹⁷ A bandeira com o símbolo da escola.

a identidade do personagem, entrando em um estado de *transe*. Devido a essa soma de identidades, Schechner (1985: 123. Tradução minha) defende que a performance seja um “paradigma da liminalidade”, na medida em que o ator atua sobre uma dupla negativa. Não chega a se tornar outra pessoa (o ator continua sendo quem ele é na vida real), como também não deixa de se tornar outra pessoa (o ator vira o personagem).

Ao transportar a teoria de Schechner para o desfile das escolas de samba, entendo o desfilante como um “ator de personagem” e desenvolvo algumas hipóteses sobre quais seriam, então, seu transe e seu personagem na avenida. Acredito que este tenha pouca ou nenhuma relação com o tema da fantasia. O personagem central da performance carnavalesca, suponho, como atestam os gritos dos Harmonias que a conduzem - “Alegria! Alegria!” – é o do *brincante*. Sorridente, animado, dançante, incansável e capaz de transmitir alegria para o público. Idealmente, o brincante é um ser livre, desprendido das regras e das amarras sociais, que nos dias da folia estão suspensas. Esse clima libertário, aliado à festa de carnaval, com toda a sua exuberância plástica e musical, traria as condições ideais para, justamente, colocar o ator em um *transe carnavalesco*, marcado por excitação e alegria intensas.

Contudo é preciso que pensemos sobre o quanto do transe carnavalesco ainda é, de fato, vivido ou apenas performado, conforme a apresentação do desfile – televisionada, patrocinada e, cada vez mais, regrada – parece se distanciar do polo eficácia e se aproximar do polo entretenimento.

Li uma entrevista em que você falou: “o carnaval está perdendo sua essência e seu brilho. Interesses pessoais estão maiores que os coletivos. Não há cultura, não há mais festa, só interesses particulares que beneficiam a minoria”. O que você acha que é essa essência do carnaval que está se perdendo?

Afonsinho: [...] As escolas hoje... o folião... *não existe mais o folião...* existe um integrante de uma escola que ele vai lá, desfilando tipo um robzinho durante 23 minutos de desfile. Porque todo mundo conta o desfile em 1h e 5, mas o desfile em si para cada integrante não dura mais que 23 minutos. *E todo mundo ali, um atrás do outro, em filinha tipo quartel. Não tem aquela alegria do cara desfilando, de brincar durante o desfile. Acabou.* Então por isso que eu tô falando, que eu digo a você. Não é só uma posição minha. Tem muitas pessoas que pensam da mesma forma que eu. E a maioria dessas pessoas estão deixando o carnaval. Estão saindo das escolas. Estão fazendo outras coisas. Estão voltando pros blocos de rua, que é... você vê o crescimento dos blocos de rua nos últimos 3 anos, por assim dizer. O cara prefere... ele não vai pagar R\$ 300, R\$ 400 numa fantasia, no bloco ele vai pagar R\$ 50 numa camiseta, vai beber à vontade, vai beijar quem ele quiser à vontade, vai curtir e não tem aquele, aquela obrigação de estar vindo na escola todo final de semana pra ensaiar, pra ouvir desaforo, entendeu? Então por isso que tá assim. *Carnaval tá, se for avaliar, tá acabando.*

(Entrevista concedida ao pesquisador, abril de 2019).

Afonsinho é um antigo compositor do Vai-Vai que participa do carnaval de São Paulo desde 1976. Sua fala denuncia um processo de “engessamento”¹⁸ do desfile, causado por regras cada vez mais rígidas de evolução. Tais interdições e obrigações, que, em teoria, melhorariam a apresentação visual da escola, dificultam a dança espontânea e comprometem a excitação do desfilante, ou seja, seu transe. A inversão bakhtiniana (1996), caracterizada pela libertação do corpo domesticado e regrado, parece estar ameaçada. A crítica de Afonsinho ao atual momento da festa, como ele mesmo diz, não é uma opinião isolada. O que não quer dizer que seja unânime.

A Edleia da UESP, diz que o Anhembi é um curral e que hoje em dia não se samba mais no carnaval. O que você acha dessas regras do desfile? A escola tem que se adaptar?

Almir: Tem que se adaptar, senão ela é penalizada. Não tem como. Eu acho assim. *A gente aproveita o ensaio técnico. O ensaio técnico, porque ele é um pouco mais livre. Não que ele seja desregrado. Mas a gente tem um pouquinho mais de liberdade.* Mas no dia do desfile é osso. Não pense que o carro alegórico é diferente.

É mais brincar ou mais se apresentar?

Almir: *Apresentar. Dentro daquilo, você passa a acostumar a se divertir. Não é impossível isso.* Mas está mudado. Mudou muito. Mesmo porque, se você... cada um fazer o que quer... São 4.000 pessoas, aproximadamente, o Vai-Vai...

O carnaval é melhor hoje ou no passado?

Almir: *Melhor hoje. Porque antes não tinha organização.* Era mais bagunça. Você se divertia mais? Se divertia, mas não tinha uma coisa...Porque é como falar: "Ah, porque o Rio, porque o Rio...". Desfilou muito aqui. Mas se você acha que aqui é regrado, lá é muito mais. O que acontece lá é que a televisão edita mais, a televisão filma mais. Eu acho que a quantidade de pessoas é a mesma. Tem a disposição do sambódromo que dá uma outra visão, parece que é uma coisa diferente e não é. É a mesma coisa. Mas eu acho que é tão regrado quanto o nosso.

(Entrevista concedida ao pesquisador, novembro de 2018).

Almir Alberto, que desfila no carnaval paulistano desde 1982 e atualmente ocupa no Vai-Vai o posto de 1º destaque (a posição principal no primeiro carro alegórico da escola a entrar na avenida) reconhece o processo de “engessamento” da festa apontado por Afonsinho, mas, de uma perspectiva mais otimista, entende que, apesar de tudo, ainda é possível se divertir.

Assim como Schechner (1988), Turino (2008) também propõe um modelo teórico de classificação das performances em um *continuum*. Todavia seu interesse reside sobre os valores, orientações e regras que regem os diferentes tipos de “campos

¹⁸ Era comum ouvir alguns componentes falarem em engessamento. Usando a metáfora do corpo engessado, procuravam denunciar as dificuldades de evoluir com um corpo “sambado” e “malemolente” em uma época de desfiles muito regrados.

de prática” performática, mais do que sobre os efeitos da performance nos participantes. Desse modo, podemos aproximar as teorias entendendo-as como complementares. Juntos, os dois modelos – um que procura entender os efeitos e outro que procura entender os valores de uma performance – fornecem um arcabouço teórico válido para se pensar as mudanças pelas quais tem passado o carnaval paulistano e para refletir sobre como a lógica da competição pode ser entendida como uma de suas causas.

Turino (2008) coloca em um polo as performances participativas e, em outro, as performances apresentacionais. Nas performances classificadas como participativas, não há distinção entre músicos e plateia e a participação de todos os presentes é essencial, se entendermos por participação:

[...] o sentido restrito de contribuir para o som e movimento de um evento musical, através de dança, canto, aplauso ou do toque de algum instrumento quando cada uma dessas atividades é considerada integral para a performance” (TURINO, 2008: 28. Tradução minha).

Seu objetivo primário é “envolver o maior número de pessoas em algum papel performático” (2008: 26. Tradução minha). A atenção da performance residiria “na interação sônica e cinética entre os participantes” (2008: 26. Tradução minha). O foco é a atividade, não o seu produto. Segundo o autor (2008: 29. Tradução minha), nos contextos participativos, “a qualidade de uma performance é prioritariamente julgada pelo nível de participação alcançada”. Nas performances apresentacionais, por outro lado, há uma divisão clara entre os *performers* e a plateia, que aprecia a música em vez contribuir com ela. O objetivo principal desse tipo de apresentação é o êxtase da audiência e a qualidade da performance é medida por critérios essencialmente estéticos. O foco está no produto e não na atividade.

Assim como Schechner (1998), Turino (2008) não propõe um modelo teórico maniqueísta e entende que tanto as orientações apresentacionais quanto participativas podem estar presentes em uma mesma performance. No entanto acredita que uma dentre as duas orientações será sempre preponderante.

Turino (2008) afirma que para uma performance ser considerada participativa não deve haver separação entre quem performa e quem assiste e a participação de todos deve ser integral para o ato. O público que assiste a um desfile de escola de samba pelas arquibancadas certamente está separado daquele que performa na avenida. A configuração arquitetônica do sambódromo, inclusive, reforça essa separação. Todavia

cabe questionar o quanto sua participação pode ser considerada essencial ou não para a performance.

Paulo Rogério: [...] um desfile de escola de samba é como se fosse um teatro. Só que um teatro com música. Então quem tá fazendo parte desse teatro, a alegria dele acaba refletindo na plateia. E o último ano disso, foi o ano do... Qual foi o do “Acorda, Brasil”? 2008! *Meu, a arquibancada toda desfilou junto com o Vai-Vai.* Porque a escola estava muito unida, por causa da mudança, que teve a mudança na escola e a diretoria estava presente com a comunidade. E quando o Vai-Vai passou, foi uma avalanche. O povo ficou alucinado com o enredo, que era um enredo também muito bom. (Paulo Rogério é ex-mestre-sala e atual ritmista da escola. Entrevista concedida ao pesquisador, abril de 2019).

Afonsinho: Se você for avaliar, a derrocada da escola começa em 2012, começa só a cair, só porrada, porrada, porrada. Aí veio 2015, que foi um desfile horrível, horroroso. 2011 já não foi um bom desfile. Foi campeão por dois motivos. *Primeiro porque o fator emocional do samba mexeu com a arquibancada e acabou influenciando dentro da avenida.* E o segundo fator foi não ter entrado o último carro da Mocidade Alegre. Se entra o último carro da Mocidade, o Vai-Vai não era campeão. Como o carro da mocidade não entrou, eles perderam vários pontos no quesito alegoria e, sei lá, mudaram as notas.

E em 2015, você acha que foi mais o samba, né? Que também tinha um apelo emocional.

Afonsinho: Eu não. São Paulo inteiro diz a mesma coisa. O que salvou o Vai-Vai foi o samba. O que mexeu com a arquibancada... a mesma coisa de 2011. *O que aconteceu na arquibancada foi jogado pra dentro da avenida e aquilo mexeu com a escola.* Você pega os carros, a alegoria mal-acabada, a fantasia mal-acabada... então já vem numa decadência desde aí. (Entrevista concedida ao pesquisador, abril de 2019).

O que as falas dos meus interlocutores parecem sugerir é que há uma relação dinâmica entre arquibancada e avenida que não se encaixa em uma categorização simplista do tipo placo/ plateia. A arquibancada é plateia, mas também é coro e *torcida*. Sem o canto coletivo das arquibancadas, o desfile não acontece em sua plenitude. (Inclusive, como veremos no capítulo 2, uma das grandes preocupações dos compositores é conseguir criar obras que sejam capazes de facilitar o canto das arquibancadas). Se o desfile for emocionante, o envolvimento é tanto que seria como se a separação física entre desfilantes e plateia se desfizesse e a arquibancada “desfilasse junto com a escola”. Por outro lado, se o desfile for plasticamente prejudicado, mas com um samba capaz de mexer com o público, a animação da arquibancada se reflete diretamente no desempenho do desfilante, compensando o desfalque técnico e conferindo a vitória à agremiação.

A possibilidade de “rompimento” entre as fronteiras que separam a arquibancada e a avenida também foi identificada por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti em

etnografia realizada na escola de samba carioca Mocidade Independente de Padre Miguel no início dos anos de 1990.

Só então, no coração da festa, ao longo de suas sucessivas repetições, um samba revela finalmente seu “rendimento”. É graças ao samba que se diz que uma escola “contagiou” ou empolgou a avenida. Um samba que cresce na avenida é um samba que “solta” a escola, que a cada repetição parece cantá-lo melhor e com mais garra, reunindo *desejo de ganhar ao prazer de brincar*. É um samba que faz com que o público, “levante e cante”, “vibre junto”, “brinque junto”. As arquibancadas efetivamente levantam, cantam, dançam e muitas vezes brincam entre si, *desfazendo, com sua participação no canto a oposição desfilante x plateia, transcendendo a oposição ver x fazer organizadora do desfile*. Quando isso acontece ao longo de todo o desfile de uma escola, ela é a favorita do carnaval. (CAVALCANTI, 1994:125. Grifos meus).

Ao relacionar a observação da autora com a teoria de Turino (2008) e as falas de meus interlocutores, podemos concluir que é justamente a capacidade de unir elementos apresentacionais e participativos que constitui o cerne das performances das escolas de samba.

Dessa forma, é um tanto quanto desafiador posicionar o desfile no *continuum* do autor. Por um lado, o rigor estético cada vez mais exigente – manifesto em regras de evolução que prejudicam o transe carnavalesco – mostram que a performance, com o passar dos anos, se desloca para o polo apresentacional. A exuberância da festa chamada repetidamente de “o maior show da Terra” pela rede de televisão que faz sua transmissão e a forma como os próprios componentes encaram a performance não deixa dúvidas de que se trata de uma apresentação. Por outro lado, trata-se de uma apresentação muito particular, na medida em que é competitiva e necessita da participação ativa de sua plateia, expressa sobretudo através da força do canto, para que seja bem-sucedida.

Uma perspectiva crítica acerca da polarização de Turino (2008) está presente no trabalho da antropóloga Britta Sweers (2018), ao estudar um coral de igreja da cidade alemã de Pinneberg. A autora observa que, mesmo se tratando de uma prática de cunho essencialmente apresentacional, o que se revelaria pela rigidez do aprendizado das notações musicais, a performance também reunia aspectos participativos, constatados pela informalidade dos ensaios, quando se permitiam erros e improvisos e, sobretudo, por uma necessidade de interação com a plateia durante as apresentações, considerada essencial para o sucesso da performance pelo seu regente. Nesse sentido, conclui que:

Como está claro no coral Christuskirche de Pinneberg, a apresentação pública é o objetivo central que determina a natureza do fazer musical. Ainda assim, a apresentacionalidade é apenas um aspecto de um campo de experiência muito mais largo dentro do campo das performances apresentacionais, que estão sempre inseridas dentro de uma vida social cultural condizente, que também é significativo para o trabalho de integração local. (SWEERS, 2018: 41. Tradução minha).

Para complexificar ainda mais a discussão, devemos considerar que, para além da arquibancada, o desfile também é direcionado a uma audiência muito específica: a torre de jurados. Severiano Filho e Assunção (2016) analisam essa difícil equação carnavalesca, ao etnografar a ala da bateria de uma escola de samba pernambucana. Os autores observam que o desejo de se divertir e fazer festa coexiste com trabalho árduo, ensaios extenuantes, a exigência do domínio técnico do instrumento e a vontade de conduzir uma performance impecável que seja capaz de garantir a nota máxima no quesito e a vitória da agremiação.

O desfile é feito para todos (brincantes da escola e a plateia que assiste), contudo, *é intencionado para os jurados*, que irão avaliar a escola de samba. A agremiação quer desfilar, transmitir beleza e alegria para todos que a assistem, mas, se estamos diante de uma disputa, com vários quesitos a ser avaliados, é certo que todas as escolas que atravessam a passarela do samba querem dar o melhor de si para atingir o principal objetivo: vencer a competição. (SEVERIANO FILHO E ASSUNÇÃO, 2016: 10. Grifos meus).

Ou seja, se do ponto de vista das arquibancadas é possível enxergar elementos participativos na performance carnavalesca, do ponto de vista das torres de jurados, a performance é essencialmente apresentacional. Embora, como sugere Alba Zaluar (1985), o envolvimento das arquibancadas possa influenciar o parecer dos jurados que, percebendo qualquer eventual falha, não atestam contra a “vontade do povo”¹⁹.

Cabe, então, refletir se e como a competição influenciaria no deslocamento do desfile das escolas de samba da eficácia para o entretenimento e da participação para a apresentação. Por um lado, o estabelecimento de regras e critérios de avaliação trazidos pela competição prejudicam a espontaneidade e a liberdade que historicamente estariam no cerne dos festejos carnavalescos. A transformação do ator-desfilante em brincante fica então comprometida. A exigência de rigor técnico para que se alcance a vitória transforma o desfile em um espetáculo mais parecido com um show do que com uma festa popular. Ao mesmo tempo, a competição, ao acirrar a busca de uma boa avaliação

¹⁹ Tal ponto de vista foi ratificado pelo professor Alberto Ikeda – que atuou durante anos como jurado de competições carnavalescas – na ocasião da defesa dessa dissertação.

dos jurados, também estimula que seja performado um desfile de impacto, ou seja, um desfile capaz de “levantar a arquibancada”, conquistando sua participação.

Questionamentos sobre o quanto a competição interfere em uma performance musical são recorrentes, tanto na literatura sobre o carnaval quanto na etnomusicologia. Em linhas gerais, o que se busca é entender como a competição constrange, ao mesmo tempo em que estimula, o pleno desenvolvimento de uma expressão cultural. Analisarei o trabalho de alguns desses autores na seção a seguir, colocando-os em diálogo com a discussão teórica desenvolvida acima.

2.5 Música em competição

Críticas sobre a organização competitiva e as consequências da regulamentação estrita sobre a festa popular são recorrentes nos estudos históricos sobre o carnaval brasileiro. Maria Clementina Pereira da Cunha (2001), ao analisar o carnaval carioca, e Zélia Lopes da Silva (2008), ao estudar o carnaval paulistano, concordam que as primeiras competições carnavalescas, organizadas pela imprensa do início do séc. XX, tinham como objetivo “civilizar” os cordões, que acabavam por perseguir um critério estético determinado pelas elites. A festa espontânea transformava-se, aos poucos, em um espetáculo, deslocando-se do polo da eficácia para o entretenimento e da participação para a apresentação.

Myrian Sepúlveda do Santos (1998) compartilha da mesma opinião, mas vai além, afirmando que a existência dos concursos foi determinante para a própria constituição das escolas de samba, que desenvolveram o esforço de buscar uma identidade única. A autora também observa que, mais do que uma imposição, a procura por jurados alheios ao mundo do samba também se deu por iniciativa dos próprios sambistas, que buscavam um julgamento imparcial.

Os concursos patrocinados por jornais da época, de 1932 em diante, foram fundamentais para a criação das escolas. Por causa dos concursos, cada bloco passou a se preocupar em construir uma identidade própria para apresentar-se ao público. Os concursos acirraram as diferenças entre os blocos, como também os hierarquizaram, facilitando a distribuição de poder entre eles. Os concursos representaram também uma espécie de costura entre o mundo do sambista e a sociedade carioca. A comissão julgadora sempre foi composta por elementos de “fora” do samba. (...). Não só para Cartola, como para todos os participantes das escolas, o jurado não podia ser um deles. Apoiaram o convite a artistas plásticos, músicos e maestros. O jurado, nesse contexto, foi de fundamental importância, pois foi justamente ele, culto e profissional, que

legitimou o samba perante a parte “rica” da cidade. (SANTOS, 1998: 126 e 127).

A etnomusicóloga Shanon Dudley (2003) estudou as competições carnavalescas de Trinidad e Tobago que apresentam problemáticas muito semelhantes, para não dizer idênticas, às do carnaval brasileiro: participação crescente das classes média e alta, fantasias cada vez mais caras e inacessíveis, performances encenadas e apresentações voltadas para turistas. Dudley, no entanto, questiona a ideia de que o modelo competitivo seja capaz de controlar a espontaneidade da performance:

Competições formalmente julgadas não são, no entanto, um fenômeno novo no carnaval de Trinidad, mesmo que tenham se tornado mais difundidas desde a independência. E, apesar da tendência dos trinitários em depreciar sua influência, é importante reconhecer que a competição, mesmo quando formalmente julgada, *representa um potencial criativo e imprevisível*. As competições, muitas vezes, proporcionam reconhecimento a grupos marginalizados e certos valores e modos de desempenho da comunidade continuam a se manifestar mesmo em competições patrocinadas pelas elites. (2003: 29. Tradução minha. Grifos meus).

O fato de os desfilantes trinitários, mesmo após tecerem severas críticas à competição carnavalesca, voltarem ano após ano para a festa, se divertindo e celebrando, levantou suspeitas na autora de que, mesmo em um carnaval controlado e regrado, ainda haveria espaço para a criatividade e que o divertimento popular, seria, de certa forma, indomável. Fenômeno parecido se observa no caso do carnaval paulistano atual. Se é verdade, conforme nos aponta Afonsinho, que um número grande de pessoas estaria abandonando o “carnaval da avenida” em busca da espontaneidade do “carnaval de rua”, também é verdade, conforme nos aponta Almir, que outros foliões desenvolveriam estratégias para manter a alegria da festa, nem que isso custasse transferir parte da emoção do desfile para o ensaio técnico.

Ao estudar as competições de Hula, a dança tradicional havaiana, Amy Stillman (1996) observou que, em decorrência do caráter competitivo, as apresentações acabaram por se transformar em grandes espetáculos, que atraem competidores, torcedores e uma audiência fiel, o que ajudou a manter a tradição da dança viva. Porém a necessidade de entreter e conquistar a audiência na busca pela vitória estimulou o desenvolvimento de inovações criativas, que transformaram a tradição. Segundo a autora, as competições de Hula criam um espaço onde é possível desenvolver inovações, que serão aceitas ou rechaçadas pelo público e pelo júri. Sendo assim, estabelecem um dinamismo para essa

tradição, que, mais do que preservada, torna-se viva, na medida em que é debatida, questionada e celebrada por seus *performers* e audiência.

Inicialmente planejadas como locais para a apresentação de Hula e a celebração de sua sobrevivência no final do século XX, as competições de Hula proporcionaram estágios para a criatividade inovadora; essas etapas, por sua vez, fornecem críticas de aprovação ou desaprovação na forma de avaliações dos juízes e resposta do público (que nem sempre correspondem). Tendo se tornado uma parte vital do que é apresentado em um palco de competição, a criatividade foi restaurada dentro da própria tradição Hula, ancorando assim a prática Hula contemporânea no âmbito de uma tradição verdadeiramente viva, ao invés de meramente preservada. (STILLMAN, 1996: 375. Tradução minha).

As considerações da autora chamam a atenção para o caráter dinâmico das competições. A necessidade de impressionar o público e de se estabelecer regras gera um debate no qual toda a comunidade musical se engaja e, com isso, reflete e pondera sobre si mesma.

Christopher Scales (2007) chega a conclusões semelhantes em seu estudo sobre os Powwows, festivais de música e dança dos índios da América do Norte. Por se tratar de um evento que une povos de culturas diferentes, os Powwows competitivos precisaram dar cabo de construir um senso de comunidade que fosse intertribal. “(...) Os eventos de competição são sempre arenas de luta cultural sobre exatamente quais valores comunitários são lembrados e promovidos”. (SCALES, 2007: 23. Tradução minha). Na tentativa de definir quais os valores éticos e estéticos que uniriam os indígenas da América do Norte, as competições ajudariam a desenvolver um sentido de comunidade, não, é claro, sem muitos conflitos e negociações.

O mesmo fenômeno parece ser possível de se observar no caso da escola de samba Vai-Vai. Ao discutirem sobre as regras do desfile e qual deveria ser o modelo de desfile ideal – mais participativo ou mais apresentacional, mais transformador ou mais teatral – os sambistas se engajam em um debate que ultrapassa a estética. Quando pensam sobre o desfile, pensam também sobre si próprios e sobre o tipo de comunidade que querem construir e da qual querem fazer parte. Pude observar tal debate ao longo de toda a minha pesquisa. Dois modelos de desfile opostos puderam ser identificados no discurso dos vaivaienses: com “chão” ou “com o regulamento embaixo do braço”.

A caminho do desfile de 2018, ouvi um de meus parceiros de ala, ao se referir à Dragões da Real – escola bastante recente, fundada em 2000 e vinculada à torcida organizada do São Paulo Futebol Clube – que havia desfilado no dia anterior, afirmar:

“Foi aquela coisa. Desfilaram com o regulamento embaixo do braço”. Tal comentário indicava um desdém pela performance da agremiação que, embora houvesse apresentado um desfile impecável do ponto de vista técnico, carecia da emoção capaz de comover o público.

Ao se referir ao Vai-Vai, por outro lado, meus interlocutores eram unânimes em dizer que a escola desfilava com garra, com vontade e que “ia com tudo para a avenida”. Tinha, “de fato e de direito”, o melhor chão de São Paulo²⁰. Por outro lado, do ponto de vista plástico, confessavam, a escola deixava a desejar, indo para a avenida muitas vezes com fantasias mal-acabadas²¹ e alegorias malfeitas. Ainda assim, em linhas gerais, acreditava-se que o chão seria capaz de compensar as falhas da escola.

O debate acerca das regras do desfile se intensificou após o 10º lugar no carnaval de 2018 e sobretudo após o rebaixamento no carnaval de 2019, na medida em que os componentes da escola de samba procuraram buscar explicações para o ocorrido. As causas atribuídas ao resultado negativo eram diversas, mas, em geral, envolviam questionamentos sobre as regras, críticas à desorganização da escola e ao então presidente e o duro reconhecimento de que, de fato, o Vai-Vai havia apresentado um desfile inferior ao de suas co-irmãs. Naturalmente, aqueles que se identificavam como de oposição à diretoria eram mais enfáticos ao responsabilizar as falhas na performance pelo resultado, ao passo que os componentes alinhados com a situação direcionavam suas críticas principalmente ao corpo de jurados.

Pude escutar alguns componentes afirmar que não era simples coincidência o fato de que as quatro escolas mais tradicionais de São Paulo e de maior presença negra – Vai-Vai, Camisa Verde e Branco, Nenê de Vila Matilde e Unidos do Peruche – se encontrassem rebaixadas. Alguns supunham haver uma movimentação por parte da Liga das Escolas de Samba²² de estipular regras para o desfile que favorecessem as agremiações de formação mais recente.

Muita gente fala que o Vai-Vai tem o melhor chão de São Paulo. Qual você acha que é a importância de ter esse chão para o desfile?

²⁰ Assisti ao carnaval 2019 das arquibancadas do Anhembi e, de fato, de todas as escolas que desfilaram na noite, a força do canto coletivo do Vai-Vai era perceptivelmente mais expressiva.

²¹ Um dos motivos que levou a escola a ser rebaixada no carnaval de 2019 foi a expressiva perda de pontos no quesito comissão de frente. O desconto de décimos ocorreu porque a pasta com o descritivo das fantasias, que os jurados utilizam para julgar a apresentação, foi entregue com um esboço desatualizado: o que se apresentou na avenida era diferente do que estava na pasta. Um simples erro de organização com graves consequências para a escola.

²² O próprio presidente Darly Silva compartilhou em suas redes sociais um texto afirmando que as regras de julgamento de desfile haviam sido alteradas após as vitórias do Vai-Vai sob sua gestão.

Afonsinho: Vamos voltar àquele fato do desfile se tornar robotizado. Isso hoje não existe mais. *Chão do Vai-Vai não existe mais*. Vai-Vai é uma escola que canta, é uma escola que se entrega no desfile, mas que é uma escola normal, comum como todas as outras. Tanto é que você vê hoje escolas, não digo sem referência, mas que não tinham representatividade nenhuma, hoje são campeãs do carnaval. Mancha Verde... Tatuapé duas vezes... Tom Maior que nunca chegou num desfile das campeãs foi a quarta no ano passado. E afora. Pode pegar Dragões... São escolas que não têm... Não tinham esse cunho de campeã, né? Aí o que fizeram? *Robotizaram todas as escolas, para poder dar chance de outras escolas ganharem*. Porque se o carnaval permanece do jeito que estava, Vai-Vai não estaria nessa condição. Poderia até estar, pela administração que eles fizeram. *Mas pelo chão da escola não estaria na situação que está, não*.

E você acha que o Vai-Vai, mudando essa gestão, mas sendo uma escola de tradição, tem como se adaptar a esse desfile engessado e, ainda assim, levar um título?

Afonsinho: Ah, sim...

Ou seria interessante de algum forma tentar mudar as regras do desfile?

Afonsinho: Ah, a regra vem da Liga, né? Porque assim, é... ninguém pode, eles, principalmente, os presidentes de escola de samba não podem questionar a regra, porque a regra foi criada por eles. Eles que assinam. A Liga não cria regra. A Liga administra as decisões que eles tomam. Mas quem cria são eles. Então eles não podem, de maneira alguma, por isso que eu fiquei muito bravo com o presidente aí, que ele postou, não sei se você teve a oportunidade de ver o que vídeo que ele fez semana passada, semana retrasada, de 29 minutos, tentando dar uma satisfação totalmente incoerente. É ele quem assina, são eles quem aprovam. (...). Todos eles assinaram as mudanças. Como podem se excluir da culpa? Entendeu? É... o que mexe muito com a gente é esse lance das pessoas jogarem nas costas dos outros, uma culpa que foi sua. Eu acho que o Vai-Vai tem toda a possibilidade do mundo de voltar a ser o que era. Não tô dizendo aqui que nós vamos subir ano que vem porque não vai ser fácil. Não vai ser fácil. Tem n fatores que envolvem o carnaval do ano que vem pra dificultar, inclusive, o trabalho de montagem do carnaval. (Entrevista concedida do pesquisador. Abril de 2019).

A fala de Afonsinho, antigo membro da ala de compositores e opositor ferrenho da então diretoria, é reveladora. O compositor aponta dois fatores que poderiam ter levado o Vai-Vai ao descenso: a má administração e a mudança das regras do desfile que, segundo ele, foi de tal forma poderosa que acabou com o chão do Vai-Vai. Afonsinho, de certa forma, concorda com o presidente a quem se opõe politicamente ao afirmar que as novas regras prejudicaram o Vai-Vai e o seu modo de fazer desfiles, mas não aceita que esse argumento seja usado por seu oponente para se eximir de culpa.

A oposição “com chão” x “com regulamento debaixo do braço”, por sua vez, nos remete às discussões teóricas da seção anterior. Desfilar com chão, ou seja, com vontade, garra, liberdade, evolução e canto seria característico de um desfile mais participativo, que anima e convida a participação da arquibancada, ao mesmo tempo em

que é mais transformador, na medida em que favorece o transe do desfilante que, com o corpo livre e solto para evoluir, se transforma em brincante.

As colocações de Stillman (1996) e Scales (2007), que entendem a competição como uma arena de discussões a respeito de valores éticos e estéticos, parece, então, se confirmar no contexto do carnaval paulistano atual. Seus participantes buscam, através das regras da competição e do estabelecimento de um critério acerca do que deve ser buscado por todos, decidir o que é essencialmente bom para os sambistas, ao mesmo tempo, é claro, em que defendem um modelo de desfile dentro do qual suas agremiações tenham mais chances de sair vitoriosas.

3. O SAMBA

3.1 Eliminatórias do samba-enredo: ouvir, torcer, opinar

Na rua Doutor Plínio Barreto, o movimento era maior do que o de costume. Grupos de torcedores, provavelmente vindos da estação do metrô Trianon, caminhavam na direção do Bixiga. Na pracinha embaixo do viaduto, uma batucada quebrava a monotonia dominical do xadrez dos idosos. Havia ônibus estacionados na frente do meu prédio. De um deles, vi sair um grupo uniformizado e fantasiado como os Filhos de Gandhi, com chapéus que imitavam turbantes indianos, colares de contas azuis e brancas e camisetas coloridas, onde se lia “Samba 10”. Era dia de São Cosme e Damião, ou de Ibeji. Desde cedo, a escola esteve agitada. Feijoada, batuques, rezas e distribuição de doces. Com o cair da noite, o fluxo de pessoas aumentou ainda mais. Chegava a hora de escolher o samba-enredo que iria representar o Vai-Vai na avenida em 2018.

A disputa havia sido acirrada desde o início, quando começaram os primeiros domingos de eliminatória lá pelos idos de agosto. Torcidas organizadas entravam e saíam da quadra, acompanhadas de bandeiras, bandeirolas, balões coloridos e muita animação. Sete. Oito. Dez. Vinte e sete. Os sambas concorrentes eram identificados por números e também pelo nome dos compositores que lideravam a parceria. Samba do Pedrinho. Samba dos gêmeos. Peu & Cia. A disputa do Vai-Vai naquele ano havia começado com dezesseis sambas. No dia da final, restavam quatro.

Figura 4 – a torcida do samba 27.

Fonte: produção do autor.

As apresentações ocorriam no esquema “dois e dois”: o samba deveria ser performado duas vezes somente com os instrumentos de corda do palco e duas vezes acompanhado da bateria. A dinâmica sonora era particularmente interessante. No palco, os músicos. De frente para eles, mas no fundo da quadra, “encostados” na outra parede e em cima de um pequeno tablado, a bateria. No meio, entre os dois “palcos”, a plateia-torcida. Nos mezaninos que serviam de camarote, a comissão julgadora, responsável por escolher os sambas que seriam eliminados e aqueles que continuariam na disputa.

Para aumentar o tempo de palco e, com isso, as chances de cativar o público, era comum que as parcerias fizessem longas introduções, em geral, iniciadas com uma versão mais lenta do refrão principal cantada à capela, ou apenas com o acompanhamento do violão pelo intérprete oficial da parceria, seguida de muitos “cacos”, agradecimentos e gritos para conclamar a participação da torcida. “Chegou a horaaaaa!”. “Se seguuuura”. A plateia, por sua vez, longe de assistir às performances de forma impassível, escutava e opinava sobre o que assistia e ouvia, mobilizando para isso inúmeras categorias nativas.

Figura 5 – a parceria se apresenta no palco.

Fonte: produção do autor.

Nos prospectos com as letras²³, distribuídos apressadamente minutos antes das performances, era possível identificar, a partir da qualidade dos materiais, a diferença do dinheiro disponível por cada parceria. Papéis coloridos, de alta gramatura e com belas ilustrações, contrastavam com folhinhas simples impressas em preto e branco, multiplicadas em máquinas de xérox. Além das letras, era possível ver o número da parceria e o nome de seus compositores – quase sempre homens²⁴ – como também os logos de marcas patrocinadoras.

Ao trabalho de divulgação dos sambas na quadra, somava-se a divulgação feita nas redes sociais. As parcerias lançavam videocliques no YouTube, cuja qualidade de produção também era flagrante da diferença de recursos disponíveis por cada grupo. Os vídeos, quase sempre, tinham o mesmo roteiro e consistiam em imagens relacionadas ao enredo alternadas com gravações feitas no estúdio no dia gravação do samba, nas quais era possível ver os compositores, os intérpretes e um coral formado por amigos e torcedores. Algumas parcerias também lançavam perfis nas redes sociais Facebook e Instagram.

Nas apresentações, era comum ver pessoas tapando uma das orelhas e olhando para baixo com atenção, concentradas, na tentativa de identificar se o samba estava “casado” com a bateria. Como médicos que auscultam o coração de um paciente, os vaivaienses, após auscultarem a performance da bateria – o coração da escola – davam os mais diferentes diagnósticos²⁵. “Esse samba é muito *para trás*, não combina com o Vai-Vai”, diziam a respeito de um samba. “Gostei desse, é bem *para frente*, combinou com a bateria”, diziam a respeito de outro. A bateria Pegada de Macaco é conhecida por ter, além de um surdo bem marcado, um *beat* extremamente acelerado, que, segundo me contou um dos compositores que entrevistei, poderia chegar a 151 batidas por minuto. Os sambas mais lentos, também chamados de “sambas cadenciados”, em geral, eram criticados pelos presentes, que afirmavam ser mais adequados a outras escolas, justamente aquelas cujas baterias eram conhecidas por *beats* menores. A escola Unidos de Vila Maria era usada, em geral, como oposição ao Vai-Vai e também como forma de

²³ Imagens dos prospectos estão anexos no final da dissertação.

²⁴ Nas duas eliminatórias de que participei, nos anos de 2017 e 2018, vi apenas o nome de duas compositoras nos prospectos que recolhi. Tal recorte de gênero também pode ser percebido pela forma com que os compositores que entrevistei se referiam uns aos outros, “os caras”, “os moleques”, “os amigos”, “a rapaziada”. Paralelamente, nas torcidas organizadas, as mulheres eram maioria.

²⁵ Convido o leitor a fazer como os vaivaienses e a também “diagnosticar” os sambas da disputa de 2018, acessando uma playlist de vídeos no YouTube intitulada “Parcerias concorrentes – Vai-Vai 2018”, disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLnqiketJIuoT05trQnSK51i8chzI5YdJZ>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

caracterizar a crítica a algumas composições. “Esse samba aí é muito lento, a cara da Vila Maria”. À oposição para frente x para trás, somavam-se outras. Era possível ouvir alguns torcedores comentarem a respeito dos sambas para os quais eles não torciam que “não davam avenida”. Outros, na hora de justificar sua torcida para um samba de determinado número, afirmavam: “esse aqui dá avenida”.

“Quando a arquibancada canta, a escola cresce”, me disse uma componente que havia sido apoio de ala no passado ao elogiar um samba que outros haviam considerado “chiclete”. Segundo seu depoimento, seria importante escolher um samba chiclete, justamente para facilitar o canto do público e, com isso, melhorar a performance da escola. “Esse samba está muito pesado. Chega na avenida e se arrasta”, me disse outra ex-apoio de ala, ao me convidar para desfilar junto dela na Gaviões da Fiel, que, de acordo com sua opinião, tinha escolhido um samba-enredo muito mais “leve”.

Alguns componentes, no entanto, não se preocupavam em dar justificativas de pretensão objetiva para a preferência de um determinado samba. Em certa eliminatória, ao desviar o olhar do palco, reparei em uma colega que chorava. Emocionada, me mostrou os pelos arrepiados de seu braço. “Esse samba é tão lindo que me fez chorar”. Ao ser questionada sobre o motivo que a levava às lágrimas, foi evasiva. “Não sei dizer. É uma questão de empatia”.

Figura 6 – Chuva de papel picado.

Fonte: produção do autor.

Aos comentários acerca das parcerias concorrentes, somavam-se opiniões e críticas sobre o próprio processo de escolha dos sambas-enredo. Muitos desconfiavam da idoneidade do concurso, diziam que o vencedor já estava cotado e que a disputa nada mais era do que uma grande farsa. Talvez consciente do clima de desconfiança que rondava a quadra, o presidente chegou a falar em um dos finais de semana que os critérios usados para a escolha eram os da Liga e que quem estivesse interessado poderia muito bem consultá-los no site do Vai-Vai, onde estavam discriminados e disponíveis para acesso. As acusações eram direcionadas majoritariamente à parceria do “Samba 8”, que saiu vitoriosa por três anos consecutivos, justamente no período em que essa pesquisa se desenvolveu. Seus compositores, acusados de formarem uma “firma de samba”, eram criticados por não fazerem parte da ala de compositores e por comporem para várias outras agremiações ao mesmo tempo, o que fariam unicamente para enriquecer com as premiações e com o dinheiro dos direitos autorais. “Saudades da época em que as pessoas tinham medo de chegar aqui”, me contou um compositor, ao relembrar a época em que apenas os membros da ala poderiam inscrever sambas nas eliminatórias da escola.

Os mais atentos também apontavam semelhanças harmônicas e melódicas entre os sambas que a parceria compunha para o Vai-Vai e para outras escolas. “O diretor musical é o dono do samba 8”, me disse uma componente, ao justificar o fato de a parceria sair vitoriosa por tantos anos seguidos. Além das dúvidas quanto à honestidade da comissão julgadora, as suspeitas recaíam também sobre a bateria, que era acusada de privilegiar as passagens do samba “cotado” e até mesmo sobre a Rainha de Bateria, de quem suspeitavam sambar com mais empolgação para o samba que sairia vencedor.

Devido a toda essa profusão de julgamentos era natural que, naquele domingo de outubro de 2017, a escola se encontrasse em ebulição. Críticas, suspeitas e elogios misturavam-se aos gritos de guerra das torcidas. Um bar localizado do lado do palco exibia uma grande faixa em apoio ao samba 7 com o refrão da composição. Pouco a pouco, a quadra ficava mais cheia. Além da escolha do samba, a noite reservava mais uma grande atração: o show do cantor Belo, que, no ano seguinte, ajudaria a “puxar” o samba junto da ala musical. Cada parceria teve direito, então, à sua última apresentação, através da qual já era possível perceber qual havia conquistado a preferência da comunidade.

Favoritismos e suspeitas à parte, nos anos em que presenciei a final das eliminatórias, 2017 e 2018, a torcida do samba 8 era indiscutivelmente a mais

expressiva, o que aferi tanto pelo volume do canto coletivo que acompanhava a apresentação final, tanto quanto pela quantidade de aplausos que a sucediam. Por se tratar da última oportunidade de impressionar o público e a comissão julgadora, as parcerias não pouparam esforços para aumentar o impacto das performances. Chuvas de papel picado, preto, branco e dourado. Fogos de artifício – soltos no momento em que chegava o refrão principal – materializavam a “explosão” do samba em cores vibrantes no céu da Bela Vista. Pouco antes da performance do samba 10, uma senhora se posicionou ao meu lado com grandes sacos de lixo misteriosos. Percebi que algo atrás de mim se mexia. Eram centenas de balões de gás hélio em formato de pombas brancas que subiam aos céus, representando a paz, temática recorrente das composições do homenageado Gilberto Gil.

Figura 7 – pombas brancas no céu do Bixiga.

Fonte: produção do autor.

Terminado o êxtase das apresentações, era chegado o momento solene de revelar o grande vencedor. A ala musical tocou pela última vez o samba de 2017. Em seguida, do palco, o presidente dirigiu, com uma fala calma e pausada, as seguintes palavras ao público:

Chegamos até aqui com 4 sambas nessa grande final. Uma final de alto nível. A escola de samba Vai-Vai mostra mais uma vez que está fazendo um trabalho e que está no caminho certo. Esse papo de que eliminatória de samba vai acabar nas escolas, aqui no Vai-Vai, não. Aqui sempre vai existir

eliminatória de samba-enredo com a participação popular, do povo e de departamentos da escola. Essa é a essência de uma escola de samba. Chegamos aqui e está provado com essa grande final. [...] Eu tenho certeza que o samba que já foi escolhido é o melhor samba para o projeto do carnaval 2018. Eu não tenho dúvida disso. E nós vamos com fé. Vamos com Deus. Vamos com nossos orixás. Vamos com Ogum. Vamos com Nossa Senhora da Achiropita. Vamos à luta, Vai-Vai. Vamos lá! Vamos para o carnaval 2018!

Era anunciado o grande vencedor: o samba 8. O clima era de final de campeonato brasileiro. Enquanto parte dos presentes vibrava de excitação, outra se abraçava e se confortava, desolada²⁶. Era possível ver alguns torcedores às lágrimas, sobretudo crianças. Tanto esforço em vão. No momento da divulgação do resultado, me encontrava próximo do palco e da torcida vitoriosa. Como pesquisador, os gritos de vitória e de comemoração me interessavam menos do que as críticas e as acusações, essas, mais reveladoras das problemáticas da escola. Despedi-me de alguns amigos que assistiam à final comigo e fui observar e tentar escutar os comentários que as torcidas das parcerias que não haviam conquistado a vitória faziam.

Figura 8 – torcedores do samba 10 se consolam após a derrota.

Fonte: produção do autor.

²⁶ Também participei das eliminatórias do ano seguinte e, curiosamente, não observei o mesmo clima na hora da divulgação do samba vencedor. As torcidas perdedoras pareciam estar bem mais resignadas. Não observei choro, nem gritos inconformados com o resultado. Presumo que talvez tal resignação se deva ao fato de que, em 2018, a torcida para o samba 8 que, novamente, foi escolhido campeão, havia sido audivelmente mais expressiva do que a das outras parcerias desde o início, ao contrário do ano anterior, em que a disputa estava um pouco mais equilibrada.

“Com esse samba, eles não vão ganhar”, dizia uma das torcedoras do samba 10. “Repetiram o mesmo erro do ano passado”, dizia outra, se referindo ao fato de que o samba escolhido para o carnaval de 2018 havia sido composto pelos mesmos compositores do samba de 2017, que conferiu à escola o quarto lugar. “Isso não é samba, é marchinha!” dizia, completamente exaltado, um dos Harmonias da escola que, distante do palco, esbravejava.

As eliminatórias configuram um momento crítico para a escola. Seus componentes, sejam eles músicos ou não músicos, escutam e analisam atentamente as diferentes propostas de samba-enredo e emitem opiniões que são reveladoras, não apenas de suas preferências estéticas, como também do que consideram o “Vai-Vai ideal”. Ao defenderem um samba mais lento ou mais rápido, criado pelos compositores da escola ou de fora, revelam não apenas os valores que consideraram essenciais para uma composição de qualidade, como também os princípios que supõem serem essenciais para a constituição daquela comunidade musical. Voltada para as tradições ou em sintonia com novas práticas, fechada para novos integrantes ou aberta à participação de quem vem de fora.

Os vaivaienses atribuem ao samba-enredo uma centralidade para a performance e entendem que a qualidade nesse quesito é imprescindível para o bom desempenho de todos os outros. Tal visão é compartilhada, inclusive, pelo próprio carnavalesco.

Você acha que, por exemplo, lá no Rio, Paulo Barros, Rosa Magalhães... têm um estilo muito próprio. As pessoas identificam que são eles. Você acha que o carnavalesco passa o seu estilo para a escola de samba? E isso também ajuda a deixar as escolas parecidas?

Hernani: [...] A escola tem um estilo de samba. O samba, a meu ver, é o grande responsável pela grande apresentação da escola. Eu acho que a arte da fantasia e da alegoria é uma coisa que se repete e fica um pouquinho enjoativa, porque você só consegue marcar um desfile de uma escola de samba se o samba for bom. *Eu nunca vi ninguém lembrar de um desfile de uma escola de samba que não fosse pelo samba.* Prova viva é Vai-Vai. Aonde você apresentar, que canta Elis, Todo mundo canta! Agora você pergunta sobre alguma alegoria, ninguém lembra! Pergunta de uma fantasia, ninguém lembra! Então eu sou contraditório ao meu trabalho. Por que é que eu sou contraditório ao meu trabalho? Porque a parte de criação de fantasia e alegoria, pra mim, é apenas um praxe. É o que tem que ter. Mas o grande feito, acho que vem do samba-enredo. (Entrevista concedida ao pesquisador. Fevereiro de 2019)

Um samba considerado de má qualidade é incapaz de “dar avenida” e de trazer a vitória à escola. Por outro lado, um bom samba faz a escola crescer e a arquibancada “desfilar junto”, compensando eventuais falhas e garantindo o título. Nos anos em que essa pesquisa de campo foi desenvolvida – marcado pelas sucessivas classificações

negativas – era comum que se “culpasse” a escolha de samba-enredo pelas derrotas, o que poderá ser observado nas entrevistas apresentadas nas seções seguintes. No entanto, ao avaliarmos a pontuação final nos anos estudados, que disponibilizo no apêndice dessa dissertação, observamos que os quesitos responsáveis pela má colocação do grêmio – Fantasia, Comissão de Frente e Alegoria – não têm relação direta com o samba-enredo, que, aliás, conquistou pontuação máxima nas duas competições analisadas.

Dessa forma, trabalho com a hipótese de que a importância dada ao samba-enredo se deva não apenas ao reconhecimento de que a música é fator crucial para a emoção do desfile e para o encantamento do público e dos próprios desfilantes, como também pelo fato de que é o único quesito cuja processo decisório envolve a participação da comunidade, com as torcidas das parcerias. Enquanto o enredo é decidido pelo carnavalesco em conversas com a diretoria e as alegorias e fantasias são montadas no barracão e em ateliês, ou seja, em ambientes externos à quadra, o samba-enredo é escolhido diante de todos, em um longo processo competitivo que permite à comunidade opinar e torcer ativamente, elegendo coletivamente o seu favorito para a disputa.

Figura 9 – tabela explicativa das eliminatórias de samba-enredo do carnaval 2018.

Data	Fase	Parcerias concorrentes
13/08/2017	1ª eliminatória da chave A	1 – 2 – 3 – 4 – 6 – 7 – 8 – 14
20/08/2017	1ª eliminatória da chave B	5 – 10 – 11 – 13 – 16 – 19 – 21
27/08/2017	2ª eliminatória – chave única	1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 7 – 8 – 10 – 21 – 27
03/09/2017	3ª eliminatória	1 – 3 – 4 – 5 – 7 – 8 – 10 – 21 – 27
10/09/2017	4ª eliminatória	1 – 3 – 4 – 5 – 7 – 8 – 10 – 27
17/09/2017	5ª eliminatória	3 – 5 – 7 – 8 – 10 – 27
24/09/2017	Semifinal	5 – 7 – 8 – 10 – 27
01/10/2017	Final	5 – 7 – 8 – 10
Campeão: samba 8		

3.2 Samba-enredo e performance: uma relação intrínseca

As categorias mobilizadas pelos vaivaienses no decorrer das eliminatórias indicam que os componentes da agremiação não entendem a obra musical fora de seu contexto: o desfile na avenida²⁷. A analogia escolhida para descrever a velocidade do

²⁷ Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (1994) também faz uma análise das terminologias usadas para descrever as performances do samba como forma de aferir a relação entre música e performance. A

tempo das músicas, samba para trás/ samba para frente, é particularmente reveladora, pois se relaciona diretamente com o ato de desfilar: dançar se deslocando para frente. O mesmo se observa com a metáfora dos sambas leves em oposição aos sambas pesados, que “se arrastam na avenida”. Supor metaforicamente que os sambas-enredo sejam dotados de matéria também parece ser uma forma de relacioná-los diretamente à experiência do desfile. Tal oposição indica que algumas canções, seja por conta de sua temática, seja pelo seu comprimento, “pesam” na desenvoltura do folião, que, em vez de desfilar, se arrasta. Já a expressão “samba que faz a escola crescer” tanto pode sugerir que uma canção, devido à sua qualidade musical, seja capaz de deixar o desfile mais energético e envolvente, quanto pode indicar que, em decorrência de sua força, a “arquibancada desfila junto”, ou seja, torna-se parte da escola e a faz crescer em número de componentes.

A partir dessas observações, podemos retomar algumas discussões iniciadas no primeiro capítulo, sobretudo acerca da polarização entre práticas apresentacionais e participativas. Por um lado, as metáforas escolhidas pelos membros da agremiação para categorizar os sambas-enredo indicam não haver uma separação entre a música e o contexto que a produz, o que é apontado por Turino (2008) como uma característica dos modelos performáticos de orientação participativa. Por outro lado, as categorias nativas também sugerem uma preocupação com a qualidade da performance para quem assiste, o que naturalmente é típico de práticas apresentacionais.

Ser leve, ser “para frente”, ser capaz de “dar avenida”, de levantar a arquibancada e de fazer a escola crescer. Se aceitarmos a hipótese que a escola de samba de fato se encontra em um ponto de tensão entre o polo apresentacional e participativo, entendemos que o seu fazer musical também se encontra tensionado entre valores que, se não são opostos, muitas vezes tendem a ser conflitantes.

Turino (2008: 38) afirma que a repetição do material musical é uma das características que estimula a participação, todavia também pontua que “as mesmas características musicais de repetição e previsibilidade formal que ajudam a criar vínculos sociais na música participativa levam ao tédio em contextos apresentacionais”.

respeito da categoria “puxador”, a autora escreve: “O intérprete de um samba-enredo é chamado de “puxador do samba”, termo expressivo, que indica espontaneamente o caráter eminentemente coletivo da performance do samba-enredo. Coletivo, não simplesmente no sentido em que envolve uma interação com a plateia, mas no sentido em que a distinção cantor/ público esmaecerá na sua execução subsequente. O ideal de um samba-enredo é ser cantado, e dançado, por muitos ao mesmo tempo. O intérprete, acompanhado em sua parte-solo de pandeiro e cavaquinho, apenas “puxa” um canto que deve em seguida ser entoado por todos. Um canto de massa, pois uma quadra cheia comporta mais de três mil pessoas”. (1994: 116 e 117).

(2008: 44). Como então os desfiles de escola de samba fariam para agrupar esses diferentes valores em uma mesma apresentação? Suponho que uma possível solução resida justamente no balanço entre o aspecto musical e visual do desfile. Enquanto a música é repetitiva e cíclica, o visual é extremamente exuberante, rebuscado, impactante e detalhado. Se a música se repete, o visual traz uma grande quantidade de informações para ser apreendidas pelo espectador em pouco tempo, o que impede que a apresentação se torne tediosa.

Turino (2008: 30-33) também comenta que, na medida em que, em contextos participativos, existem *performers* com diferentes níveis de habilidade, é preciso que o evento seja capaz de balizar as habilidades de cada participante com desafios musicais condizentes. Se os desafios forem simples demais, os participantes podem se sentir desestimulados. Se forem difíceis demais, podem se sentir incapazes. É preciso que se encontre o ponto certo e que se ofereça desafios adequados às habilidades de cada tipo de participante.

O samba-enredo precisará ser fácil de cantar, para fazer a arquibancada “desfilar junto”, e a escola “crescer”. Ao mesmo tempo, não poderá ser cansativo para os componentes que o ensaiarão durante cinco meses seguidos. Precisarão ser criativo o suficiente para estimular a participação de quem acompanha o dia a dia da escola e previsível o suficiente para estimular a participação de quem a conhece periféricamente. É necessário agradar sambistas e “sambeiros” em uma mesma composição. Tal perspectiva conciliatória é apontada por Yuri Prado.

É interessante notar que a forma do samba está intimamente ligada ao comportamento do componente de escola de samba. Um samba com muitos refrões poderia ser exaustivo para quem o canta por muito tempo, como ocorre na situação do desfile; um samba sem refrões, por sua vez, poderia ser enfadonho. Assim, a alternância entre refrões e estrofes parece garantir o equilíbrio ideal entre momentos de maior ou menor empolgação. (PRADO, 2015: 191 e 192).

Márcio Coelho (2009), por sua vez, atribuiu o aumento da velocidade das baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro a uma necessidade performática: fazer com os que desfilantes percorram a avenida mais rapidamente.

Importante ressaltar que o andamento mais veloz do samba-enredo é apontado como decorrência da diminuição do tempo de desfile, isto é, como as escolas deveriam atravessar a Avenida Marquês de Sapucaí em um tempo predeterminado e mais curto do que anteriormente – sob pena de perderem pontos na competição –, o andamento dos sambas, que a rigor rege o deslocamento harmônico das escolas, foi sendo mais acelerado. E como o

número de componentes vem crescendo vertiginosamente, sem que o tempo concedido ao desfile ganhe mais elasticidade, a cada ano, percebemos a aceleração dos sambas-enredo e a consequente constituição de melodias mais “quadradas”, com menos síncopes e com um sintomático aumento do número de refrões. (2009: 39)

Além de acelerar os desfiles, o aumento do *beat* das baterias também causaria a perda da síncopa característica do samba, tornando o samba-enredo uma verdadeira “marchinha de carnaval”. Segundo o etnomusicólogo Alberto Ikeda (1990), o surgimento da chamada “marcha-enredo”, por sua vez, facilitaria a performance do público de classe média, não habituado com a ginga característica do samba, para quem marchar seria muito mais simples do que sambar.

É interessante notar, no entanto, como, no caso da escola de samba Vai-Vai, o que ocorre musicalmente seja o inverso do que se observa no carnaval carioca. Conforme explicitado nas falas dos compositores que eu entrevistei e também nas conversas informais que tive com meu professor de samba no pé²⁸, o andamento do Vai-Vai era, historicamente (pelo menos a partir dos pontos de referência de meus interlocutores), aceleradíssimo, conhecido como um dos mais acelerados de São Paulo. No entanto, nos últimos anos, o que se observou foi uma tendência a sambas mais lentos e a uma redução do *beat* da bateria. Segundo dois Harmonias que entrevistei, essa desaceleração do samba se justificaria pela mudança nas regras do desfile: no passado, as escolas eram avaliadas apenas pelo canto dos refrões, mas atualmente os jurados exigem que todos cantem a letra por inteiro. Dessa forma, sambas mais lentos e “melódicos” facilitariam a tarefa. Inácio, um dos Harmonias, chegou mesmo a me dizer, a respeito do samba-enredo de 2019: “Me dá esse samba que eu faço um pagode com ele”.

Como vimos no capítulo 1, a competição e a subjacente busca pelo título moldam a experiência do desfile das escolas de samba. Aqui observamos que o mesmo se estabelece no processo de composição do samba-enredo, uma obra de criação artística que se encontra tensionada entre valores apresentacionais e participativos e tem a difícil missão conciliatória de abarcar a todos.

²⁸ Os níveis de dificuldade das aulas são expressos pela escola cuja gravação da bateria é colocada para tocar. Os alunos iniciantes começam com escolas de *beat* lento, como Unidos de Vila Maria e vão progredindo em condicionamento físico até chegar ao nível de baterias super aceleradas, como Barroca Zona Sul e Vai-Vai. A bateria do Vai-Vai era, inclusive, usada jocosamente como uma “ameaça” dos professores para incentivar os alunos a não reclamar do cansaço e manter o ritmo. “Se reclamar, vai sambar pro Vai-Vai, hein?”

3.3.1 Os compositores

Após participar das eliminatórias dos anos de 2017 e 2018 e observar atentamente as tensões expostas na fala do público torcedor, resolvi, então, partir para as entrevistas em profundidade. Selecionei três compositores que acredito serem representativos de diferentes visões políticas e estéticas acerca da agremiação. Pedrinho Vai-Vai, 33 anos, então membro da ala de compositores, diretor de comunicação da escola e aliado politicamente com a diretoria; Afonsinho BV, 53 anos, antigo membro da ala de compositores da escola, aliado politicamente com a oposição, o grupo Quilombo Resistência; Rodolfo Minuetto, jovem compositor que não pertence à ala de compositores do Vai-Vai, ganhador das últimas três eliminatórias e considerado por seus detratores como membro de uma “firma de samba”.

Minha intenção ao escolher três compositores com perfis diferentes foi fazer um recorte geracional, de orientação política e de vínculo com a escola, para então analisar como essas variáveis são percebidas no discurso de cada um e como influenciam no entendimento que fazem a respeito do samba-enredo. Não pretendo, todavia, que os indivíduos aqui selecionados sejam entendidos como sinônimos das categorias que estabeleci, já que se trata de um recorte estritamente teórico. Porém considero importante salientar essas variáveis na medida em que indicam um lugar de fala, um ponto de vista analítico, capaz de tornar cada interlocutor mais sensível a questões diretamente relacionadas com sua própria experiência. Ciente de que entrevistas constituem uma situação artificial, analiso os discursos menos preocupado em descobrir a “verdade sobre os fatos”, mas, sim, em entender como diferentes narrativas são construídas a partir de diferentes visões a respeito do que é e de como deveria ser uma escola de samba e sua música. Foram conversas densas e prolongadas, nas quais foi possível abordar muitos aspectos importantes para essa pesquisa. Dessa forma, optei por editar as respostas de meus entrevistados o mínimo possível, o que será notado pela extensão dos trechos selecionados nas páginas a seguir. Espero que o leitor aprecie o conteúdo e compreenda que tal forma de apresentá-lo ocorreu por escolha e não por descuido. Descreverei brevemente como foram estabelecidas tais situações artificiais de interlocução, como conheci os compositores, onde e de que forma ocorreram as entrevistas.

3.3.2 Pedro

Conheci o trabalho de Pedro em 2017 durante as eliminatórias. De todos os sambas concorrentes, o de sua parceira, o samba 7, era um dos meus preferidos. Membro da ala de compositores, era comum ver Pedro participar da roda de samba que introduz o ensaio da bateria tocando pandeiro. Ao longo das disputas, observei atentamente a forma como Pedro e seus companheiros introduziam as apresentações de seu samba e de como defendiam a composição em seus perfis no Facebook e no Instagram. Após a final, uma publicação nessas redes sociais dizia que, apesar da derrota, havia sido um prazer defender “um samba que respeita a história e as tradições dessa linda escola de samba”. Supus que a mensagem poderia ser indiretamente direcionada aos compositores da parceria vencedora, a tal “firma de samba”. Ainda assim, cabia a pergunta: quais seriam as tais tradições a que ele se referia? Em 2018, mais uma vez acompanhei as eliminatórias e as performances da parceria liderada por Pedro. Samba finalista. Nova derrota. Mas, em vez do Pedro inconformado do ano anterior, observei um competidor que aceitava o revés com serenidade.

Decidido a entrevistá-lo, pedi à Dona Niltes que nos apresentasse, o que ela fez em uma apresentação do Vai-Vai na quadra da X-9. Trocamos telefone e marcamos de nos encontrar na Fábrica do Samba, espaço da prefeitura reservado aos barracões das escolas do grupo especial. Realizei a entrevista no início de fevereiro de 2019, a poucas semanas no carnaval, que aconteceria no início de março. A conversa de aproximadamente quarenta minutos ocorreu em uma sala de vidro silenciosa localizada em um mezanino dentro do barracão, de onde era possível avistar a maioria dos carros alegóricos. A visita de pessoas estranhas ao barracão é bastante controlada, sobretudo nessa época do ano, conforme o carnaval se aproxima, na medida em que o fator surpresa precisa ser mantido. Sendo assim, me senti honrado de ter podido realizar a entrevista naquele espaço. Finda nossa conversa, Pedro ainda me chamou para conhecer de perto os carros e insistiu para que eu desfilasse em uma das alas da comunidade sem pagar pela fantasia. Não apenas Pedro, mas todos a quem entrevistei foram extremamente cordiais comigo. Espero ter sido capaz de retribuir a gentileza com um análise que, embora encarregada de apontar eventuais incoerências do discurso, seja respeitosa com quem tão gentilmente me concedeu seu tempo.

Com o afastamento de Neguitão em julho de 2019, Pedro assumiu, indicado pelo ex-presidente, a Direção de Carnaval da escola, ao lado de Clarício Gonçalves, nome indicado pela oposição. Ambos formaram, junto com a vice-presidente Dr^a Ana Murari,

o Conselho Gestor da escola. Dias após a final das eliminatórias do samba-enredo de 2020 – das quais não participou – ocorrida em setembro de 2019, Pedro optou por se desligar do Conselho. Sua carta de desligamento e as circunstâncias de tal ato serão analisadas no capítulo 3.

3.3.3 Afonso

Foram muitas as vezes em que, revelando o conteúdo da minha pesquisa para algum membro da agremiação, o nome de Afonsinho surgia. Componentes de diferentes alas e setores da escola defendiam que eu deveria entrevistá-lo, por ser, juntamente com Zé Carlinhos e Zeca do Cavaco, um dos compositores cujos sambas mais fizeram a escola ganhar títulos. Tanto Pedro quanto Rodolfo expressaram admiração pelo trabalho de Afonsinho, quem consideraram uma grande referência. Na ocasião de nossa entrevista, Afonsinho encontrava-se afastado da escola, pois havia decidido sair da Ala de Compositores e se juntar ao movimento de oposição Quilombo Resistência. Fui apresentado a Afonsinho em um churrasco organizado pelos opositores a poucos dias do carnaval de 2019. Trocamos telefone e acabamos por marcar um encontro em abril, mais ou menos um mês após o desfile que levou a escola ao rebaixamento. Encontramo-nos em uma tarde de sol para um café na padaria Camões, na rua 13 de maio, no coração do Bixiga. Três cafés e duas águas depois, Afonsinho me contava sobre seu processo de composição e revelava todas as suas insatisfações com a atual gestão. Quando as perguntas acabaram, a pedido do entrevistado, ainda continuamos conversando por um bom tempo.

Após o afastamento do presidente, Afonsinho retornou à escola, participou das eliminatórias de samba-enredo para o carnaval 2020 e saiu vitorioso mais uma vez²⁹.

3.3.4 Rodolfo

Os comentários que escutava a respeito de Rodolfo e de seu irmão gêmeo Rodrigo ao longo das eliminatórias de samba-enredo de que participei eram controversos. Muitos elogiavam a qualidade das obras que, inegavelmente, sempre

²⁹ Na ocasião da divulgação do vencedor, Thobias da Vai-Vai, presidente de honra do grêmio e opositor do presidente afastado, afirmou que, naquele ano, a escola havia feito uma eliminatória exclusiva com compositores da casa porque havia ficado claro, pelas experiências passadas, que “influências externas fazem mal ao Vai-Vai”.

contaram com grande apoio e torcida dentro da agremiação. Outros criticavam o fato de os irmãos não fazerem parte da ala de compositores e de criarem composições para muitas escolas ao mesmo tempo, além de afirmarem que as obras compostas, mais do que dotadas de um estilo próprio, apresentavam certa semelhança melódica.

Depois de muitas tentativas de contato, finalmente consegui marcar uma entrevista com Rodolfo no início de junho de 2019. Era uma segunda-feira e o compositor atendeu a ligação de um estúdio: estava preparando a gravação de um samba concorrente para as eliminatórias do Colorado do Brás e me disse que seria interessante se, além de entrevistá-lo, eu também pudesse conhecer seu processo de gravação. Animado com a proposta, fui até o estúdio. Ao chegar, percebi que Rodolfo estava bastante ocupado: seu telefone tocava insistentemente e era abordado a todo instante por músicos que se encontravam no local. A entrevista foi conduzida pouco antes da gravação do coral para o samba, do qual também participei³⁰. Passados 30 minutos de uma conversa marcada por muitas interrupções, a sala onde ocorria a entrevista foi tomada pelos amigos do compositor. Juntos, com a letra do samba na tela do celular, gravamos o coro parte por parte. Um cantor nos ensinava a melodia dos versos, que ensaiávamos duas ou três vezes antes da gravação. Em seguida, Rodolfo me avisou que, daquele momento em diante, eu seria convidado para participar de gravações futuras, o que de fato ocorreu. Rodolfo não participou das eliminatórias de samba-enredo para o carnaval 2020 do Vai-Vai.

3.4.1 Samba-enredo: diferentes pontos de escuta

Aos meus interlocutores, fiz perguntas que versavam sobre o processo de composição em parceria, o modelo de escolha do samba-enredo por eliminatórias, o que consideravam um samba “a cara do Vai-Vai” e a importância que atribuíam ao título de campeão. Antes de realizar as entrevistas, criei, involuntariamente, certas expectativas acerca do que cada interlocutor me responderia, algumas das quais se confirmaram, enquanto outras caíram por terra. O que mais me surpreendeu foi notar semelhanças em discursos que, previamente, julguei serem inconciliáveis, como no caso de Pedro e Rodolfo. A característica descrita por Pedro como a tradição dos sambas-enredo do Vai-

³⁰ Minha participação pode ser conferida no YouTube em vídeo intitulado “Colorado do Brás 2020: Samba 75 | André Ricardo, Minuetto, Filosofia e cia.”. Disponível em: <https://youtu.be/CwHzN5s_Zjc>. Acesso em: 15 nov. 2019.

Vai é a mesma apontada por Rodolfo para explicar o “segredo” do sucesso de suas composições: a “subida da segunda”³¹ para o refrão.

Em 2017, na página do Samba 7 no Facebook, quando o samba foi eliminado na final, vocês escreveram que o samba “respeitava as tradições e características dessa maravilhosa escola de samba”. Quais seriam essas características?

Pedro: Fui eu que escrevi. O que acontece: eu venho de uma geração de compositores, é... que nós temos... criamos nossos ídolos dentro do Vai-Vai pelas características deles, por aquilo que é assim... sambas campeões! Acho que o samba, ele fica marcante, é o samba campeão! Então as características de sambas campeões do Vai-Vai nos últimos anos tem cara e tem nome que são: Zé Carlinhos, Nayo... é... Quem mais, gente?... Zeca do Cavaco... É, quem mais?... Parei no Zeca, né? Nayo Denai, Zé Carlinhos, Afonsinho, Seu Fernando Penteado. [...] Essa escola da minha geração, eu estou com 33 anos, a minha geração viu Zé Carlinhos, Afonso, Zeca do Cavaco... e *esses compositores têm uma forma de fazer samba que ficou incrustada na raiz do Vai-Vai*, que é, por exemplo, é uma... Um refrão muito forte, com uma primeira sempre em tom maior exaltando a escola e *uma caída de segunda muito harmônica com uma subida para o refrão*. É... [Pedro começa a cantarolar o samba-enredo de 2008]:

Um lindo sonho...Nessa vida se torna real... Pê, dê, di, pá. Na, na, ná...

Você vê que ela é melódica e ela vai preparando para o refrão. *Quando chega no refrão, isso é uma bomba!* Então os sambas-enredo campeões da escola, eles seguem essa tradição. Maestro [samba-enredo de 2011], se você pegar Maestro também, é a mesma questão. Banzai [samba-enredo de 1998], até me arrepio! É... Elis [samba-enredo de 2015] são todos sambas que têm essa característica, de um refrão muito forte, sempre exaltando a Bela Vista, exaltando a escola, uma primeira que te resume o enredo e uma caída de segunda, melódica, com uma subida [Pedro dá três palmas na mão] impactando para o refrão. *Então, assim, a segunda, o BIS de segunda, subindo para o refrão da cabeça, ele é quase um outro refrão, as pessoas às vezes se lembram mais, se emocionam mais com a subida da segunda do que propriamente com o refrão.* [...] *Então a gente acredita assim: tradição nada mais é do que algo que deu muito certo e algo que alimenta a escola.* [...] Então quando eu falo em tradição é olhar para esses caras mesmo e ver o que eles fizeram. E tentar, claro, junto com... O samba evolui também, né? O samba é, a gente não inventa samba, mas ele evolui. Ritmicamente, ele evolui. Harmonicamente, ele evolui. Então, seguir a tradição é, em resumo, olhar para esses caras, "Porra, isso é sensacional", vamos seguir por essa linha aqui porque a escola responde, né? Então, por exemplo [Pedro começa a cantar o samba-enredo de 1988]:

Olha a folha da Mangueira. Aê, Bahia!

³¹ A expressão “subida” se deve ao fato de que nessa parte da canção a melodia vai ficando progressivamente mais aguda - vai “subindo” - até chegar no ponto de maior altura: o refrão principal. A “subida” da segunda, naturalmente, se opõe à “caída” da segunda, momento da canção após o refrão central, quando ocorre queda da altura. A expressão “segunda” explica-se pela divisão do samba-enredo em duas partes (a primeira parte, também chamada de cabeça, e a segunda parte, chamada resumidamente de segunda). A “subida da segunda” seria, então, o final da segunda parte do samba-enredo que marca tanto o fim quanto o recomeço da canção. Nos apêndices, procurei, “de ouvido”, sinalizar as estruturas mencionadas pelos compositores Pedro e Rodolfo nos sambas-enredo que eles usaram como exemplo para falar das “subidas” e “caídas”.

Vai-Vai também tem essa coisa de pergunta e resposta. Por que sumir com isso? Se é tradição? Se até hoje a gente canta isso? Então eu acho que é... olhar para trás mesmo, ver o que esse pessoal fez e seguir essa tradição. Quando começar a dar errado, aí a gente realmente fala: "Poxa, será que devemos seguir a fim com essa tradição ou está na hora de inovar?" Só que eu acho que não é hora de inovar. Eu acho que... Sem polemizar, eu respeito muito os sambas da casa, os últimos sambas campeões, tem dado resultado, *mas acho que não tem a tarimba ainda, porque não trouxe o título*. Então, assim, a gente está em um ano propício para que isso aconteça, com um samba novo, com uma melodia diferente, que não é de costume da escola, mas que pode emplacar um título, então eu acho que emplacando um título a coisa começa a mudar.

Na conversa com Rodolfo, podemos observar declaração similar.

Por que você acha que vocês têm ganhado tanto em tantas escolas?

Rodolfo: Cara, eu acho que é o samba, cara. Não é nada mais que o samba, cara. *Tudo que você faz com muito amor, cara, você consegue chegar longe*. A gente se dedica, cara. *Eu acho que o que falta, cara, é amor*. E o segredo é fazer o seu. Porque o que acontece: o cara, os compositores, a maioria dos compositores, eles se preocupam com coisas dos outros, cara. Ao invés do cara ouvir o seu samba e fazer a galera ouvir o seu samba, ele fica divulgando o outro. Fala: "Pô, esse samba é ruim". Quando você fala de uma obra de uma outra pessoa, você automaticamente já tá divulgando... Os caras se preocupam com outras coisas, eu acho que o segredo das nossas vitórias é fazer o nosso samba e se preocupar com o nosso samba, que as pessoas cantem o nosso samba, que as pessoas conheçam a nossa música. [...] Os caras reclamam pra caramba! Que tá ruim a disputa, que gasta... mas não procura saber por que ele perdeu e não procura melhorar pro próximo! Entendeu?! A gente escuta as coisas e fala: "pô, esse cara aqui fez uma parada bacana". *Vamos tentar seguir a onda dele. Se é isso que tá dando certo, vamos seguir a parada dele*. E é assim que a gente faz, cara. A gente vai seguindo o caminho que a galera vai trilhando, cara. E a gente cria o caminho também.

Isso que eu ia perguntar. Você acha que vocês desenvolveram algum estilo de composição? Dá para identificar um estilo: "esse samba é dos irmãos Minuetto"?

Rodolfo: Cara, eu acho que hoje é muito relativo, cara. *A gente faz uns sambas com uma segunda que sempre vai ter uma parte do samba que vai ecoar, pra fazer a retomada do refrão com força*. Que eu acho que é até a coisa mais importante da melodia do samba-enredo, alguns falam que é o refrão, mas eu acho que a força do samba-enredo é a segunda do samba, o finalzinho da segunda, que vai fazer a liga para o refrão. Quando você acerta aquele final, que vai fazer o refrão estourar, aí faz o refrão estourar.

O finalzinho da segunda...

Rodolfo: É, é a segunda parte do samba que vai voltar pro, no caso, o refrão principal. Quando o final da segunda é fantástico, o refrão vai vir de uma outra forma também fantástica.

O final da segunda do samba desse ano do Vai-Vai, qual era?

Rodolfo: Era... Caraca, você me pegou, deixa eu lembrar... *É que eu sou da pele preta, quilombo do povo... hummmm... Ô, Inaê, rainha do mar...*

*Sorrir... Sim, nós podemos sonhar
Pois temos um futuro pela frente.
Punhos cerrados! A Saracura está presente!*

*É que eu sou da pele preta!
Quilombo do povo!
Vamo s'embora!
Sou Vai-Vai!*

Ah, entendi.

Rodolfo: Entendeu? A força do final do samba... Quer ver? Eu pego um exemplo que não é nosso, um samba que é do Tatuapé.

*Do céu a mensagem de paz
O sonho não tem fronteira...
É amar e amar sem pensar
Nã... a cada manhã
Um mundo melhor pra se viver
E não perder a fé, sabe por quê?
Sou brasileiro
Vou defender minha nação
Oh, pátria amada, idolatrada
Não chores em vão, eu sou, eu sou...
Sou brasileiro
Eu sou sambista, sim, senhor, ôôôô
De tantos carnavais
Tantos imortais,
Me respeite, por favor*

Oi, tá no corpo e na alma...

Rodolfo: A força do refrão é, pô. A força da segunda, pra voltar no refrão, é muito importante no samba, que eu acho que a galera não se preocupa também. É a coisa mais importante do samba: o final pra fazer a liga do refrão. Que adianta você fazer? Você faz um refrão bonito pra caramba, mas, quando você repete ele, na segunda o refrão não fica forte, porque não tem aquele liga na segunda. *Então é uma coisa que a gente se preocupa também muito, é a segunda do samba, que eu acho que também é o nosso segredo também. Nosso estilo de composição.* Tem samba que a gente começa na segunda, acredita? Começa a compor na última parte, cara, pra fazer a liga da primeira.

Tanto Pedro, quanto Rodolfo expõem uma preocupação de fazer o samba “estourar” no refrão principal e, para isso, salientam a importância das frases melódicas que o antecedem. Por mais que Pedro atribua tal característica a uma tradição do Vai-Vai e Rodolfo a considere um “segredo” do sucesso de sua parceria, imagino que essa preocupação seja comum também a outros compositores. Em todo caso, chama a atenção o fato de figuras com discursos tão diferentes acerca da escola de samba apontarem preferências estéticas comuns.

Ambos os compositores também revelam se inspirar em modelos de samba que “dão certo”, ou seja, que estão se tornando campeões do carnaval. Rodolfo, talvez ciente das críticas a ele dirigidas, salientou que sua atividade nada tinha de profissional, mas que, ao contrário, era movida “por amor”, estruturada sob laços de amizade e feita sem

recompensa financeira. Tal não era a visão defendida por Pedro a respeito dos compositores “de fora”.

(O trecho a seguir foi dito após Rodolfo me revelar que atuava como presidente de uma escola do Grupo de Acesso 2, Primeira da Cidade Líder. O entrevistado me falava sobre o quanto era trabalhoso cuidar de uma agremiação).

É, nesses dois anos que eu fiquei pesquisando deu para imaginar um pouco, assim, como é que é, uma dedicação muito grande.

Rodolfo: É, você já tá acompanhando, já sabe. É a paixão, cara. Porque a gente faz isso aqui, cara... claro que o financeiro é muito importante, até na parte das composições e tal, mas é mais a paixão mesmo, cara. Se a gente não amasse fazer essa parada aqui, cara, você pode ter certeza que... quem não gosta disso aqui não tem, não fica. Não fica mesmo, cara, porque é uma cobrança grande. *O retorno não é... o financeiro é muito difícil ter.* Ao contrário de outras pessoas que já são profissionais do ramo, que já chegam com esse patamar pra receber um salário e tal, mas o lado compositor é o quê? O cara vai fazer um samba-enredo, vai entrar num concurso... Se ganhar o samba, lindo, o povo vai cantar. Se perder, também, até o ano que vem... e assim segue a vida do compositor na escola de samba.

Mas todo mundo que eu entrevistei disse que era muito caro colocar um samba em uma eliminatória.

Rodolfo: Sim.

Não compensa financeiramente?

Rodolfo: Cara, depende, depende, na verdade, no carnaval de São Paulo, não compensa, não. Mas o que acontece: o que a galera fala que gasta muito são coisas que a gente já... que a gente faz. Tipo, eu vou pegar um exemplo. O cara que... pra disputar o samba enredo, não sei, você deve ter acompanhado as disputas do enredo, que aí leva bandeira, convida a galera. [...]. Então, cara, a galera fala que é um gasto, mas pra gente não é um custo alto, porque vai, a bandeira: em vez de um comprar de um cara que vende a bandeira, eu vou no fornecedor do caninho, eu vou na minha mãe que costura, "mãe, costura", compro um tecido, que é barato, dependendo do tecido é barato. "Mãe, costura as bandeiras". Minha mãe costura as bandeiras, bota no mastro, já era. [...] Então o que é que acontece: esses gastos que a galera fala que tem, pra gente não é tão alto. *Tem a máquina de papel, essas coisas... Tudo a gente já tem. A gente já tem uma estrutura para disputar um samba-enredo.* Então é um custo que a gente não tem. Aí falta fazer o que: um samba bom. Também não adianta ter todas essas parafernalias que isso aí não adianta nada. Então o mais importante é o samba-enredo.

Em seu discurso, Pedro se diz contra as “firmas” e, ao contrário do que afirma Rodolfo, argumenta que a recompensa financeira seria a principal motivação para que elas inscrevessem sambas nas eliminatórias.

Você acha que o pessoal que vem de fora e que compõe para várias escolas consegue entender essa característica do Vai-Vai? De certa forma fazer um samba que se adapta?

Pedro: Cara, é que agora eu tô numa versão mais tranquila. Até porque quando você assume um cargo de direção dentro da escola, você tem que se policiar, porque você acaba não falando só... A interpretação do que você

fala pode ser não só pessoal, mas como pode ser também da agremiação. Então ultimamente eu tomo muito cuidado com o que eu falo pra não ser confundido. Mas eu tenho uma opinião muito particular minha quanto à firma. Eu sou contra, eu sou contra. Mas eu também não posso embarrear e nem criticar, porque é uma necessidade. Eu, por exemplo, eu não vivo de carnaval. Eu não vivo de samba-enredo. Então a minha receita, minha renda, ela não vem de samba-enredo. Porém muitos músicos, sim. Muitos músicos dependem desse dinheiro de que o carnaval dispõe. *E você ganha um samba-enredo, você tem os direitos autorais, tem premiação, então se você vê num montante, você acaba conseguindo viver de carnaval.* Tenho muitos amigos que vivem de carnaval. Eu sou contra porque: como eu te disse, eu sou muito ligado à tradição. Eu sou muito ligado à característica de cada agremiação. Eu acho que tradição e característica você só adquire participando. *Então, muitas vezes, compositores de firma, eles não têm a vivência daquela casa, para a qual eles estão compondo. Eles simplesmente vão, assistem à explanação da sinopse, levam a sinopse para casa, se juntam e escrevem um samba. Mas e a vivência? E a cerveja no botequim? E o bate-papo com o Harmonia no fim do ensaio? E aquela vibração do componente, de sentir aquela coisa? É... É a vivência mesmo, que você só tem participando.* Então eu sou contra a firma, mas eu acredito muito que não é algo que você consiga proibir, algo que você consiga impedir, porque é a realidade. Como eu te disse, o dinheiro, ele acaba fazendo parte do contexto. Porque para você colocar um samba-enredo numa escola de grande porte, você gasta. Para você levar um samba-enredo para uma final você vai gastar aí... de R\$ 20.000 a R\$ 30.000 dependendo do que você pretende fazer. Uma parceria campeã no carnaval de São Paulo gasta de R\$ 20.000 a R\$ 30.000 tranquilamente. Tranquilamente... Fazer uma obra... Já começa na gravação da obra. Você termina uma obra, você tem que gravar. Você tem que ir para o estúdio. Um estúdio bom, você não vai gastar aí menos de R\$ 5.000. Aí depois você tem que fazer a divulgação do seu trabalho. Você tem que queimar o CDzinho, entregar na comunidade. Você vai gastar mais uns R\$ 2.000. Então quando você começa, gasto, despesa de transporte para você ir, voltar, camiseta... Foi 20 pau! 20, 30 mil. Então como é que você banca isso? Então normalmente as firmas, elas têm esse investidor que coloca e banca essa despesa e os compositores vão tratar de fazer samba. Então é um... não sei se é um mal necessário ou se é uma realidade que precisa ser assumida, mas elas existem e não vão parar por aí. Mas eu, Pedro, compositor, sou contra. *Eu coloco meu samba no Vai-Vai por amor, por carinho, não interessa se eu vou continuar perdendo por mais dez anos ou se eu ganho no próximo ano. Pra mim, não faz diferença. Alguma. Claro, a gente quer ganhar. E a frustração da derrota, ela é muito forte. Mas, depois que a poeira abaixa, o sentimento é o mesmo: vamos por um samba de novo, vamos concorrer pelo Vai-Vai.* Então eu posso te dizer que... Não vou falar que dessa água nunca beberei. Mas tão cedo você não vai me ver colocando samba em outra escola, em outra agremiação. Mas isso é uma questão do Pedro, não critico quem faz, não repudio, mas sou contra a questão da firma. Apenas isso.

Rodolfo nega o rótulo de profissional, ao mesmo tempo em que afirma que não tem muitos gastos com a inscrição e a divulgação do samba pelo fato de já ter todos os equipamentos necessários para isso, o que, de certa forma, poderia indicar certo grau de profissionalismo. Também chama atenção o fato de que Pedro, ao se colocar em oposição à prática das “firmas de samba”, se utiliza da mesma retórica de Rodolfo para explicar o motivo da sua própria participação: é “por amor”. Afonsinho, assim como Pedro, também se coloca contra as “firmas de samba”, mas o faz de forma muito mais

crítica e enfática, se manifestando também contra o próprio modelo atual de eliminatória.

Sobre esse forma de escolher o samba-enredo, através de eliminatórias. Também tem muita gente que critica, acho que você até falou alguma coisa sobre isso, que hoje em dia tá muito caro disputar um samba-enredo, tem que comprar fantasia, contratar intérprete, camiseta... E acaba ganhando o que tem mais torcida, não necessariamente o que tem mais qualidade e representatividade.

Afonsinho: Exatamente.

Como você enxerga isso? Você acha que dá para contornar essa situação?

Afonsinho: Ah, sim. Antigamente, quando eu comecei a fazer, a disputar samba-enredo, eu mesmo defendida meus sambas. *A gente não tinha gente... a nossa equipe e tal, mas era um trabalho que todo mundo se ajudava e não tinha aquela obrigatoriedade de você ter um intérprete de ponta, porque a intenção era o samba.* A interpretação do samba, não... primeiro porque eu vejo esse disparate, porque assim, um exemplo, você pega o Wander Pires, que já foi intérprete da escola e traz ele para fazer uma eliminatória. Tudo bem. Aí você ganha o samba na voz do Wander Pires e depois, o caso de agora, e depois quem vai gravar é a Grazi. Não tem nada a ver um com o outro. Aí você vai mexer em melodia, vai mexer em tonalidade, então o resultado daquilo que foi feito ali já não vai ser o mesmo. Antigamente a gente disputava nós mesmos, o intérprete era o Tobias, mas como a gente já sabia que o intérprete era o Tobias, a gente tentava adequar o samba à voz do Tobias. E hoje não. Hoje você adequa o samba à voz do intérprete que vai vir para defender. Só que no dia do desfile não vai ser ele quem vai cantar. É por isso que sambas maravilhosos que a gente ouve na eliminatória, quando chega no desfile o samba não dá resultado. E os caras parece que não estão percebendo isso, é o que aconteceu nitidamente esse ano no desfile do Vai-Vai. O ano passado a mesma coisa e no anterior a mesma coisa. Não estou aqui falando mal da Grazi ou coisa parecida. Eu estou dizendo que a adequação do samba não serviu. O que eles tentaram fazer não deu resultado. Tanto é que no ano retrasado tiveram que trazer o reforço do Gilsinho pro samba poder andar. Só que o samba-enredo é um quesito. Fora o samba-enredo, dentro do... enredo musical, ainda tem evolução, tem harmonia. E se esse aqui não andar, os outros também não andam. Então esse aqui às vezes pode tirar nota. Porque o regulamento hoje foi todo alterado para que não se prejudique tanto as letras de samba. Tanto é que você ouve sambas horrorosos aí tirando quarenta de nota. Só que os outros quesitos vão ser bombardeados durante o desfile, isso é fatal. Notório. Isso não se discute.

Ainda sobre o samba-enredo. Eu queria saber como você acha enxerga essa abertura da escola para compositores de fora que compõem para várias escolas de uma vez só? Que o pessoal até chama de “firma de samba”.

Afonsinho: Não aceito. *Vai-Vai era o último ponto de resistência contra essas denominadas firmas. Tanto é que você pegando a história das eliminatórias do Vai-Vai foram muitos poucos os caras que se aventuraram a vir disputar samba no Vai-Vai porque sabiam que a escola era uma escola tradicional e ela só dava o resultado para quem era os caras de casa, que é os caras que vivem a escola, o dia a dia.* Posso até te citar alguns casos, Arlindo Cruz, veio, nunca ganhou, Dominginhos do Estácio, veio, nunca ganhou, Beto Sem Braço, do Rio, não ganhou. O único cara que veio aqui pra

São Paulo, mas mesmo assim passou pela ala de compositores, cantou como integrante da ala de compositores e ganhou samba foi o Almir Guineto, que também é responsável pelo samba mais popular da escola. Então aí você tem que dar uma mão à palmatória. Inclusive, o próprio Almir Guineto, ele veio, disputou, ficou alguns meses sem aparecer e o Oswaldinho da Cuíca tirou ele da Ala de Compositores, porque ele não tinha assiduidade dentro da escola. Não é o caso de agora que o cara vem aqui, ele disputa aqui, disputa na Mocidade Alegre, disputa na Mancha Verde, aí quando cai uma semifinal, por exemplo, na Mocidade Alegre e tem uma eliminatória importante aqui no Vai-Vai ele não vem aqui e vai na Mocidade Alegre. Então as coisas não têm sentido. Então eu sou totalmente contra. Eu acho que cada escola... é uma das coisas que eu até falei anteriormente. Por que é que está se perdendo a tradição? *As escolas não têm mais ala de compositores. Nenhuma delas têm uma ala de compositores ativa como tinha antes. Todas as escolas abriram suas alas para outras equipes disputarem e o samba caiu nessa mesmice que tá sendo hoje.* Você ouviu um samba da Vila Maria e é a mesma coisa que você estar ouvindo um samba do Império de Casa Verde. Você ouviu um samba do Império de Casa Verde parece que você tá ouvindo um samba do Tucuruví. Porque os compositores são os mesmos. Um exemplo, né? Um exemplo. Os compositores são os mesmos. *Você pega o samba do Vai-Vai, os três últimos sambas do Vai-Vai, a melodia é a mesma. Eles mudam um detalhe ou outro de melodia, mas se você for ver harmonicamente, a melodia é a mesma.* Então isso é um dos fatores que está acabando com o carnaval. E não é só aqui. Rio de Janeiro tá indo pro mesmo caminho.

A parte financeira apresenta-se como uma questão sensível para todos os três compositores. Pedro e Rodolfo afirmam compor sambas unicamente “por amor”, embora Pedro seja mais explícito ao falar de gastos e recompensas pela vitória, afirmando que seria possível, inclusive, viver do montante ganho com a atividade. Afonsinho, por sua vez, sugere que, no passado, as disputas eram bem menos dispendiosas e, de certa forma, mais honestas, na medida em que não havia tantos artifícios para impressionar o público que não fossem relacionados à canção. O compositor, ao contrário de Pedro, que busca uma posição um pouco mais conciliadora – como ele mesmo afirma, decorrente de sua então ocupação como diretor de comunicação – indica ainda que a abertura da escola a compositores de fora gerou uma “mesmice” e uma perda de identidade das escolas. No entanto a oposição entre as opiniões de Afonsinho e Rodolfo ficam mais explícitas quando questionados sobre a relação entre o samba-enredo e a identidade da bateria.

Quando tem eliminatória, o pessoal fala muito “samba que é a cara do Vai-Vai, samba que não é a cara do Vai-Vai”. Você como compositor que ganhou tantos sambas, conseguiria descrever como é um samba que é a cara do Vai-Vai?

Afonsinho: Eu acho que isso é uma opinião pessoal. É uma questão sempre muito pessoal. *Eu identifico, por exemplo, um samba a cara do Vai-Vai pelo andamento do samba.* Pela construção melódica do samba você consegue identificar, mas não é todo mundo... Já teve uns sambas aí que a gente fala

"Pô, o samba não é cara do Vai-Vai, o samba não é a cara do Vai-Vai" e o samba foi crescendo, crescendo, crescendo... quando foi ver, não dava pra segurar mais.

O que significa "foi crescendo"?

Afonsinho: Vai pegando corpo dentro da escola. Que as pessoas falam: "Ah, samba ruim, samba ruim", mas aí você vai ensaiando o samba, vai ensaiando o samba, o samba vai pegando uma identidade com a bateria, com o pessoal do palco, as cordas, o canto... vai pegando uma identidade, aí acaba o samba ficando a cara da escola. Mas isso é uma questão muito pessoal. O Vai-Vai não tem como tradição fazer sambas em menor, em tom menor, né? Já fizemos algumas cabeças em menor, o final em menor, mas o samba todo em menor o Vai-Vai não tem tradição. É um detalhe que você pega por exemplo na Mocidade Alegre, que tem uma tradição de fazer samba em menor. Então você tem uma identidade, uma linha melódica em samba. Vai-Vai não. É um samba que se adequa ao andamento da escola. *Eles tentaram até... vou até falar coisas que eu não deveria, mas vou falar. Eles tentaram até, pra esse samba, principalmente pra esse samba do ano passado, pra ele se encaixar com a escola, eles tiraram o beat da bateria, reduziram o andamento da bateria pro samba se encaixar.* Aí acontece aquela catástrofe que aconteceu no desfile, aquele embolado que deu na bateria por mais de 20 segundos que ninguém conseguiu entender por quê. Por quê? Porque os caras não estão acostumados a tocar naquele andamento.

O do Vai-Vai costuma ser mais acelerado...

Afonsinho: Sempre mais acelerado. São escolas que já têm isso por tradição. Você pegar as caixas da mangueira, você vê o andamento das caixas da mangueira é a mesma coisa do Vai-Vai. Então são n fatores, né?, que vão te indicar isso, mas eu continuo achando como uma questão pessoal, gosto pessoal. Cada um vê a linha de samba de uma maneira que lhe agrada mais, aí fala "pô, esse tem a cara", mas... não penso assim.

Rodolfo, por sua vez, afirma o contrário.

Eu queria saber se vocês pensam nisso: "Eu vou compor para o Vai-Vai, então é de um jeito". "Ah, é pra Mocidade, então é de outro". Vocês têm isso? De cada escola ter um...

Rodolfo: Cara, de verdade, *you tem que fazer o que toca no seu coração*, cara. E é o que a gente faz, cara. A gente não se preocupa se vai fazer o samba pra.... entende, cara? A gente não vai se preocupar se vai fazer o samba pro Vai-Vai, se vai ser a cara do Vai-Vai, a gente se preocupa em fazer o melhor samba! Por isso que eu acho que não tem "cara".

Mas você acha que existe isso de estilo?

Rodolfo: Eu acho que não tem estilo. Estilo é o que tocou no coração, cara. Porra... E depende do tema também, porque às vezes o tema... uma suposição: o tema é triste. Porra, você precisa transmitir aquela passagem do tema. Entendeu? O lance eu acho que é mais musical, não tem estilo. "Ah, o estilo do Vai-Vai". Mas se o Vai-Vai falar de uma morte, porra, tem que ser triste. Se for falar do circo, tem que ser uma parada alegre. Entende? É o tema, cara. É o tema de enredo, que você tem que fazer o samba em cima do tema do samba de enredo. Que eu acho que a galera fica inventando essas paradas, mas não tem nada a ver, cara. *As vezes o cara não gosta do teu samba e fala: "porra, o samba não tem a cara do Vai-Vai, parece o samba*

do Rosas de Ouro, parece o samba da Tucuruvi", mas não, cara, é que não gostou. Acabou.

Você também escreve pensando na bateria ou não? Porque as baterias têm um estilo, né?

Rodolfo: Cada bateria tem um estilo.

E você acha que tem que compor pensando: "Ah, esse aqui vai casar bem com essa bateria, porque ela é mais acelerada, essa aqui..."

Rodolfo: Não, do *beat*, eu acho que não. Mas é que quando você faz o samba, faz o samba normal, quando... *a bateria é introduzida no samba. Não o samba introduzido na bateria. Entende? Então qualquer samba casa com qualquer bateria.* Só é uma adaptação, cada um vai tocar de um jeito, mas, se o samba aconteceu, já era. Entendeu? É uma coisa que acontece, mano! Não tem chave do segredo. Ninguém pode falar: "ah, esse casa com a bateria", não tem a chave do sucesso da parada. Acontece. Você fez o samba, porra... hoje aconteceu. Hoje nós estamos gravando um samba da Colorado. Na nossa visão, tá bacana. Mas a gente só vai saber se tá bacana quando cair na boca do povo. É só assim que a gente vai saber. O samba só vai ser bom quando cair na graça do povo. Se o povo não gostar, acabou. Não tem "Ah, pô, ah, é melhor". Não, não. O samba é quando o povo vai cantar e acabou. Quando a massa começa a abraçar a causa. Tanto que você vê, as disputas de sambarenredo são uma disputa meio confusa, que os sambas hoje são muito compatíveis e todos são bacanas.

Enquanto Rodolfo diz que “qualquer samba encaixa com qualquer bateria”, Afonso vê nesse processo uma ameaça à identidade musical da escola e atribui a essa tentativa, defendida por Rodolfo, de adequar o andamento da bateria ao samba e não o contrário, uma das falhas da escola no carnaval de 2019³². A partir dos trechos acima descritos, também é possível presumir que Rodolfo esteja ciente das críticas que envolvem o seu modelo de composição. Rodolfo se defende negando a existência de problemáticas envolvendo a tradição e a identidade musical das escolas para afirmar que, na verdade, a questão é mais simples do que parece e envolve apenas a qualidade do samba, - fazer um samba bom - e o gosto: aqueles que criticam simplesmente não gostam.

Apesar das inúmeras discordâncias, os três compositores concordam em um ponto: a atividade do compositor, de formação de parcerias e de inscrição do samba nas eliminatórias, envolve o estabelecimento de uma intensa rede de sociabilidade.

Como é o seu processo de formação de parceria e composição?

³² Assisti ao desfile do Vai-Vai da arquibancada em 2019 e, de fato, foi possível notar que “algo estranho” acontecia com a bateria por um longo período de tempo. Como uma das causas para o descompasso que se ouviu no desfile, houve quem apontasse o retorno de alguns ritmistas dissidentes, que haviam deixado a agremiação por desavenças políticas com o presidente e que retornaram à escola após negociações a poucos dias do carnaval, sem que houvesse tempo suficiente para o ensaio apropriado.

Pedro: [...] O samba-enredo, hoje, por ele ser competi... por ele fazer parte de uma competição, ele vira uma coisa que você precisa estudar um pouco, é... A questão da melodia, precisa ser uma melodia inédita. A letra, você tem que seguir a sinopse. Então ele se torna como uma coisa assim... uma lição de casa, que você para, faz, refaz, repensa, faz uma, duas, até três versões. [...]. Você já tem que ter aquela questão de como seguir a sinopse. Mas vamos também fazer aquele estudo, canalizar os pontos da escola. Como que está o processo evolutivo da escola. Todo um contexto para você compor um samba-enredo. E aí a parceira é uma coisa muito delicada, porque assim, é... hoje, para *participar de um processo eliminatório de uma escola da grandeza do Vai-Vai não é apenas samba-enredo*. Você tem que ir forte para uma competição eliminatória, que envolve torcida. Pô, você tem que dar uma camiseta para o seu povo torcer. Você tem que... Tem a festa em si. *Hoje a festa, na eliminatória, ela faz parte*. Muito difícil você ir para um competição da grandeza do Vai-Vai e não ir com esse peso, com esse impacto da torcida na eliminatória. Algumas pessoas contratam torcida. Algumas parcerias fazem um trabalho, digamos que profissional mesmo. Convidam torcedores de outras agremiações e tal e levam. No nosso caso, não. A gente trabalha com a comunidade mesmo. Mas, para você trazer esse pessoal para a sua parceria, precisa ter um trabalho social. [...] *Então a parceria começa a ser criada em cima de vários parâmetros que não só o samba-enredo*.

A visão é confirmada por Rodolfo.

Rodolfo: Acho que você deveria ter uma puta visão diferente, né?

Achei que vocês encaravam como um negócio. Do tipo: "Ah, a gente tem que compor e ganhar, então temos que ficar muito atentos no que tá dando certo e..."

Rodolfo: Nãããão. Isso aqui é um hobby, cara. Isso aqui é porque a gente gosta, cara. De verdade. A gente não faz nada disso aqui pra... pensando no financeiro. Tanto claro que, vai juntando, né? A gente tem uma parceria que tá chegando agora, o Zola, que é diretor do CTN. Aí, claro, que aí vai aparecendo os negócios que faz a gente caminhar. Vagnão tá chegando aqui, que é o assessor da Leci Brandão. O Toninho Mitz que é presidente da garagem da Pecilo Transportes, aí vai fazendo as amizades, o Dodô, músico do turma do pagode. E a rapaziada tudo aqui vai ligando, cada um faz seu ramo e todo mundo cai no samba aqui com a gente. Nossa receita é caseira. *Acho que se fosse profissional, a galera não estaria aqui*. A galera não ia participar dessa forma que a gente faz, que o pessoal não ia se encaixar. *Por isso que eu acho que a receita do sucesso é isso também. Criar esse vínculo de amizade, ter as pessoas com a gente. Eu acho que é isso, cara. O nosso segredo é esse*.

Os compositores entrevistados revelaram estar conscientes de que a escola de samba é um espaço de disputa ideológica, que acaba por se materializar nas ocasiões competitivas: as eliminatórias de samba-enredo e o desfile. O que parece estar em conflito durante as eliminatórias, mais do que valores estéticos, são valores morais. Pedro e Afonso buscam associar suas obras à defesa da “tradição”. Rodolfo, por sua vez, procura identificar o seu fazer musical à “paixão”, ou seja, ao amor pelo ofício. De certo, ambas as estratégias são poderosas, na medida em que tanto a tradição quanto a paixão costumam ser valores socialmente admiráveis e desejáveis, sobretudo no

contexto das escolas de samba. Pedro e Afonso, embora apresentem certa variação no discurso, sugerem que fazem um samba bom, na medida em que colaboram para a manutenção das tradições da escola, tanto musicais, quanto comunitárias, expressas na vivência proporcionada pela ala de compositores. Rodolfo, por sua vez, defende que os critérios estéticos seriam preponderantes a todos os outros e que a razão de suas vitórias consecutivas deve-se apenas à sua capacidade de compor sambas de qualidade.

Não podemos negar, contudo, que existe na fala de cada compositor uma defesa de interesses pessoais: os três apoiam modelos de eliminatórias que aumentam suas chances de sair vitoriosos. Para além do discurso moral, existe uma questão de ordem prática: vencer uma eliminatória de samba-enredo pode trazer grande recompensa financeira, além de notoriedade e prestígio ao compositor.

É interessante notar, também, o quanto as eliminatórias envolvem a criação e manutenção de uma sólida rede de sociabilidade, as torcidas, que, segundo meus entrevistados, tanto podem ser “compradas”, quanto conquistadas. O atual modelo competitivo dentro da escola parece ter um efeito dúbio: ao mesmo tempo em que colabora para a “destruição” da sociabilidade gerada pela convivência na ala de compositores – na medida em que desestimula a permanência na ala ao permitir que compositores de fora participem e saiam vitoriosos nas eliminatórias – incentiva, por sua vez, outra sociabilidade: as dos compositores com os componentes e destes entre si, que se organizam em churrascos e festas para formar as torcidas.

A problemática decorrente do processo de escolha do samba-enredo nos remete a uma questão recorrente nos estudos das escolas de samba: a oposição entre tradição e modernidade, que discuto a seguir.

3.4.2 “Tradição” entre aspas

Embora continuem atuais, como demonstra minha recente pesquisa de campo, os conflitos envolvendo eliminatórias do samba-enredo têm origens antigas. Um de seus momentos mais emblemáticos ocorreu na dissidência promovida por Candeia, um dos mais célebres sambistas do Rio de Janeiro, de sua escola Portela, o que resultou na criação da GRANES Quilombo. O episódio foi consequência de uma série de insatisfações desse compositor e de outros membros da escola com os rumos da agremiação. A ideia da tradição foi intensamente mobilizada em seus discursos e recebeu uma análise da antropóloga Gabriela Buscácio (2009). Candeia e seus

companheiros, que passaram a ser chamados e a se reconhecer como “os tradicionalistas”, tornaram públicas em entrevistas aos meios de comunicação e em um documento que ficou conhecido como “Carta à Portela” suas indignações com a agremiação. As críticas ao novo modelo de samba-enredo que surgia – mais curto e simplificado, e ao processo de disputa eram explícitas, como analisa a autora:

O novo incentivo financeiro representado pela gravação do disco acarretou mudanças na escolha dos sambas-enredo, e isso era também criticado pelos “tradicionalistas”. As mudanças na estrutura dos sambas – com sua diminuição de tamanho e aceleração do ritmo, assim como no esquema de sua comercialização com a gravação dos LPs e com a mediação da AESEG – levaram a um efetivo aumento do interesse pela competição interna nas escolas pela escolha dos sambas-enredo anuais. (BUSCÁCIO, 2009: 291)

Segundo nos conta Gabriela, Candeia considerava como modelo ideal de escolha de samba-enredo aquele que teria sido praticado nos anos de 1950, no qual os compositores decidiam entre si o mais adequado para representar a escola no desfile, sem a participação de torcidas. Nesse modelo, um autor, reconhecendo a superioridade da composição de outro sambista “retirava elegantemente o seu samba, favorecendo o concorrente que achava melhor”. (BUSCÁCIO, 2009: 292). O modelo criticado, que passou a ser praticado a partir dos anos de 1970, “exigia muitas vezes o pagamento da bateria para tocar o samba sem atravessar e uma torcida organizada com despesas pagas”. (BUSCÁCIO, 2009: 292).

A autora problematiza as declarações feitas pelos “tradicionalistas”. Segundo ela, a ideia de “período áureo” nas escolas de samba é algo completamente arbitrário. Candeia via nos anos de 1950 o período áureo da Portela, quando as tradições da escola ainda seriam “vivas e puras”. Porém, já nessa época, a escola vivia um momento bastante diferente daquele de sua fundação original nos anos de 1930. Ou seja, o “período áureo” da escola de samba não seria algo próprio da escola, mas, sim, do ponto de vista do observador, que teria como referência temporal da tradição o exato momento em que entrou na escola. Myrian Sepúlveda dos Santos se alinha com a perspectiva de Gabriela.

Vimos que vários depoimentos sobre “tradição” e “modernidade” têm significados diferentes, e que não há uma tradição, como não há um conjunto único de mudanças que possa ser caracterizado como “modernidade”. Em muitos casos, os sambistas definem “tradição” ou “modernidade” em função do lugar que ocupam ou que procuram ocupar no mundo do samba, de posições tomadas em relação ao poder, aqui entendido de forma bem ampla, como disputa de influência ou legitimidade, travada tanto entre os

participantes das escolas de samba, quanto entre estes e os demais setores sociais. (SANTOS, 1998: 123).

A tradição como uma categoria da prática, ainda que arbitrária e polissêmica, é uma das pedras basilares da construção identitária do Vai-Vai, fundado em 1928 e registrado oficialmente em 1930. Tal fato se comprova pela forma como o refrão da música “Tradição”, de Geraldo Filme – “É tradição e o samba continua” – se tornou um verdadeiro *slogan* do grêmio, sendo repetido a todo instante em discursos e comunicados oficiais. Todavia, no contexto competitivo do carnaval, como demonstrado no capítulo 1, a tradição por si só não se sustenta. É necessário, a cada ano, trazer inovações que sejam capazes de impressionar as arquibancadas para garantir a vitória. Escolas ditas tradicionais teriam, então, a difícil tarefa de dosar a tradição e a modernidade em um ponto ideal que garanta o sucesso na competição, ao mesmo tempo em que preserve sua identidade.

Essa empreitada desafiadora foi observada por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (1999) em etnografia realizada dentro da escola de samba Ilha do Governador que se preparava para o carnaval de 1984 (marcado pela inauguração da Passarela do Samba, popularmente conhecida como Sambódromo, que instituiria mudanças na forma como os desfiles eram concebidos e assistidos). Na ocasião, a autora já identificava tensões envolvendo a noção de tradição, que, naquele contexto específico, opunha-se ao “luxo”. Toda a criação artística da Ilha do Governador para aquele carnaval se baseava em uma tentativa de dosagem entre esses dois polos de tal modo que se pudesse garantir o título.

“O *luxo* opõe-se ao *samba*, à *tradição*. A Beija-Flor é o paradigma do primeiro, a Mangueira, do segundo, e representam, ambas, excessos opostos. A Beija-Flor simboliza nesse universo discursivo o luxo excessivo, onde “o visual supera o samba” pelo “excesso de mulher nua, de carro”, num esquema voltado sobretudo “para fora”. A Mangueira, uma recusa à evolução, ao se voltar sobretudo para dentro, para a tradição da escola”. (CAVALCANTI, 1999: 15. Grifos da autora).

De forma distinta de Cavalcanti (1995) e Buscácio (2009), que examinam o conceito de tradição a partir do uso prático da categoria no contexto das escolas de samba, Marshall Sahlins tece considerações a respeito do termo de uma perspectiva analítica não vinculada ao discurso específico de um grupo estudado. O autor busca complexificar a ideia da tradição como algo inventado (HOBBSAWM, 1994) para indicar que se trata de um conceito dinâmico, capaz de admitir mudanças. Tal

concepção soa particularmente esclarecedora para o entendimento das problemáticas observadas no Vai-Vai e em outros grêmios carnavalescos.

E de que outro modo podem as pessoas reagir ao que lhes é infligido senão inventando sua própria herança, agindo de acordo com suas próprias categorias, sua lógica e seu entendimento? Digo “inventando” porque a resposta pode ser totalmente improvisada, algo que nunca se viu nem se imaginou antes, e não apenas uma repetição reflexa de costumes antigos. A “tradição”, nesse caso, funciona como *um padrão pelo qual as pessoas medem a aceitabilidade da mudança*. [...]. A continuidade cultural, portanto, aparece na e como forma de mudança cultural. As inovações decorrem logicamente – embora não de maneira espontânea e, nesse sentido, não necessariamente – dos princípios de existência do próprio povo. Tradicionalismo sem arcaísmo. (2004: 525. Grifos meus.)

Se partimos do princípio de que, no contexto das eliminatórias de samba-enredo, a participação da comunidade, com seu canto coletivo e sua torcida seja decisiva para que a comissão julgadora escolha o samba que vai representar a escola na avenida, podemos supor, então, que o contexto competitivo permite justamente que, dentro de um padrão de aceitabilidade das mudanças, expresso pelo gosto da maioria, as inovações estéticas sejam testadas. Por mais que grande parte dos vaivaienses tecessem severas críticas às composições dos irmãos Rodrigo e Rodolfo, outra parte, consideravelmente expressiva, aprovava a escolha dos sambas que fugiam à “tradição” da escola, e que, paulatinamente, foram sendo introduzidos na agremiação.

3.5 Questões de localidade

Reily e Brucher (2018) afirmam que, embora o fazer musical seja sempre um ato situado, o que faz com que todo estudo de música seja de alguma forma um estudo sobre um fazer musical local, tornar isso explícito como questão de pesquisa abre perspectivas para que se entenda o papel da música na articulação do local. Neste sentido, muitos dos conflitos que observamos nesse capítulo, decorrentes da abertura das eliminatórias de samba-enredo a pessoas de fora da ala de compositores, podem ser reinterpretados se entendidos pela ótica da localidade. A fala indignada de um compositor descrita nas páginas anteriores – “Saudade do tempo em que o povo tinha medo de chegar aqui” e a fala de Thobias da Vai-Vai ao anunciar que a parceria vencedora das eliminatórias do carnaval 2020 era formada por compositores da casa – “Ficou provado que as influências externas fazem mal ao Vai-Vai” – são emblemáticas dessa questão. Cabe, então, recorrer a um referencial teórico que nos ajude a pensar a

localidade no contexto globalizado e desterritorializado onde se inserem as escolas de samba do século XXI.

Appadurai (2000) faz uma distinção entre vizinhança e localidade. Enquanto a primeira se refere ao espaço físico propriamente dito onde convive um grupo, a segunda é entendida como uma “estrutura de sentimentos” que cria relações entre as pessoas e os espaços. A localidade, como tal, não seria algo dado, mas, sim, uma qualidade que precisaria ser produzida a partir de “práticas complexas e deliberadas de performance, representação e ação”. (2000: 180. Tradução minha). O autor defende que muito do que foi escrito na antropologia poderia ser reinterpretado se observado pelo ângulo da localidade enquanto algo a ser produzido. Entende que grande parte dos ritos de passagem descritos em etnografias nada mais são do que técnicas para se produzir a localidade, inscrevendo-a nos corpos e criando sujeitos locais.

Muito do que foi considerado conhecimento local é, na verdade, conhecimento de como produzir e reproduzir localidade sob condições de ansiedade e entropia, desgaste e fluxo social, incerteza ecológica e volatilidade cósmica, e a sempre presente estranheza de parentes, inimigos, espíritos e quarks de todo tipo. (...). *O conhecimento local é substancialmente sobre produzir sujeitos locais, bem como sobre produzir vizinhanças locais confiáveis, dentro das quais tais sujeitos possam ser reconhecidos e organizados.* (APPADURAI, 2000: 180. Tradução minha. Grifos meus).

Tal perspectiva teórica abre a possibilidade de que interpretemos os conflitos musicais expostos como uma problemática de produção de localidade. O que o ingresso na ala de compositores parece representar, com sua exigência de que se componha um samba-exaltação à escola como forma de ingresso, é, justamente, uma prática para a criação de “sujeitos locais confiáveis”. A recente abertura das eliminatórias de samba-enredo à participação de compositores de fora da ala ameaça, por sua vez, a localidade da escola, na medida em que permite que sujeitos de fora interfiram em sua tradição musical e estética, descaracterizando-a.

Outro conceito que pode nos auxiliar a reinterpretar o imbróglio que se estabelece no Vai-Vai foi desenvolvido por Ruth Finnegan (1989). Ao estudar o fazer musical urbano e amador de uma cidade inglesa planejada nos anos de 1980, a autora propõe o termo “*musical pathways*”, ou trilhas musicais, em tradução livre, como forma de salientar, a partir de uma metáfora material, as trajetórias individuais dos músicos na formação da cena musical da cidade. Segundo a autora, aqueles que participam de

práticas musicais, ao mesmo tempo em que delineiam trilhas próprias, percorrem outras criadas por músicos que vieram anteriormente.

Um jeito de olhar para as atividades musicais das pessoas é, então, vê-las ocorrendo ao longo de uma série de caminhos que provêm direções familiares para escolhas pessoais e ações coletivas. Esses caminhos formam uma importante [...] estrutura para a participação das pessoas na vida urbana, algo que se sobrepõe a, mas é mais permanente e estruturado que, as redes pessoais das quais os indivíduos também participam. (FINNEGAN, 1989: 323. Tradução minha).

Pedrinho e Rodolfo, os compositores da nova geração, enxergam suas próprias atividades musicais de forma muito semelhante como a conceituada pela autora. Ambos buscam trilhar caminhos marcados pela vitória na competição e, para isso, observam o fazer musical de compositores que venceram carnavais do passado. Como afirmou Rodolfo: “A gente vai seguindo o caminho que a galera vai trilhando. E a gente cria o caminho também”.

Dando continuidade às metáforas espaciais propostas por Finnegan, podemos entender, então, que, no passado, a Escola de Samba Vai-Vai estabelecia *fronteiras* para as trilhas musicais de compositores que não fossem locais. Na nova configuração, a agremiação oferece livre acesso para que compositores possam trilhar suas próprias trajetórias, deixando, com isso, suas marcas estilísticas e jeitos de fazer samba. Todavia, conforme nos expõe Pedrinho, tais sambas “não têm a tarimba ainda, porque não trouxeram o título”. Ou seja, sem título de campeão, as trilhas não só passariam a ser menos sedutoras, como correriam o risco de desaparecer.

4 A COMUNIDADE

Nos capítulos anteriores, ao observar as estruturas musicais da escola de samba Vai-Vai, identificamos o quanto o desfile e o samba, a performance e a música, encontram-se imersos em um contexto de conflitos de ordem ética e estética. Tal constatação, por sua vez, é indicativa da estrutura social da agremiação, marcada por uma contradição elementar: ao mesmo tempo em que é espaço de disputa, também é lugar de intensa convivência comunitária, que se expressa em seus rituais e discursos performáticos que exaltam a união. A seguir, analiso a crise em que mergulhou a escola após as más colocações no carnaval para entender a fragilidade dessa pretensão coletiva. Em seguida, reflito sobre as concepções nativas do que significa “ser sambista” e o papel do título na constituição da comunidade musical.

4.1 Pavilhão em crise

“Tem um papo de defender o pavilhão. O pavilhão, para mim, ele é só um símbolo. O verdadeiro pavilhão da escola é o povo. É o povo que faz ter a importância do pavilhão. Porque se não tiver uma comunidade aqui, vai ser só uma bandeira”. (Paulo Rogério, ex-mestre-sala e atual ritmista do Vai-Vai. Trecho de entrevista concedida ao pesquisador, abril de 2019).

Chovia, ventava e fazia frio. O clima na quadra não lembrava em nada sua alegria habitual. Imediatamente após a apuração, a organização deu o play em um CD que tocava, em *looping*, os 15 sambas campeões do Vai-Vai, começando pelo mais recente. Imagino que tal iniciativa, a princípio, fizesse parte dos preparativos para a eventual comemoração de um título. Entretanto, com a escola classificada em 10º lugar – sua segunda pior colocação no carnaval até então – os sambas vitoriosos pareciam ter outro propósito: lembrar aos vaivaienses que, apesar da conjuntura ruim, ainda eram os grandes vencedores do carnaval paulista e, como tais, iriam se reerguer.

“O carnaval de 2019 começa agora”, disse, do palco, Mineiro, em um misto de tristeza e altivez. Com vaías, gritos e xingamentos, a rua aos poucos se esvaziou. Na semana seguinte, a quadra amanheceu pichada com as palavras de ordem “Fora, Neguitão” e “Fora, diretoria”. Também foi convocado, via redes sociais e com cartazes pelo Bixiga, um samba-protesto contra a presente gestão. Começava o período de maior crise política já vivido pela escola.

Figura 10 – cartaz de convocação geral.

Fonte: produção do autor.

A diretoria se manifestou contra o convite, avisando, a partir de um comunicado oficial, que aquele evento era ilegítimo e conclamando a comunidade a não comparecer. Foi feito um churrasco com samba em frente à quadra e os dissidentes mandaram produzir camisetas em que era possível ler a frase: “Vamos trazer o Vai-Vai de volta para a Bela Vista”.

Em julho de 2018, poucos meses após o carnaval, o Vai-Vai retomou suas atividades semanais. Uma roda de pagode organizada toda quarta-feira – o “Boteco do Vai-Vai” – recebia os componentes que já se encontravam saudosos da folia. Embora o clima dentro da quadra fosse de alegria e descontração, no lado de fora, nos postes da rua, era possível ler faixas com dizeres provocadores: “Cadê as eleições?” e “Cadê a prestação de contas?”.

Figura 11 – a faixa e a festa.

Fonte: produção do autor.

No final do mesmo mês, começariam os tradicionais “esquentas” que, naquele ano, contariam com apresentações de escolas co-irmãs. Em um desses domingos, a convidada era a Mocidade Alegre e a quadra estava cheia de componentes de ambas as agremiações. Antes de a música começar, Elias fez sua introdução tradicional, com referências indiretas à má colocação da escola. Com seu tom inflamado, o apresentador exclamava que, apesar dos pesares, a escola estava de volta e se recomporia para chegar com tudo em 2019. “Somos uma comunidade, somos uma nação, mas, acima de tudo, somos uma família!”, dizia, em um volume tal que poderia tornar dispensável o uso do microfone. À fala de Elias, seguiu-se o pronunciamento do presidente. Em tom conciliatório, Neguitão falou que, apesar das críticas e desavenças, era preciso se unir para o próximo carnaval e, categórico, afirmou: “*Ninguém está acima do pavilhão*”.

Finda a fala do presidente, a escola convidada iniciou sua apresentação. No palco, a ala musical cantava sambas vitoriosos. No tablado, ao fundo da quadra, a bateria acompanhava. Pouco tempo após o início da performance, era possível ver uma movimentação atípica no mezanino. Diretores corriam de um lado para o outro com a expressão consternada. Algumas pessoas desciam as escadas apressadamente e abandonavam a quadra. O público do piso inferior logo percebeu que algo estranho acontecia e, possivelmente relembrando os atos de vandalismo que sucederam a apuração, começou a especular sobre o que acontecia, ignorando a apresentação da co-

irmã. “Segura teu filho! Sai com ele daqui!”, gritou uma mulher para outra. Preocupado e ao mesmo tempo curioso, deixei a quadra e fui para a rua tentar descobrir o que ocorria. Um grupo de homens se acumulava na entrada lateral da escola. Perguntei a um deles qual era o motivo da aglomeração, ao que ele me respondeu: “estão querendo bater no presidente”. O clima de preocupação e desconfiança permaneceu por toda a noite, sem que conseguíssemos saber se a tentativa de agressão havia sido consumada. No dia seguinte, sites especializados em carnaval comentavam o fato, relatando que o carro do presidente havia sido depredado. Neguitão gravou um vídeo para as redes sociais da escola se desculpando pela violência dos opositores e pela falta de respeito com a co-irmã que visitava a sede social. A escola de samba, pautada por uma forte pretensão comunitária, se desunia. Um verdadeiro “drama social” (TURNER, 2008) se desenrolaria diante de todos os vaivaienses.

Yvonne Maggie Alves Velho (1977) reconhece as limitações do uso do conceito de “drama social” – desenvolvido por Victor Turner a partir de suas experiências com a tribo africana dos Ndembu – em um contexto urbano e complexo. A autora entende que certas adaptações se fazem necessárias, sobretudo no sentido de acrescentar à análise considerações a respeito da conjuntura mais ampla na qual vivem os sujeitos pesquisados, na medida em que pertencem, concomitantemente, a vários grupos sociais distintos. No entanto Maggie justifica a aplicabilidade do conceito em seu campo – um terreiro de umbanda da periferia do Rio de Janeiro – por entender que o “drama social” é também uma forma específica de conduzir a etnografia, preocupada em mostrar as diferentes versões narradas pelos atores envolvidos na crise. Além disso, outra vantagem adquirida pelo uso desse instrumento teórico derivar-se-ia de sua capacidade de explicitar os “princípios regulatórios” do drama e sua “lógica processual” que poderia, por sua vez, servir como paradigma para a explicação de realidades equivalentes.

Inspirado pelo trabalho da antropóloga, procurarei, nas páginas a seguir, identificar a lógica por trás da crise – que suponho estar diretamente ligada à competição – e seus princípios regulatórios, que acredito se tratarem de uma tensão entre o individual e o coletivo.

A fatídica classificação em décimo lugar havia sido o estopim do drama e o samba-protesto, o início do processo de *ruptura*, que gerou a formação de um grupo dissidente, o Quilombo Resistência. O agravamento da *crise* e as inúmeras *ações corretivas* ocorreriam por todo o ano de 2018, com ambos os grupos disputando a

gestão da agremiação e procurando atestar, diante da comunidade, sua legitimidade. O episódio da tentativa de agressão ao presidente azedou o clima da preparação para o carnaval do ano seguinte. Nos grupos de WhatsApp, corriam boatos de que novas tentativas de agressão à diretoria estavam por vir, o que ajudou a deixar os ensaios bem mais vazios do que se esperava para o período de alta temporada. Em um desses ensaios de pouco público, ocorrido em um domingo de dezembro, presenciei mais um ato do grupo Quilombo Resistência. Dessa vez, pacífico, mas, mesmo assim, capaz de causar grande impacto.

Como chuviscava, o samba da ala de compositores foi transferido para dentro da quadra. Em um dado momento, os compositores do movimento de oposição adentraram o espaço reunidos com camisetas iguais, onde se lia o nome do movimento e a frase “Não se cala a poesia”. Também era possível ver o mascote da escola: a figura de um homem negro sambista, o Criolé, chorando e com correntes nos braços.

Figura 12 – os compositores dissidentes.

Fonte: produção do autor.

O grupo parecia ter organizado um *flash mob*. Em uníssono, começaram a cantar o samba-exaltação “Delírio Alvinegro” composto por músicos do movimento, cujo refrão afirmava:

*Vai, meu alvinegro a desfilar.
Faz a avenida delirar*

*Mostra que és nossa razão
Ah, como eu defendo essa bandeira
E me dedico a vida inteira
Vivo por esse pavilhão*³³

Após a participação relâmpago, o grupo deixou a quadra e se dispersou, circulando pela escola com suas camisetas. A performance havia alcançado o seu objetivo. Todos comentavam sobre o Quilombo Resistência. Alguns apoiando, outros condenando.

Turner sugere que, ao pesquisar o drama social de uma comunidade, devemos prestar atenção sobretudo na fase das *ações corretivas*, para que observemos se elas são capazes de restaurar a paz do grupo e, caso não sejam, entender o porquê do insucesso.

É na fase corretiva que tanto as técnicas pragmáticas quanto a ação simbólica alcançam sua mais plena expressão. Pois aqui, a sociedade, grupo, comunidade, associação, ou seja qual for a unidade social, está em seu momento mais “autoconsciente” e pode atingir a clareza de uma pessoa encurralada lutando pela vida. (TURNER, 2008: 36).

Uma vez instaurada a crise, tanto a situação quanto a oposição construíram seus discursos e performances afirmando que defendiam o pavilhão, cientes de sua importância e força simbólica. Neguitão, em uma tentativa de frear as indignações com o mau resultado e possíveis revoltas contra sua autoridade, afirmou que ninguém estava acima do pavilhão. Sua fala procurava enfatizar que, diante do coletivo, os interesses individuais não poderiam ter vez: o importante era se manterem unidos como uma comunidade. Os membros do Quilombo Resistência, ao adentrarem a quadra para cantar o samba “Delírio Alvinegro” afirmaram “viver pelo pavilhão”, ou seja, reforçaram, performaticamente, que suas atitudes de resistência seriam pautadas pelo bem comum e não por interesses individuais. De formas distintas, um com a fala e o outro com a música, os grupos opostos pareciam fazer uso dos mesmos artifícios discursivos.

Uma tentativa de *reintegração* se deu em julho de 2019, perto da conclusão dessa pesquisa, com a decisão do presidente de se afastar do cargo. Com sua saída, foi instituído um Conselho Gestor, composto pela vice-presidente, pelo compositor Pedrinho, indicado por ele e por Clarício Gonçalves, indicado pela oposição. Em comunicado oficial, Neguitão afirmou:

³³ Composição de Vânia, Tatuzinho e Ligeirinho.

Venho comunicar à Comunidade do Grêmio Recreativo Cultural e Social Escola de Samba Vai-Vai em todos os seus segmentos e simpatizantes, em caráter irrevogável, o meu afastamento do cargo de Presidente da agremiação. Esta decisão, alheia a minha vontade, se fundamenta sobretudo em razão do momento político conturbado que atravessamos e *tem por objetivo unir novamente a instituição*, para que possamos retornar ao lugar de onde jamais deveríamos ter saído, o Grupo Especial do Carnaval de São Paulo. *Deixo claro que afasto-me do cargo, jamais da Escola de Samba Vai-Vai*, colocando-me à disposição para ajudar sempre. (...) Reitero que esta decisão se trata de um afastamento e não de uma renúncia em relação ao cargo, amparada e respaldada por questões jurídicas, vale destacar, com a eleição para Presidente prevista para o ano de 2020, logo após o Carnaval. Este período, além de trazer a paz necessária à agremiação, servirá para que eu possa me defender de acusações feitas na Justiça e no Ministério Público, caluniosas, injustas, sem provas, vis. Peço encarecidamente que todos aqueles que amam a Escola se unam, compareçam, ajudem, se dediquem, abracem a causa mais nobre que é voltarmos ao Grupo Especial, *porque todos nós passamos, mas o Pavilhão fica*. (...) Obrigado, mundo do samba, obrigado, Grêmio Recreativo Cultural e Social escola de Samba Vai-Vai, rumo à vitória, é tradição e o samba continua, axé!³⁴

De forma semelhante como conduziu seu discurso na retomada dos ensaios em 2018, Neguitão, agora não mais na condição de presidente, fez menção ao pavilhão, referindo-se, simbolicamente, à própria comunidade. Ao falar: “Todos nós passamos, mas o Pavilhão fica” atesta para a preponderância do coletivo em relação ao indivíduo. Desavenças particulares não deveriam importar diante da agremiação.

A saída do presidente, contudo, não foi suficiente para que seus apoiadores e opositores se unissem. No final de setembro de 2019, durante a divulgação do sambareredo vencedor das eliminatórias, Thobias do Vai-Vai, presidente de honra da escola, que havia atuado na mesma chapa de Neguitão até o ano de 2018 para, em seguida, tornar-se líder do movimento de oposição, disse que a escola estava em uma situação ruim e que todos sabiam quem haviam sido os responsáveis. No mesmo dia, a rainha da bateria Camila Silva, esposa do presidente afastado, renunciou ao posto. Dois dias depois, Pedrinho também anunciou seu afastamento do Conselho Gestor com uma carta divulgada em suas redes sociais³⁵.

4.2 O sambista

*Eu sou guerreiro de fé
Meu samba é no pé
Sou Vai-Vai
Se quero axé, meu manto traz
No branco, a paz
No preto, amor*

³⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B0Cep_9p7v0/>. Acesso em 24 jul. 2019

³⁵ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B3GASdjAJMJ/>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

*Sou brasileiro e tenho meu valor*³⁶

A crise política que se estabeleceu na escola levou os lados opostos a trocarem acusações. O imbróglio se pautava sobretudo pela questão financeira. A oposição acusava a situação de ter enriquecido às custas da escola, desviando dinheiro, o que explicaria o endividamento milionário em que a agremiação se encontrava. Aqueles que detinham o poder do Vai-Vai, chamados recorrentemente pelos membros do Quilombo Resistência de “corja”, não teriam se aproximado da escola “por amor”, mas, sim “por interesse”. Haviam afastado a escola de sua comunidade e destruído suas tradições. O que também parecia estar em jogo em meio a esse cenário litigioso era a clássica oposição entre “sambistas” e “sambeiros”, entre aqueles que diziam amar e lutar pela agremiação e pelos interesses coletivos e aqueles que, pelo contrário, eram acusados de ser falsos sambistas e só se aproximar da escola para satisfazer desejos individuais. Tal problemática nos leva a reflexões acerca de qual seria, então, o “sambista ideal” ou o “vaivaiense” ideal. Seria possível ser sambista e, ainda assim, enriquecer com o carnaval? Fazer algo “por interesse” seria necessariamente oposto a fazer algo “por amor”?

A oposição sambista e sambeiro não ocorre de forma consensual entre os diferentes membros da agremiação, como pode ser verificado pelos depoimentos a seguir.

Tem algumas pessoas que fazem uma diferenciação entre sambista e sambeiro. O próprio Tadeu. Algumas pessoas que eu entrevistei fazem essa divisão e outras não fazem. Queria saber se você concorda com essa divisão.

Afonsinho: Concordo plenamente. Tem muita gente que vem só pra curtir, tem gente que vem só pra ganhar, tem gente que vem só pra arrumar namorada... não vem pra fazer parte do evento em si. *Inclusive, gente que tá na escola que vem só pra ganhar dinheiro. Não sabe nem o que é uma escola de samba.* Se conversa com o cara pra discutir sobre escola de samba, ele não vai saber responder, porque não sabe nem o que ele tá fazendo lá. Ele sabe que ele tá pondo ou tá tirando um dinheiro de lá. Então tem mesmo. Não é só aqui, não. É em qualquer escola de samba que você for. *Inclusive, se você pegar aí esse povo de internet, desses sites aí e coloca um tema lá e você vir o nível das discussões... eu parei, chegou num ponto que eu falei ou eu vou parar com isso, ou eu vou acabar arrumando cinco milhões de inimigos, porque o número de imbecilidades que a gente vê esse povo escrever é tão grande que nos enoja, vê esse cara falar que ele frequenta uma escola de samba. Então eu sou totalmente favorável a essa questão de que existe o sambista e o sambeiro. E hoje o sambeiro tem mais do que sambista.*

O que é ser sambista para você?

³⁶ “Vai-Vai Acorda Brasil”, samba-enredo de 2008 composto por Danilo Alves, Nayo Denai, Vagner Almeida e Zé Carlinhos.

Afonsinho: É viver o samba. É viver. Eu respiro samba 24 horas por dia. Eu acordo com meu papel e minha caneta do lado da cama, já pego, já vou escrever alguma coisa, aí ligo pra fulano, "fulano, tô com uma cabeça aqui, já vou mandar isso aqui pra você". Quando você, eu vou te confessar uma coisa, eu não ouço samba no meu carro, por exemplo. Mas por quê? Porque a qualidade dos sambas que tocam hoje não me agrada. Então eu prefiro ouvir uma música qualquer, de fora, principalmente, eu gosto muito de blues, de jazz, de rhythm and blues, então eu prefiro ouvir isso do que ouvir samba. Mas eu tenho um grupo de samba, faço parte de um grupo de samba que se chama Quesito Melodia, a gente tem duas vertentes dentro do próprio grupo, que uma é o samba de raiz, que a gente canta nas casas aí e o Clube do Samba-enredo, que é um evento voltado só pra reunir o pessoal de escola de samba e a gente relembrar sambas-enredos antigos. Então eu vivo samba-enredo. *Tem gente que está no samba por estar.* A gente não. A gente discute. A gente fala sobre samba praticamente todo dia e, se deixar, o dia inteiro. (Entrevista concedida ao pesquisador, abril de 2019).

Almir, primeiro destaque do Vai-Vai, discorda do compositor.

Você acha que no Vai-Vai é possível fazer uma diferenciação entre os “de dentro” e os “de fora”? Os sambistas e os sambeiros?

Almir: Eu acho que não. Eu não gosto muito dessa coisa de sambista e sambeiro. Eu acho que é o samba. O motivo é o samba. Eu acho que existe assim: aquela pessoa que já é mais acostumada, é frequentadora do samba de uma forma geral, e aquela pessoa que aprecia, que vai uma vez na vida, outra na morte, entendeu? Mas que gosta de samba, então ele é um sambista! Por que é que ele não é um sambista? Porque ele não vai todo fim de semana? Porque não é todo carnaval que ele desfila? Eu acho que a porção sambista não deixa de fazer parte da vida dele. Sambeiro... Que sambeiro? Eu acho que tudo é samba. Sam-bei-ro. É samba! Não vejo divisão. (Entrevista concedida ao pesquisador, novembro de 2018).

Paulo Rogério, ex-mestre sala e ritmista, defende a divisão, mas a analisa por um outro ponto de vista.

O que é ser sambista para vocês?

Paulo Rogério: Então, gera muito essa parada de sambista e de sambeiro. No Vai-Vai tem muito esse negócio de quem é Vai-Vai só sai no Vai-Vai. Só... E quem sai em outra escola é sambeiro. Tem muito disso assim. Mas eu posso falar por mim. Aconteceram situações aqui e eu me afastei, me afastaram do Vai-Vai. E aí o que é que aconteceu? Fui para outras escolas, porque eu gosto de samba. E aí eu comecei a entender a importância do sambista dentro de uma escola de samba. A minha família tinha um parente chamado Hélio Bagunça. Ele é nascido na Bela Vista e era Camisa Verde. E ele sempre falou assim pra mim: "Paulo, o dia em que o Vai-Vai precisar, eu, sendo Hélio Bagunça, eu vou ajudar o Vai-Vai, porque pra mim, Camisa Verde, o bom da minha disputa é eu ganhar do Vai-Vai. Quanto pior estiver o Vai-Vai, para mim, não é bom. Pro Camisa Verde não é bom. Pro samba não é bom". Hoje eu acredito que quando uma pessoa, ela é muito fechada no pensamento de "Ah, eu sou só tal coisa" e não valoriza o samba todo, essa sim, é sambeiro. Porque não adianta eu ter só o Vai-Vai no desfile. O importante é ter a Mocidade bem, é ter o Tatuapé bem. É ter o Camisa bem. É ter o Nenê bem, porque assim o samba só vai crescendo. Antigamente, tinha muito disso: quem sai no Vai-Vai só sai no Vai-Vai, no Camisa só sai no Camisa e aí foram chegando as escolas pequenas. [...] Hoje, pra mim,

sambeiro é quem não respeita as outras escolas. Eu posso desfilar, ser Vai-Vai, e ajudar uma outra escola. Eu concordo que quando é do mesmo grupo, fica um negócio meio "putz, eu vou", mas eu respeito quem também faz isso. [...] Então, esse papo de sambeiro, hoje, pra mim, é quem não participa do samba em si. Porque antes era sambeiro, era quem saía em outra escola. "Ah, você sai no Vai-Vai, não sai". Ah, então você é sambeiro. Não! *Um sambista protege o samba, cuida do samba, então eu posso ajudar uma escola que tá precisando.* (Entrevista concedida ao pesquisador, abril de 2019).

A essa discussão, somam-se também as problemáticas envolvendo o próprio conceito de comunidade.

Uma coisa que você falou na entrevista foi “A gente cria, mas quem faz acontecer é a comunidade”. Você consegue dizer o que é comunidade? Porque eu vejo muita gente falando “Ah, Vai-Vai não tem mais comunidade”, “Ah, Vai-Vai tem comunidade”. Muita gente critica e elogia com base na comunidade.

Hernani: Então, o que é comunidade? Vamos lá. Comunidade é a escola de samba que se disser assim: "eu tenho um piquenique...", só pra te sinalizar, um exemplo, "eu tenho um piquenique no Ibirapuera e preciso levar 600 pessoas". 600 pessoas da escola se dedicam a ensaiar, a criar o figurino, cantar os sambas antológicos da escola e representar o seu pavilhão. Isso é ter uma comunidade. As outras...ah, elas demoram a juntar 100 pessoas. Por quê? É a comunidade turista. É a pessoa que entra na modinha do "Ah, desfilar numa escola de samba é muito bom!". "Ah, eu adoro uma escola de samba". Então tem a escola de samba como uma balada. O componente da escola de samba Vai-Vai. O componente, eu não digo o visitante de quadra, o componente comunidade, você vê isso nos ensaios. Eles estão lá ensaiando. Eles não vão a passeio. Eles têm horário de chegada, horário de intervalo, retomada de ensaio e hora de saída. Isso é uma comunidade. (Hernani, carnavalesco do Vai-Vai, em entrevista concedida ao pesquisador. Fevereiro de 2019).

Para Afonsinho, ser sambista se relaciona com conhecimento. O sambeiro, em sua visão, é, justamente, aquele que não “sabe nem o que está falando” e está no samba “por estar”. Sua fala sugere que, para ser sambista, é preciso ter algum tipo de vivência com a agremiação e um interesse pelo fazer musical que não seja exclusivamente motivado pelo dinheiro. Almir, talvez por estar um pouco menos a par dos conflitos envolvendo o processo de composição e escolha do samba-enredo, assume uma postura conciliatória e nega a divisão, embora reconheça que há diferentes níveis de envolvimento com a agremiação. A fala de Hernani problematiza a perspectiva conciliatória assumida por Almir ao sugerir que, por mais que haja um grupo de pessoas que se interessa pela música da escola, caso não haja um compromisso, ou seja, um sentido de comunidade, o que se tem é uma “comunidade turista”, com a qual a escola não poderá contar para a realização de suas atividades. Paulo Rogério, por sua vez, olha para os termos de uma outra perspectiva: a de uma pessoa que já participou de diferentes escolas de samba e que, presumo, já foi acusada de ser sambeiro em

decorrência disso. O ritmista acredita que, mais importante do que o vínculo e o comprometimento com uma única agremiação em particular, é a defesa da comunidade do samba, independentemente de rivalidades. Analisando a fala dos três em conjunto, identifico algumas características constituintes do “ser sambista”: o gosto pela música, o conhecimento acerca da instituição escola de samba e a defesa de sua manutenção.

Essa capacidade da agremiação de abraçar a todos, conforme sugerida pela fala de Almir, nos remete à problemática da escola de samba como “instituição aberta”. Segundo DaMatta (1983), seria justamente em função dessa abertura que as escolas de samba teriam dificuldade em desenvolver uma “ética própria” que as tornasse um instrumento político coeso. De certo, cientes dessa necessidade contraditória de atrair pessoas de fora e, ao mesmo tempo, gerar uma ética que seja capaz de uni-las para além da simples afinidade estética, formando uma comunidade, as escolas de samba desenvolveram estratégias, discursivas e rituais. Ronald Clay dos Santos Ericeira (1999) identificou tal mecanismo em seu estudo sobre os sambas-exaltação (aqueles cujas letras abordam as conquistas e glórias de uma escola) da Portela. O autor afirma que:

“Além de mecanismos de comunicação para os portelenses expressarem específicas experiências de corporalidade, esses samba-exaltação são veículos para a transmissão dos valores e dos símbolos da Portela de uma geração a outra de seus torcedores. Esses sambas também reforçam o processo de construção de identidade do ser portelense, que aprende a enaltecer sua agremiação [...]”. (ERICEIRA, 1999: 269).

Ericeira (1999) também observa que o que se diz a respeito de uma agremiação em seus sambas-exaltação deve ser compreendido dentro da lógica agonística do ritual carnavalesco: ou seja, as escolas também possuiriam uma identidade coletiva relacional (BARTH, 2000) que se construiria em oposição às identidades das outras escolas, embora, em certa medida, todas advoguem para si características de superioridade como “gloriosa”, “campeã” e “vitoriosa”. Podemos ampliar as considerações do autor se as colocarmos em diálogo com as teorias Schechnerianas (1988) a respeito das transformações provocadas pela performance. Assim, observamos o ritual em sua totalidade e não apenas o discurso musical como forma de criação identitária do “ser sambista”. Analiso, a seguir, duas passagens que considero especialmente reveladoras desse processo: o ritual de cumprimento ao pavilhão e a entrada de uma baiana na quadra da escola.

Eu falei: lá vem ela!
Lá vem ela
Vaidosa e faceira.
Lá vem ela
Sorridente, altaneira
Lá vem ela,
A majestade porta-bandeira
A conduzir meu pavilhão
Ôôôôô
Que representa uma nação
Seu mestre-sala
Faça como o beija-flor beijando a flor
A conduza com carinho
Com galhardia
E muito amor!
*Eu falei: lá vem ela!*³⁷

As ruas estão lotadas. O Samba da Ala de Compositores já acabou. Em poucos minutos, vai começar mais um ensaio da bateria. Grades de ferro separam os ritmistas do público que se aninha para ver e ouvir a batucada. Diante delas, um púlpito de três degraus está reservado para o Mestre Tadeu reger a Pegada de Macaco. Os Harmonias circulam apressados pedindo, educada, porém enfaticamente, que os presentes se desloquem para as calçadas. É preciso liberar o centro da rua para o desfile das alas. Permaneço na rua. Vestido com minha camiseta da “Ala Kambinda”, tenho o direito de participar do ensaio do desfile. Em filas de cinco, eu e os demais componentes aguardamos orientações. Será o primeiro ensaio de que participarei dançando. Tem início o ritual de cumprimento ao pavilhão, que, pela primeira vez, assistirei “de dentro”.

A ala musical começa a cantar o “Hino à porta-bandeira”. No centro da rua, os três casais de mestre-sala e porta-bandeira rodopiam, exibindo o pavilhão preto e branco ao público presente. Em alguns momentos, a dança é interrompida para que o pavilhão seja conduzido a alguma figura ilustre: o presidente, o mestre da bateria ou a rainha. Esse a quem se ofereceu a bandeira deve segurá-la com a mão esquerda por detrás e a direita por cima, deve então beijar a mão direita, como se beijasse a bandeira, em seguida, levá-la à testa e, depois, novamente, beijá-la sob a proteção da mão direita. O ritual é observado por todos os escolhidos para o cumprimento.

Os demais presentes devem cumprimentar o pavilhão de outra forma. Toda vez que alguma porta-bandeira se aproxima, devem abaixar a cabeça, sem olhar diretamente

³⁷ “Hino à porta-bandeira”, de Seu Fernando Penteadado.

para o pavilhão, e aplaudir de cabeça baixa. Tal ritual era cumprido por todas as baianas e membros das Velha Guarda, que tiravam os chapéus e aplaudiam com força, em um sinal de extrema deferência. Os Harmonias eram muito rígidos na explanação das regras do desfile, mas não nos orientaram a respeito do ritual de cumprimento ao pavilhão. Ciente da importância simbólica que tal ato parecia ter para a escola, fiz questão de observá-lo, sem, contudo, ser imitado por meus colegas.

Figura 13 – a bateria cumprimenta o pavilhão.

Fonte: produção do autor.

No final de dezembro de 2018, participei de uma festa beneficente em um asilo com Dona Niltes. Ela era uma das organizadoras e, em retribuição à sua ajuda com as entrevistas, resolvi ser voluntário no evento. Depois da festa, iríamos para o Vai-Vai. Chegamos no Bixiga bem cedo e, como caía uma chuva forte, entramos na quadra para nos abrigar. Percebi que lá dentro estavam apenas a diretoria, os Harmonias e algumas baianas que entravam aos poucos. As portas estavam fechadas para o público e só seriam reabertas novamente no horário marcado para o começo do ensaio. Fiquei apreensivo, com receio de alguém notar que eu era um intruso ali, um de fora entre os de dentro, e me expulsar da quadra, o que não aconteceu.

Pouco a pouco, mais baianas começavam a chegar. Traziam suas saias e anáguas em grandes sacolas para se trocar nos banheiros. Uma delas, antes de entrar na quadra, parou por alguns instantes. Fechou os olhos. Tocou com os dedos as escadas que levam da rua ao piso inferior e, lentamente, fez um sinal da cruz. Após essa breve solenidade, deu um passo adiante e se juntou às demais. Para aquela baiana, a quadra era um templo e ela, sua devota. Imediatamente, fiz um paralelo entre o seu ritual individual e o ritual coletivo do cumprimento ao pavilhão. Cabeça baixa. Olhos fechados. O sambista se porta diante do pavilhão da mesma forma como um crente diante de uma imagem sagrada e a analogia religiosa não parece fortuita. Há uma intenção, por parte de quem cumpre o ritual, de comunicar ao público presente respeito e devoção à escola e, para tanto, usa-se um gestual facilmente identificável como representativo de deferência, na medida em que tem elementos da gramática ritualística das religiões praticadas no Brasil.

Não cheguei a conversar com a baiana a quem vi reverenciar a quadra. Também não pedi que meus demais entrevistados me explicassem a simbologia por trás do cumprimento ao pavilhão. Ainda assim, entendo que a observação de tais atos pode ser tão elucidativa quanto uma entrevista em profundidade.

A mensagem que os vaivaienses transmitem é a de que ser sambista é ser *devoto*. É se relacionar com o samba do mesmo modo como um fiel se relaciona com sua igreja: com respeito, comprometimento e dedicação. Ser de uma comunidade de escola de samba, sambista e não sambeiro, é estar presente, se doar ao coletivo. Tal dedicação se expressa no fato de que o trabalho necessário para manter uma escola de samba é essencialmente voluntário, desgastante e constante. Muitos desses componentes são senhores de idade que ficam todos os domingos, entre agosto e fevereiro, das 16h às 21h, ou, às vezes, até mais tarde, de pé, desempenhando funções na escola.

Aos rituais que simbolizam a devoção, conforme demonstrado no capítulo 1, somam-se os inúmeros discursos, depoimentos, camisetas e canções que, sobretudo em função do contexto competitivo, comparam a figura do sambista a de um guerreiro: batalhas, lutas, garra, força, vitória. São incontáveis os termos do universo semântico militar que servem de metáforas para que os sambistas enxerguem a si próprios e edifiquem suas personalidades. Enxergar-se como um guerreiro, assim como um devoto, parece ser central para a construção identitária do sambista. Assim como um guerreiro, um sambista que se dedica à escola precisa enfrentar limitações físicas e psicológicas na busca pelo título: sambar incansavelmente com o sorriso no rosto

mesmo com dores nos pés, tocar o instrumento com as mãos doloridas mesmo depois de horas de ensaio, ou ficar de pé por horas a fio coordenando o desfile. Como afirma o refrão do samba-enredo que introduz essa seção, o sambista ideal é um “guerreiro de fé”. Leva a cabo todas as suas limitações em busca da vitória (é um guerreiro) e acredita piamente na importância daquela atividade cultural (tem fé).

4.3 O título

O fato de a ausência do título ter deflagrado uma crise sem precedentes na escola é indicativo de sua importância para o sambista. A dinâmica da competição parece ser, então, a própria “lógica processual” (VELHO, 1977) do drama social. A todos os interlocutores que entrevistei para essa pesquisa, fiz a seguinte pergunta: “Para você, título é tudo?”. Cem por cento dos entrevistados disseram que sim. Niltes, diretora do departamento social, destaca a importância do título como um reconhecimento pelo trabalho bem feito.

Você acha que título é tudo?

Niltes: Eu acho que ele é bastante coisa, mas eu acho que... a disputa é para ter o título, né? A gente vai para avenida para ser campeão. Ninguém vai para avenida para ser segundo, terceiro. Então eu acho que o título é bastante coisa, é tudo sim. Pra mim, é. O título é. Porque você sai daqui para ser campeão. *Você trabalha o ano inteiro, você chora o ano inteiro, você briga o ano inteiro, você gasta o dinheiro, você faz isso, faz aquilo para trazer a taça de campeão, não é para ficar em segundo, terceiro, a gente não faz o trabalho pra ser segundo, né?* Pra ser o terceiro, pra ser o décimo, pra cair. Você faz o trabalho pra ser campeão e trazer o quê? O título. Então se eu falar que não é, eu sou hipócrita, né? Tem que falar que o título é tudo. (Entrevista concedida ao pesquisador, abril de 2019).

Almir, o primeiro destaque, concorda com Niltes, mas reconhece que o título tem uma dimensão política que extrapola as circunstâncias do desfile carnavalesco.

Você acha que o título é tudo?

Almir: Título é tudo. É tudo. Às vezes, você faz um puta de um trabalho, cara... Tudo bem, passou, todo mundo achou que era bonito... Não veio o título, cara... A falta do título acarreta tanta coisa...

Tipo o quê?

Almir: Dificuldades de uma forma geral. Dificuldades administrativas, ou... Eu acho que quando vem o título, vem com alguma coisa mascarada. *Eu gosto quando vem, mas também acho que ele vai camuflar muita coisa, entendeu? Mas a gente trabalha tanto, né, cara?* (Entrevista concedida ao pesquisador, novembro de 2018)

Afonsinho, por sua vez, destaca mais o lado prático do título: trazer visibilidade e, conseqüentemente, mais frequentadores e mais dinheiro para a agremiação.

Você já ganhou muitos títulos. Você acha que o título é a coisa mais importante do carnaval?

Afonsinho: A vitória é sempre muito importante [...]. Eu acho que o intuito do carnaval é você vencer. Você pode até falar "Pô, eu vou fazer um desfile...", como boa parte das escolas aí faz, "Vou fazer um desfile pra me manter no especial". Não faz sentido, porque o ser humano, eu não vejo isso como um defeito, até como uma qualidade, a gente procurar sempre ser melhor, sempre ser o melhor. E eu sempre procurei ser o melhor em tudo o que eu faço. Por isso que quando eu perco samba-enredo, eu me entristeço, eu me fecho, fico sem falar, xingo, tudo... mas sempre procurando ser o melhor. Mas se você for fazer um desfile de escola de samba pra não ser o melhor, não precisa fazer. Tudo bem, tem aquele negócio lá que é, da escola e as pessoas querem ver, elas querem ver a cultura, porque você sempre fez o melhor. Por que é que a Vai-Vai é considerada a escola com mais torcida, por assim dizer, dentro da cidade de São Paulo, dentro do estado de São Paulo? Porque é a escola que conquistou mais título. É a escola que procurou sempre ser a melhor. No ano que não era campeã, era vice. E agora você vê a escola vir de um quinto lugar, depois um décimo lugar e depois em último lugar. Então alguma coisa tá errada já faz aí algum tempo. Então eles deixaram de fazer com que a escola fosse a melhor. [...].

E você acha que um título é muito importante para que se mantenha a comunidade? Organizei um evento lá na USP e a Simone Tobias foi convidada e disse “Fica três anos sem ganhar um título e vê o que acontece com a sua comunidade. Hoje em dia a comunidade só quer título”. Você acha que tem essa relação?

Afonsinho: Eu vejo assim: o título é muito importante para unir as pessoas. Porque você ganhando o título, você ganha visibilidade. Todo mundo quer mostrar a cara. Você vê, eu vou citar o exemplo do Império de Casa Verde. O Império era uma escola pequena, considerada pequena, que tinha, vamos dizer, na época acho que tinha 16 anos... eu não lembro agora, 16 anos de criação. Foi campeã em 2005. Foi bicampeã em 2006. Não foi campeã em 2007, eu não sei por que, há um, como diz a comunidade, um cheiro de clorofila no ar em 2007. Hoje, todo mundo, não é eu, não é o cara do Camisa Verde, não é o cara do Nenê, do Rosas, todo mundo hoje, quando o Império monta na concentração, todo mundo para pra ver: o que será que eles vão aprontar? Então o título te traz visibilidade. E a visibilidade faz com que a sua quadra seja mais frequentada. A sua quadra mais frequentada, ela movimenta o bar, você vende mais fantasia, você, é... tem mais visibilidade no Facebook, na internet... então é uma escola que tá sempre em movimento e vai crescer, naturalmente ela vai crescer. Dessa forma, fica mais fácil pra você administrar o seu carnaval no ano seguinte. (Entrevista concedida ao pesquisador, abril de 2019).

Pedrinho assume uma posição menos taxativa que os demais entrevistados. Assim como Almir, reconhece que a ausência do título acarreta dificuldades para a comunidade, mas sugere que a exigência dos títulos se deva também a uma questão de costume.

Você acha que o título é tudo?

Pedro: Olha, o que é acontece. Acho que o título não é tudo, mas uma escola quando toma a proporção do Vai-Vai e ela deixa de ganhar títulos, parece que é o fim do mundo. Vou te dar um exemplo. Se você pegar, fizer uma análise, puxar aí o calendário, você vai ver que o Vai-Vai é uma escola que de dois a três anos, ela vem ganhando um título do carnaval. A gente ganhou, vamos

por aí... vou nem muito atrás. Vou por de Elis, de maestro pra cá. Não! Um pouco antes, 2008. A gente ganhou em 2008. 2009...2010...2011 a gente ganhou com o maestro. Mesma coisa. 2011, 2012, 2013, 2014, 2015 emplacamos Elis. Só que quando se comenta no carnaval parece que o Vai-Vai não ganha há anos! Só que não faz tanto tempo assim. Tem três anos que a gente ganhou um carnaval e chegamos muito perto com Mãe Menininha, que foi um desfile campeão e em dois mil e... no ano passado, 2018, a gente não acreditou no que aconteceu com esse décimo lugar, foi uma coisa atípica. A escola tem um sentimento de que não foi merecedor. Era um carnaval pra título, mas a gente reconhece, sim, que teve alguns erros técnicos, mas que não era um décimo lugar. Mas, em se tratando de título, não é um absurdo. O Vai-Vai vem ganhando títulos, mas a nossa comunidade, ela é de uma certa forma mal-acostumada a ganhar títulos. Então, quando ele não vem, tudo cai por terra: diretoria contestada, departamento de harmonia contestado, a bateria já não sabe mais se está na mesma linhagem... Então, pro Vai-Vai, título é muito importante, sim. Pro Vai-Vai, não sei as outras agremiações. Mas uma escola que tem 15 títulos no carnaval, sendo a maior campeã do carnaval paulista, é importante, sim. (Entrevista concedida ao pesquisador, fevereiro de 2019).

Ao analisar as competições de isicathamya na África do Sul, o antropólogo Veit Erlmann (1996) constrói uma relação direta entre a competição e o poder que pode nos ajudar a entender a importância do título e, por consequência, da competição para a escola de samba. Além de considerar insuficientes as teorias que ligam as competições exclusivamente a influências da lógica capitalista sobre manifestações culturais, o autor considera simplista a explicação de que as competições musicais teriam servido para civilizar antigas rivalidades entre tribos africanas, ao entender que tais performances teriam motivações atuais, justificáveis pelas necessidades da realidade presente, não apenas por configurações históricas herdadas. Segundo Erlmann (1996), é a necessidade de poder, real e simbólico, que está na base da organização das performances musicais em moldes competitivos.

A definição de uma autoimagem positiva e sua ancoragem em espaços imaginados de coesão coletiva é alcançada através da exibição competitiva de atributos físicos e simbólicos de poder e masculinidade. O elo que estou estabelecendo aqui entre poder e competição, devemos nos lembrar, é, em primeiro lugar, fundamentado na própria natureza da interação social. Tem que ser arrancado das mãos dos outros; é essencialmente uma capacidade contestada de fazer as coisas. (ERLMANN, 1996: 225. Tradução minha).

Ou seja, para que sejam capazes de construir uma identidade sólida e atraente sobre si próprios – campeões, vitoriosos, “os melhores” – é necessário que os sambistas adquiram um poder simbólico uns sobre os outros, o que se dá em contextos necessariamente competitivos, na medida em que o status de “vencedor” só pode se

estabelecer em oposição ao de “vencido”. Como diz o autor, é preciso “arrancar das mãos dos outros” o poder que se deseja para si.

Conforme explicitado na fala de meus entrevistados, mais do que um simples reconhecimento do bom trabalho, o título é a confirmação de que se é “o melhor”. Como nos explica Afonsinho, o título tem, sim, a capacidade de fazer a comunidade crescer, por trazer mais visibilidade e dinheiro para a agremiação. Talvez seja possível acrescentar ao raciocínio do compositor que o título seduz novas pessoas a torcerem por determinada agremiação, na medida em que todos querem se sentir campeões, o que explica o fato de o Vai-Vai, sendo o maior campeão do carnaval paulista, ter também a maior torcida.

Mas o título parece ter o seu avesso. A mesma visibilidade que traz mais dinheiro e projeção para uma comunidade também pode atrair “sambeiros”, pessoas interessadas unicamente no dinheiro e não em apoiar aquela agremiação. A derrota, então, por mais negativa que seja, teria a capacidade de selecionar os componentes que, de fato, estão na escola “por amor”, expurgando interesseiros³⁸. Às vésperas do desfile de 2018, Edna, minha companheira de ala, comentou comigo que havia escutado pessoas da escola dizerem que o Vai-Vai provavelmente teria uma classificação ruim naquele ano, mas que isso seria bom para fazer uma “peneira”.

Podemos concluir, então, que a competição cria uma dinâmica de ímã e peneira na escola de samba: enquanto o título atrai mais componentes, o que é essencial para a manutenção e sobrevivência da comunidade, a ausência dele elimina aqueles que estão lá apenas por interesse. Da mesma forma que o título é essencial para a edificação da imagem do sambista guerreiro, na medida em que representa a vitória na batalha, a ausência dele, a derrota, também o é. Afinal, atravessar períodos dolorosos e difíceis ao lado da agremiação também é representativo de força, garra e fidelidade, valores genuinamente guerreiros.

³⁸ Quarenta anos atrás, a Estação Primeira de Mangueira atravessava situação semelhante: “O resultado do julgamento de um Desfile acarreta para uma Escola de Samba um divisor de águas dentro de suas próprias definições institucionais. “Uma vitória congela muitos ressentimentos” como obscurece muitas críticas, mas a primeira derrota deixa a desnudo uma avalanche de suspeitas, denúncias, reprovações. Foi o que ocorreu no ano de 1969. Dizem ter sido “providencial” a derrota nesse ano porque lhes “abriu os olhos” para os “tremendos roubos e rombos” que estavam praticando contra a Escola pessoas em cargos de confiança, que entretanto “deram uma grande decepção” e “deixaram muito a desejar”. Na euforia da vitória, não se questionam as contas, ficando o mais incompreensível encoberto na rubrica de “ajuda para fantasia”; mas a derrota instaura invariavelmente um processo de expiação e expurgo a bem da integridade grupal e, dessa vez, o relevante a observar, sociologicamente, é que as imputações de desonestidade recaíram todas sobre os “técnicos de fora”, exatamente uns contabilistas de renomados bancos do Estado e da União e que, na escola, exerciam a função de tesoueiros-gerais”. (GOLDWASSER, 1975: 51).

Conforme apontado por Erlmann (1996), a competição se estabelece a partir de uma contestação, de um desafio. A fala de Paulo Rogério na seção anterior a respeito de como Hélio Bagunça, conhecido sambista do Camisa Verde e Branco, enxergava a rivalidade com o Vai-Vai é especialmente reveladora. Segundo Hélio, às outras escolas interessaria derrotar o Vai-Vai, porém nunca vê-lo rebaixado. Tal afirmação sugere uma relação complexa e sofisticada entre as escolas de samba, que envolve tanto rivalidade e animosidade, como respeito e admiração, que nos remete à antropologia maussiana (1996). A disputa carnavalesca, mais do que um estímulo ao desafio e à competição, é também uma forma de criar alianças entre as escolas, numa demonstração de honra e respeito. Ou seja, competir é um reconhecimento da autoridade e da grandeza do competidor que se desafia para a competição.

4.4 Meu povo, minha gente, minha raça, minha escola

Ao visitar a escola pela primeira vez, em janeiro de 2017, pela simples observação da quadra e de suas adjacências, tive a sensação de que o fator racial era um elemento definitivo para aquela comunidade. O palco principal exibia uma placa fixa com os dizeres “Meu povo, minha gente, minha raça, minha escola”. Na quadra, havia muitas imagens de santos do candomblé. Nos muros das ruas que ladeiam a agremiação, havia grafites de orixás. O samba-enredo daquele ano homenageava, justamente, Mãe Menininha do Gantois. O apresentador do ensaio carregava o seu discurso de referências à valentia do passado negro, fazendo questão de frisar que, naquela mesma região onde atualmente se encontra o Vai-Vai, no passado, às margens do rio Saracura, havia existido um quilombo³⁹. E, para além disso, tanto o público, quanto os componentes da agremiação eram, em sua grande maioria, negros.

Nos meus primeiros meses de pesquisa, conforme descrevo no capítulo 1, me chamava a atenção a exuberância de penteados afro, turbantes, *black powers*, sobretudo entre os frequentadores mais jovens. Na ala de passistas masculina, poucos componentes eram brancos. Na feminina, apenas uma. Na bateria, a grande maioria também era negra. O presidente e vários diretores eram negros. Dentre os componentes da escola, os brancos só apareciam em maior número entre os Harmonias e nas alas

³⁹ Tal afirmação tem comprovação histórica. Segundo Marcos Virgílio (2014: 286): “Antes de se tornar um bairro notório pela concentração de imigrantes italianos, a região do Bixiga, nas imediações da Saracura, era um conhecido “quilombo urbano”, local de concentração de negros, em sua maioria, escravos fugidos”.

comerciais, mas, ainda assim, não superavam os negros. Mesmo nos momentos de alta temporada, quando a escola se abre para um público “turista”, ainda assim, a quantidade de pessoas negras continuava expressivamente mais significativa.

O mesmo parecia se confirmar na escolha dos enredos. Em 2018, a escola homenageou Gilberto Gil e referências à negritude do cantor eram frequentemente mobilizadas. Em 2019, a escola contou a história do povo negro na avenida, com um enredo chamado “Quilombo do Futuro” fazendo referência ao passado quilombola da agremiação que trazia o refrão emblemático, cantado com muito fervor pelos presentes:

*É que eu sou da pele preta
Quilombo do povo!
Sou Vai-Vai
Um privilégio que não é pra qualquer um
Protegido e abençoado por Ogum!*

Diante desse cenário, resolvi trazer a questão racial para a pauta das minhas entrevistas. Minha hipótese inicial era a que de os componentes da agremiação seriam prolixos ao falar de suas raízes negras. Todavia fui surpreendido com o que ouvi. Muitos dos meus entrevistados mostraram um certo desinteresse pela questão ou não mobilizaram o discurso da forma enfática como eu esperava.

A primeira dessas entrevistas reveladoras ocorreu quando fui apresentado à Dona Dina, uma senhora de 75 anos, membro da Velha Guarda do Vai-Vai. Negra de pele retinta, ao olhar sua figura pela primeira vez, antecipei o que ela me diria. Imaginei que fosse versar sobre a resistência do povo negro e me contar o quanto estava entusiasmada e se sentindo representada pelo enredo daquele ano. Pelo contrário, dona Dina me contou⁴⁰ que não aguentava mais os temas afro, que não gostava da introdução de instrumentos do candomblé na bateria, nem das referências à religião. O que ela gostaria mesmo de ver na avenida era um enredo “leve e divertido” e tinha, inclusive, uma sugestão para dar: Chico Anysio.

A mesma surpresa houve quando conversei com Niltes e Paulo Rogério, diretora do departamento social e ritmista, respectivamente, ambos negros. Perguntei a eles qual era o sentido da frase “Meu povo, minha gente, minha raça, minha escola” na certeza de que o assunto iria render. Novamente, as expectativas não foram atendidas.

⁴⁰ Infelizmente, essa entrevista ocorreu em um dia agitado na quadra e em um cantinho barulhento e não tive como gravá-la para reproduzir as falas exatamente como foram ditas.

Uma das frases que tem no palco é “Meu povo, minha gente, minha raça, minha escola”. Qual é a importância que vocês acham que a raiz negra tem para a escola?

Niltes: Então, quem fez isso aí foi o Danilo Alves, se eu não me engano, foi ele que escreveu, né?

Quando eu entrei, já tinha.

Niltes: Meu povo, minha gente, minha raça... É... Então, eu acho que a importância... meu povo, minha gente, minha raça, minha escola. Quando ele fala assim, eu acho que ele pensa muito na comunidade negra, né?

E qual você acha que é a importância de ser uma escola de raiz negra?

Niltes: Eu acho ela importante, *mas eu não sou assim tão raiz negra*. Eu acho que ela tem que agregar todo mundo. Eu acho que "Meu povo, minha gente, minha raça, minha escola" ele quer dizer... são três tipos, todo mundo na escola. Eu acho que tem que agregar todo mundo, não tem que ser só uma escola só de negros, da raiz negra. Porque se só for de negros, da raiz negra, é aquilo que ele acabou de falar, vai se perdendo, vai se perdendo, pergunta para ele o que é que ele acha disso.

Porque no palco tem a frase “Meu povo, minha gente, minha raça, minha escola”. Qual é a importância que você acha que a raiz negra tem para a escola?

Paulo Rogério: Então, importância tem porque aqui é o quilombo, né? Aqui é o quilombo Saracura, mas o samba não tem...

Niltes: Cor!

Paulo Rogério: Não tem cor, não.

Niltes: Nem raça!

Paulo Rogério: Nem raça. Eu acho que o que ele fala: meu povo, minha gente, minha raça...

Niltes: É Danilo Alves, não é?

Paulo Rogério: Não, é Oswaldinho da Cuíca. Eu acho que quando ele fala, colocou isso...

Niltes: Ah, ele é um branco, hein?

Paulo Rogério: Ele fala de raça, eu vejo que raça é a raça humana, porque eu conheço muito branco que toca, que samba, que faz tudo bem e tem negro que não é chegado no samba. *Eu acho que a música, em si, ela é muito da alma, né? Da alma*. Tem pessoa que ouve rock e não se identifica. Tipo, vamos falar então "o rock é uma coisa branca", não. Jimmy Hendrix era negrão! Entendeu? Eu acho que esse negócio do "Meu povo, minha gente, minha raça, minha escola" eu acho que essa parte da raça, ele engloba geral, geral. Eu acho que esse papo de... a raiz do samba, sim, é negra. Ok. Porque vem já da África, do Lundu, do Semba, né? Que aí virou samba aqui, mas o samba não tem cor, não. Não tem cor. E quem acredita nisso não conhece o samba de verdade. (Trecho de entrevista concedida ao pesquisador, abril de 2019).

A questão racial não era, de fato, o foco de investigação da minha pesquisa. O universo das pessoas com quem conversei a respeito do assunto é, como se vê, um tanto

quanto reduzido. Contudo, mesmo que sejam apenas algumas falas pontuais de alguns componentes, são discursos reveladores. Para a minha experiência, como pesquisador, foi elucidativo observar um abismo entre o que eu esperava escutar e o que escutei. Antes de conversar com Dona Dina, a única referência que eu tinha a seu respeito era o fato de ser membro da Velha Guarda – e sua aparência. Ao ver sua pele negra, em uma atitude preconceituosa, ainda que involuntária, supus saber, antes mesmo da entrevista, quais seriam suas respostas acerca do tema tratado. O mesmo tendo ocorrido na conversa com Niltes e Paulo Rogério.

O fato de as temáticas negras estarem presentes em diversos elementos visuais da quadra, no discurso do apresentador e do presidente e na escolha dos enredos contrastava com um certo desinteresse por parte de alguns interlocutores para falar do assunto comigo – o que não quer dizer que a questão não seja relevante para eles ou para outros componentes da escola. De fato, cheguei a entreouvir “por alto” mais de uma pessoa comparando o Vai-Vai com a Rosas de Ouro, escola que era entendida como “de balada” e “de brancos”, sendo esta última característica dita de forma debochada.

4.5 A chuva

*A chuva cai lá fora⁴¹
 Você vai se molhar
 Já lhe pedi não vá agora
 Espere o tempo melhorar
 Até a própria natureza
 Está pedindo pra você ficar
 Até a própria natureza
 Está pedindo pra você ficar...*

Domingo. Final de outubro de 2017. Fez frio e chuveou o dia inteiro, mas o ensaio esteve cheio mesmo assim. Samba da Ala de Compositores. Primeira parte do Ensaio da Bateria. Intervalo de 30 minutos. Passistas, músicos e desfilantes circulando pela rua. De repente, o céu, que àquela hora já estava escuro, se fecha sem que ninguém perceba. Pingos isolados avisam que é preciso procurar abrigo. A pequena quadra se enche. A chuva engrossa. No palco, silêncio. No telhado de zinco, a água que vem de cima parece se inspirar nos chocalhos da bateria. A Doutor Lourenço Granato, sem carros e sem gente, já começa a se alagar. Nos seus buracos e baixos relevos, que tanto

⁴¹ “A chuva cai”, de Argemiro e Casquinha.

enervam motoristas e sambistas, é possível ver algumas poças. Nosso palco de asfalto está comprometido. “Haverá a segunda parte do ensaio?”, me questiono, em silêncio. Tão rápida e sem aviso como veio, a chuva se vai. Silêncio no telhado. Atravesso a rua com cuidado para não molhar os calçados e, do bar da Dona Odette, aguardo as orientações do alto-falante. Na rua ainda vazia, avisto uma figura conhecida. É tia Cleuzi, chefe da ala das crianças, o Vai-Vai do Amanhã. Passos lentos, coluna curvada, joelhos flexionados, expressão sisuda, provável reflexo de dores nas articulações, comuns a quem já atingiu os oitenta anos de idade. Nas mãos, não leva bengala, mas, sim, um rodo. Na rua alagada e mal iluminada, tia Cleuzi vai sozinha de poça em poça, espalhando a água que se acumulou em direção aos bueiros. Pouco depois, a rua está cheia de componentes que se organizam de acordo com suas alas. Os alto-falantes chamam os ritmistas para perto do palco. Batucada, dança, canto, festa. A chuva não parou o samba.

*A chuva tá caindo⁴²
Mas o samba não pode parar
Não, não, não pode parar
Não, não, não pode parar...*

Janeiro de 2019. Verão. Calor. Com o dia ainda claro, tem início o Ensaio da Bateria. Harmonias direcionam os presentes para as calçadas. É preciso liberar o centro da rua. No céu, azul. Na Terra, festa. O carnaval se aproxima e o samba está na ponta da língua. Coreografia sincronizada em corpos exuberantes que a comunidade se espreme para assistir. Um grave ecoa no Bixiga e não é a marcação do surdo. Foi um trovão que estourou no céu ainda limpo como prenúncio de tempestade. Mesmo de sobreaviso, ninguém se mexe. Enquanto o desfile atinge seu clímax na rua-palco, as cortinas acinzentadas se fecham no céu. Gotas espessas caem rapidamente, antes que tenhamos tempo de procurar abrigo. Alguns correm para a quadra e outros se contentam com as marquises. Sou um deles e a água já passa dos meus calcanhares. De repente, gritos apavorados. Foi uma ninhada de ratos que fugiu de um bueiro alagado. Na rua, sobraram apenas alguns ritmistas e a ala de passistas masculina, que manteve o samba no pé, ainda que encharcado. Do Bar do Alemão, protegidos do alagamento por alguns degraus, os presentes sacam celulares e filmam o espetáculo. Cientes da gravação, os homens abrem o sorriso e dançam com ânimo ainda maior. Bambeiam, fazem graça e

⁴² “O samba não pode parar”, de Fabrício do Império e Paulo George.

firula debaixo do temporal. Os vídeos do samba sob a chuva circulam nas redes sociais. Na segunda-feira, a página oficial da escola compartilha uma dessas gravações e afirma, parafraseando um verso do samba-enredo: “A Saracura está presente”.

*A chuva cai...⁴³
Molhando o dia sem cessar
Tudo é tristeza
Quero chorar
A natureza parece que chora comigo
Triste, solidária à minha dor
Sinto que morrerei de nostalgia
Sofro cruelmente, é mal de amor
A chuva cai...*

Março de 2019. Terça-feira de carnaval. Dia da apuração. Quadra lotada. Camarotes liberados. Rainha de bateria, diretores, intérpretes e Velha Guarda, todos à paisana, misturados com os demais componentes da agremiação. No centro da quadra, cadeirinhas de plástico enfileiradas como em uma sala de cinema. No palco, um telão transmite a divulgação das notas. Do lado de fora, na rua, barraquinhas montadas para uma eventual comemoração. Nos bares, também lotados, as televisões sintonizam o mesmo canal. Muitos estão vestidos com a camiseta do samba-enredo. Falatório, comentários generalizados sobre o desfile. Elogios, críticas e apostas. O volume das conversas diminui e o da TV aumenta. É chegada a hora. A escola começa bem. Nos primeiros quesitos, conquista os quatro 10. A torcida se anima. Alguém puxa o samba-enredo. Todos cantam em uníssono. O carnavalesco sacode uma bandeira do Brasil. Próximo quesito. Nove ponto oito. Nove ponto sete. Vaia, gritos. A animação cessa. Resultado parcial. Entre as últimas. Comissão de frente. Alegoria. A cada décimo descontado, um suspiro. Corações acelerados ou prestes a parar. Último quesito. Não tem como. Não pode ser. Décimo quarto lugar. A maior campeã do carnaval paulista foi rebaixada para o grupo de acesso. Choro, raiva, consolo. Os mais jovens, exaltados. Os mais idosos, resignados. A quadra se esvazia e a rua também. Mineiro sobe ao palco e pede calma aos presentes. Um membro do Quilombo Resistência discursa em seguida. Reconstruir a escola. Reerguer o pavilhão. E, de repente, a chuva. Sem aviso, sem trovão, torrencial. A rua já quase vazia fica deserta. O céu chora pela escola. Corro para debaixo da marquise mais próxima e aguardo a tempestade passar. Escuto versos do samba-enredo serem entoados a distância. Estranho. “Como pode alguém estar feliz

⁴³ “A chuva cai”, de Renato Ennes e Nencan.

com um resultado desse?”. Há algo que me escapa. Avisto um grupo ir para o meio da rua dançar sobre a mesma poça onde meses antes os passistas sambavam e que um dia foi desfeita pelo rodo da tia Cleuzi. Dançaram e cantaram o samba-enredo a plenos pulmões, apesar do descenso. “Estão embriagados”, pensei. Ou de álcool. Ou de amor.

*Feliz da vida
Lá vem o Bixiga
Exemplo de comunidade
A música venceu
O dom é luz que vem de Deus
Da emoção, Vai-Vai resplandeceu.*⁴⁴

Desde quando dei início a essa pesquisa, em janeiro de 2017, vinha refletindo acerca das comunidades de escola de samba. Participei de inúmeros ensaios, desfilei e assisti ao desfile, realizei conversas informais e entrevistas com vários componentes da agremiação. No entanto, a resposta para muitas das minhas indagações veio da natureza. As três passagens que narrei acima têm em comum o fato de terem ocorrido em dias de chuva e também de serem reveladoras acerca do que, afinal, é o cerne de uma escola de samba. Ao ver tia Cleuzi, uma senhora de oitenta anos, passar o rodo em uma poça d’água para preparar a rua para o ensaio das alas, pensei: “comunidade é isso”. Zelar pelo bem comum, colocar o outro antes de si. “Comunidade é passar o rodo em uma poça d’água, apesar das dores nas costas”.

Posteriormente, ao observar os passistas sambando sob a chuva, acrescentei uma nova camada de significado à conclusão anterior. “Comunidade também é isso: performar o amor pela comunidade”. O ato dos passistas parecia ser duplamente performático: sambar tanto fazia parte da apresentação como, dada à chuva torrencial (um elemento improvisado acrescido repentinamente ao *script*), se tornou uma performance do amor pela escola. Os passistas, ao contrário de tia Cleuzi, que limpou as poças na escura noite de uma terça-feira com a rua mal iluminada e observada por poucos, sabiam que estavam sendo observados e filmados. Muito provavelmente sabiam também que as gravações seriam compartilhadas em redes sociais futuramente. Não temos como saber se teriam tido a mesma atitude de permanecer debaixo da chuva caso não estivessem sendo observados. Fato é que, naquele momento, enquanto se dedicavam à comunidade, também performavam a dedicação à comunidade. A quadra alagada se tornou um palco e as marquises cobertas da chuva, a plateia. “Não

⁴⁴ “A música venceu”, samba-enredo de 2011, uma composição de Fábio Henrique, Afonsinho, Ronaldo PQD e Zeca do Cavaco.

simplesmente um fazer, mas a demonstração de um fazer”. (SCHECHNER, 1988: 114). Na visão schechneriana, poderíamos afirmar que os passistas desempenharam um papel social e dramático ao mesmo tempo. Um, guiado pelo script. O outro, um processo em andamento.

Por fim, no meu último dia de pesquisa de campo, naquela triste terça-feira de carnaval, que não era de cinzas, mas poderia ser, tive mais um lampejo esclarecedor do que era a comunidade. Primeiro, durante a apuração, que julgo ser um momento de *Communitas* (TURNER, 1974) de uma escola de samba. Do fim do desfile ao fim da apuração, não existem vencedores, nem perdedores e as hierarquias, categorizações e posições – tão evidentes no desfile – não parecem importar tanto nesse momento decisivo. Talvez por isso as camisetas que discriminam Harmonias, desfilantes e diretoria, que pareciam ser tão essenciais em outros momentos do ano, não estivessem sendo usadas por nenhum componente⁴⁵. As performances individuais não importavam mais. Tampouco importavam pequenas brigas e desavenças. Todos estavam reunidos com o mesmo objetivo: vencer.

Passado o momento de *Communitas*, viria o resultado fatídico e, mais uma vez, a chuva, sob a qual sambaram e cantaram o samba-enredo que, imaginei, ficaria estigmatizado com o “samba do descenso”, aqueles guerreiros. “Ser Vai-Vai então é isso”, concluí pela última vez. Torcer pelo título de campeão, mas, na ausência dele, não abandonar a escola.

⁴⁵ Como diz o autor, a *Communitas* só pode ser identificada em contraste com a estrutura. Ou seja, foi por frequentar a escola e saber de sua relação especial com as camisetas que organizam e diferenciam os componentes que, observando-os todos sem nenhum tipo de uniforme, que fui capaz de perceber que vivíamos um momento extremamente comunitário.

5 CONCLUSÕES

Esta pesquisa se desenvolveu a partir da hipótese de que as escolas de samba, dada à proporção que adquiriram, encontram-se em um ponto de tensão social. Isto significa dizer que estão reunidos na mesma comunidade musical personagens com visões estéticas distintas. A dinâmica dessa interação, que envolve negociações e conflitos, foi investigada a partir de uma análise sobre a música, aqui entendida como processo. Ao seguir a proposta teórico-metodológica de Steven Feld (1984), procurei, com a observação das estruturas musicais da escola de samba Vai-Vai, entender elementos reveladores de suas estruturas sociais. A organização dos capítulos seguiu esse processo de reflexão, partindo de investigações sobre o desfile e o samba-enredo (capítulos 1 e 2) para chegar a conclusões a respeito da constituição da comunidade (capítulo 3).

No capítulo 1, analisei a performance do desfile, a partir de minha própria experiência como componente de ala no carnaval de 2018 e das conversas informais com outros desfilantes. Aproximei as teorias de Thomas Turino (2008) e Richard Schechner (1988), ambos os quais propõem modelos de *continuum* para a categorização das performances, para entender as tensões decorrentes das diferentes acepções de desfile: apresentacional ou participativo, transformador ou teatral. Procurei articulá-las com o contexto competitivo dentro do qual o desfile das escolas de samba se insere. Ao colocar a realidade brasileira em diálogo com outras etnografias sobre competições musicais ao redor do mundo, concluí que estas criam uma arena de debates a partir da qual as comunidades musicais podem refletir sobre si próprias.

No segundo capítulo, observei o processo de escolha do samba-enredo, que também ocorre em um contexto competitivo, as eliminatórias. Ao analisar o discurso dos torcedores, identifiquei uma relação intrínseca entre a música e a performance, na medida em que a qualidade dos sambas concorrentes era avaliada de acordo com sua capacidade de “dar avenida”. Em seguida, entrevistei compositores de diferentes gerações e orientações políticas para entender um dos imbróglis recentes da escola de samba Vai-Vai: a abertura das eliminatórias a compositores de fora. Para tanto, observei a forma como os compositores construíam suas narrativas e defendiam suas posições. Concluí que, da mesma forma como acontece com o desfile, o contexto competitivo da escolha do samba-enredo estimula a discussão e o debate, ao mesmo tempo em que

escancara conflitos internos da escola que, no momento da avenida, são menos perceptíveis.

Por fim, no último capítulo, observei o drama social que a escola atravessou em decorrência das duas más colocações consecutivas. A crise foi indicativa da importância que o sucesso na competição tem para a própria constituição da comunidade. Segui a recomendação de Turner (2008) e analisei as ações corretivas dos dois lados, situação e oposição, para entender o discurso que mobilizavam. Ainda que com propostas políticas opostas, ambos faziam referência ao “pavilhão”, como forma de indicar que seus valores e, não os de seus oponentes, eram coletivos. Ao observar o ritual de cumprimento ao pavilhão e os diferentes enunciados que meus interlocutores faziam a respeito do que significaria “ser sambista”, identifiquei uma figura arquetípica ideal, o “guerreiro de fé”, conforme descrita no samba-enredo da agremiação em 2008: dedicado como um devoto e incansável como um guerreiro (conclusão que, aliás, me deu a ideia do título dessa dissertação). O conflito e a tensão parecem ser constantes na escola de samba, o que, como pude demonstrar, se manifesta no seu fazer musical. Seu maior desafio é abarcar e conciliar toda essa “dissonância” para formar uma comunidade.

5.1 O título e a formação da comunidade

Em outubro de 2017, participei como organizador e mediador do “II Encontro de Música Popular Brasileira: o samba além dos 100 anos”, que contou com a presença de pesquisadores do assunto e de vários sambistas paulistanos. Nos dois dias de palestras, mesas e discussões, uma frase me chamou a atenção. Simone Tobias, neta de um dos fundadores da tradicional escola de samba Camisa Verde e Branco e figura ilustre do carnaval paulistano, afirmou: “Fica três anos sem ganhar um título e vê o que acontece com a sua comunidade” (Informação verbal)⁴⁶. Segundo a sambista, a vitória seria condição básica para a manutenção da comunidade, ou seja, da continuidade da própria instituição. Ao fim da pesquisa, tenho de concordar com Simone, porém faço um adendo: não apenas a vitória, como também a derrota tem sua importância.

O título, além de ser entendido como um reconhecimento pelo bom trabalho da comunidade, tem um valor imediatamente prático: traz mais dinheiro para a agremiação.

⁴⁶ Informação fornecida por Simone Tobias durante o II Encontro de Música Popular Brasileira: o samba além dos 100 anos. São Paulo, 2019.

Simbolicamente, representa o poder dos vencedores sobre os vencidos, o que, além de alegrar aqueles que já pertencem à agremiação, atrai novos apoiadores. Talvez por isso a perda do título seja tão dolorosa e o estopim de crises nas escolas rebaixadas: ela afeta negativamente a construção identitária dos sambistas que, acostumados a se enxergar e a ser vistos com a superioridade dos campeões, serão entendidos como vencidos. Porém, conforme exposto no relato de Edna no capítulo 3, a derrota traz o efeito “peneira” de afastar da escola os sambeiros e interesseiros, servindo como um teste de amor à agremiação: apenas aqueles que gostam da escola de verdade continuarão desfilando mesmo depois de uma colocação ruim ou de um descenso.

Concluo, então, que há uma “lógica processual” (VELHO, 1977) nos dramas sociais das escolas de samba. Por se tratar de uma competição que organiza as comunidades musicais em grupos hierárquicos (grupo especial, acesso 1, acesso 2 e acesso 3) e estabelece uma mobilidade obrigatória entre eles (as duas agremiações que tiveram as melhores colocações nos grupos de acesso sobem para o grupo logo acima e as duas agremiações que tiveram as piores colocações descem para o grupo imediatamente abaixo), o desfile das escolas de samba estabelece que, a cada ano, pelo menos duas escolas de cada grupo enfrentarão crises decorrentes do descenso. É um modelo de organização cultural que, embora não tenha como objetivo principal a institucionalização dos dramas sociais, acaba por fazê-lo. Não tenho dúvida de que as consequências decorrentes do descenso sejam péssimas para a comunidade: brigas, cismas, revoltas, separação e mal-estar. Todavia as colocações ruins forçam a comunidade a pensar, a consertar erros e, em uma perspectiva muito otimista, quem sabe, retornar à vitória expurgada de problemas até então crônicos.

Dentre os inúmeros motivos que podem justificar o fato de o carnaval se organizar sob moldes competitivos, estão: o simbolismo do poder (criado pela oposição entre vencedores e vencidos), a exigência oficial da organização da festa e o desejo do público de ver um espetáculo cada vez mais suntuoso em decorrência da competitividade acirrada. No entanto, acredito que o fator “emoção” também deva ser considerado. Acompanhar a trajetória de uma escola de samba como componente, vê-la vencer, perder, amargar derrotas e vitórias, subidas e descensos permite aos componentes sentir fortes emoções: raiva, amor, orgulho, tristeza, alegria, êxtase, algo mais ou menos parecido com o que acontece no futebol. A diferença é que, nas escolas de samba, é possível torcer e participar da performance ao mesmo tempo.

5.2 A inversão carnavalesca e a competição

Um dos dissensos mais emblemáticos nos estudos sobre as escolas de samba diz respeito à capacidade da festa de inverter a ordem social, como na acepção bakhtiniana (1996). DaMatta (2001), ao investigar o carnaval carioca do final dos anos de 1970, defende a capacidade da festa de inverter, ainda que momentaneamente, a ordem altamente hierarquizada da sociedade brasileira e atribui à organização em concursos tal capacidade.

Mas, se tudo está classificado numa ordem hierárquica, o desfile é um momento em que os grupos (os indivíduos) estão em franca competição. Desejo observar que a ideia de competição (isto é, concurso entre iguais) é algo banido do universo hierarquizado. Nele, ninguém deve subir por meio de provas, o que colocaria o desempenho adiante de outros critérios muito mais importantes, como o nascimento, a residência, a cor da pele etc. (os critérios substantivos). Mas no carnaval tudo é feito por meio de concursos, de modo que o idioma da sociedade se transforma. De uma linguagem hierarquizada, passamos a uma linguagem competitiva e igualitária, já que se procura promover uma oportunidade para todos. (DAMATTA, 2001: 148).

A socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz (1994), ao analisar o carnaval de rua de cidades do interior de Minas Gerais, por sua vez, nega veementemente a capacidade de inversão da festa, afirmando que a ordem social permanece intacta, quando não reforçada, na medida em que os blocos carnavalescos permanecem segmentados por recortes de classe e que, enquanto abastados se divertem, pobres trabalham para assegurar a festa.

A ordem carnavalesca, no Brasil, não contraria a ordem habitual da sociedade existente. Também não oferece embasamento para a construção de uma atividade totalmente outra, que seria rebelde, igualitária, fraterna, além de fugitiva e ilusória. A ordem carnavalesca define posições e papéis sociais inteiramente dentro das hierarquias socioeconômicas existentes, de acordo com as relações sociais básicas. Nem revolucionária, nem destrutiva, a ordem carnavalesca é mimética da ordem de todos os dias, sobre a qual se apoia. (QUEIROZ, 1994: 43)

Tiago de Oliveira Pinto (1994), por sua vez, ao estudar o carnaval de Pernambuco, chega mesmo a falar em uma “dupla inversão”. O autor afirma que, por mais que as manifestações populares sejam capazes de promover uma inversão da ordem, criando espaços de liberdade e de ausência de proibições, o poder oficial, por

sua vez, trata de impor regras e restrições que criam uma nova inversão, ou seja, reenquadram novamente as manifestações espontâneas no rigor da lei.

A "inversão carnavalesca", referida por Bakhtin, é especialmente demonstrada tanto no carnaval pernambucano quanto no do Rio de Janeiro, com seu inchaço coletivo de sentimentos e emoções. No entanto, várias autoridades - do pequeno mundo das agremiações, órgãos do Estado e estruturas oficiais - reagem prontamente a essa inversão com organização e regulação. Um novo processo de inversão ocorre assim. Enquanto as pessoas de fora tendem a se deixar cegar pelo espírito do carnaval, notando apenas a "primeira inversão", são os performers das agremiações carnavalescas que estão particularmente conscientes de quão rígidas as normas sociais e as relações de poder permanecem durante esse período. O que diferencia esse período da vida cotidiana é apenas a "aproximação da brincadeira" e a articulação de si - aqui "carnavalização" se manifesta no nível individual. Uma pessoa pode, por alguns dias, sair da sombra para a luz e às vezes até do anonimato para a fama. Ainda assim, uma inversão genuína da ordem cotidiana não pode acontecer. (OLIVEIRA PINTO, 1994: 34 e 35. Tradução minha).

Conforme expus na introdução desse trabalho, acredito ser um tanto quanto delicado falar em “carnaval” de forma generalizante, sem considerar os devidos recortes temporais e espaciais. Se é certo que todos os carnavais têm algo em comum, “dramatizam por meio dos mesmos elementos críticos”, como afirma DaMatta (2001: 87), também é certo que apresentam diferenças importantes que precisam ser consideradas no momento de se construir uma generalização. Dito isso, penso que as colocações dos autores não sejam excludentes, mas complementares. O carnaval tanto pode ser como não ser uma inversão.

Prefiro entender o fenômeno observando não somente sua expressão festiva de quatro dias, mas entendo-o como uma forma cultural perene. Em outras palavras, proponho avaliar o carnaval não da perspectiva do sambeiro, mas do ponto de vista do sambista, para quem a festa se estende pelo ano inteiro ininterruptamente. Conforme exposto pelo compositor Afonsinho que entrevistei, “ser sambista é viver o samba 24 horas por dia”. Acredito que para quem vive o samba de forma mais profunda e convive no dia a dia da comunidade, o carnaval ofereça, sim, uma grande possibilidade de inversão da ordem social, ou, pelo menos, a possibilidade de criação de uma nova ordem. Alio-me à Maria Julia Goldwasser.

A situação do Desfile já foi interpretada como um ritual para a inversão mágica dos *status* sociais reais; a Escola de Samba por sua vez pode ser pensada como uma *rotinização secularizada da mesma inversão dos status sociais conforme dados na sociedade abrangente*. Uma Escola de Samba é meio de convergência para indivíduos de camadas sociais diferenciadas, étnica e

socialmente estratificadas; na Escola de Samba, contudo, esse padrão de hierarquização vigente na sociedade global inverte-se, dando internamente dominância política ao grupo que externamente ocupa as camadas hierarquicamente mais baixas. (GOLDWASSER, 1975: 190. Grifos meus).

A questão racial, é, para mim, talvez, a principal inversão que pude observar na escola de samba Vai-Vai, onde realizei a pesquisa. Lá, negros ocupam cargos de liderança, são diretores, presidentes, secretários; são o padrão de beleza, cuja expressão máxima se dá na figura exuberante da rainha de bateria; são vitoriosos, campeões, guerreiros e valentes. (Alguém talvez conteste que esses adjetivos sejam por demasiado metafóricos, todavia, não me parecem mais ilusórios do que termos como “bem-sucedido”, por exemplo). Além da competição entre as escolas de samba no carnaval, existem várias outras competições individuais paralelas: Passista de Ouro, Rainha do Carnaval, Corte Mirim. Uma das passistas com quem fiz aulas de samba no pé me confessou que gostaria de ganhar o título de Rainha do Carnaval, sobretudo pelas oportunidades decorrentes da visibilidade que o título traria. A competição carnavalesca, parecer criar, então, um sistema de *autoavaliação* entre os sambistas que distribuem, entre si, títulos, prêmios e condecorações que, em outros contextos sociais, talvez não fossem alcançados. Dado o profundo racismo estrutural brasileiro e suas consequências nefastas, não é de espantar, então, que a competição seja uma forma de organização cultural desejada pelo povo do samba, histórica e predominantemente negro, ainda que embranquecido ou em processo de embranquecimento, na medida em que abre possibilidades de subversão de uma injusta ordem pré-estabelecida.

5.3 O desfile como diálogo

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (1994), ao analisar o carnaval do Rio de Janeiro, entende o momento do desfile como um diálogo que as escolas estabelecem com a cidade. Concordo com a autora, mas proponho que, além de um diálogo “para fora”, o desfile também possa ser entendido como um diálogo “para dentro”. Do “povo do samba” consigo mesmo.

Os componentes desfilam e assistem aos desfiles, ponderam, consideram e procuram decidir se a escola, de fato, optou pelo melhor caminho para chegar ao título de campeã. É pelo engajamento nessa discussão estratégica que têm de refletir sobre o tipo de comunidade que, coletivamente, querem construir. Esse mesmo diálogo deverá

ser empreendido em um segundo nível, conforme demonstrado no capítulo 1, entre todas as escolas de samba que, em conjunto, decidirão quais serão as regras estabelecidas pela Liga da Escolas de Samba.

Um caso particularmente emblemático ocorreu em julho de 2019, pouco antes da finalização desse trabalho. A rainha de bateria Camila Silva do Vai-Vai e, até então, da Mocidade Independente de Padre Miguel, postou um comunicado em suas redes sociais avisando que estava se desligando das funções de rainha na escola carioca. Segundo seu depoimento, a agremiação, justificando dificuldades financeiras, havia posto o cargo à venda e Camila só seria confirmada como rainha caso ninguém se dispusesse a comprá-lo. Triste e magoada, a rainha agradeceu à comunidade pelo acolhimento, mas afirmava que não aceitaria ser segunda opção. Em apoio, Valeska Reis, rainha de bateria do Império da Casa Verde fez um comentário em sua rede social que reproduzo abaixo.

Figura 14 – post da rainha Valeska Reis

Fonte: fb.com/valeskareis

O caso é emblemático por vários motivos. Em primeiro lugar, é sintomático da crise do carnaval carioca que decorre, naturalmente, da crise enfrentada pela própria cidade e do corte de investimentos municipais. Revela o quanto as escolas de samba, devido à suntuosidade que alcançaram nos últimos anos, acabaram se tornando reféns do dinheiro. Em segundo lugar, a solução apresentada por Valeska Reis é interessante. Mostra que existe um saber sambista que, mesmo em um contexto de comercialização crescente, estaria preservado. Somente pessoas de comunidade, que cresceram com o samba desde uma tenra idade, seriam capazes de atingir um nível de excelência no

samba. Dessa forma, transformar o posto de rainha em quesito faria as escolas preservarem mulheres que tenham o samba no pé. Tal ponto de vista indica que a competição, entendida muitas vezes como a responsável por estimular mudanças que destruiriam as tradições também pode, por outro lado, ajudar a mantê-las, caso a tradição seja “tombada” ao se transformar em quesito.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. **Modernity at large**. Minneapolis, University of Minnesota press, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Edit. da UnB, 1996.

BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.

BLACKING, John. “Música, Cultura e Experiência” In: **Cadernos de Campo**, v. 16, n.16, São Paulo, 2007.

BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. “Enquanto se samba se luta também: o GRANES Quilombo nos anos 1970”. In: CAVALCANTI, Maria Laura e GONÇALVES, Renata de Sá. (Orgs.) **Carnaval em múltiplos planos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro. UFRJ, 1994.

_____. **O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COELHO, Márcio. Frevo-enredo: de como o samba-enredo tende a se tornar marchinha de carnaval. **Estudos semióticos**, São Paulo, v.5, n.1, 2009. Disponível em: < <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSse51/2009esse51-mlgcoelho.pdf> >. Acesso em 19 de julho de 2019.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983.

_____. “O ofício de etnólogo ou como ter anthropological blues”. In: NUNES, Edson de Oliveira (Org). **A aventura sociológica**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.

_____. **Universo do Carnaval: imagens e reflexões**. Rio de Janeiro, Editora Pinakothke, 1981.

DUDLEY, S. Creativity and Control in Trinidad Carnival Competitions. **The World of Music**, vol. 45, n. 1, p. 11-33, 2003.

ERICEIRA, Ronald Clay dos Santos. “Ôôô, a Majestade do Samba chegou: os sambas-exaltação da Portela”. In: CAVALCANTI, Maria Laura e GONÇALVES, Renata de Sá. (orgs.) **Carnaval em múltiplos planos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

ERLMANN, V. **Nightsong: performance, power, and practice in South Africa**. London: The University of Chicago Press, 1996.

FELD, Steven. "Sound Structure as Social Structure". **Ethnomusicology**, 28 (3), 1984.

_____. **Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression**. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982.

FINNEGAN, Ruth. **The Hidden Musicians: Music-making in an English town**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

GOLDWASSER, J. M. **O palácio do samba. Estudo antropológico da Escola de Samba da Estação Primeira de Mangueira**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **A Música e o Risco**. São Paulo, EDUSP, 2006.

HOBSBAWM, Eric. "Introdução: a invenção das tradições" (pp.9-24) e "A produção em massa de tradições: Europa, 1879 a 1914" (pp.271-316). In: HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence (orgs.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006

HOOD, Mantle. "Ethnomusicology". In: SHELEMAY, Kay Kaufman (ed.). **Ethnomusicology. History, Definitions, and Scope**. New York, Garland Publishing, Inc., 1992.

IKEDA, Alberto. Escolas de samba ou de marcha?. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 de fevereiro de 1990. Suplemento Cultura, p. 3-4.

LOPES, Nei. SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2015.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. "De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana". In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, São Paulo, 2002.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. "Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora". **Revista de Antropologia**, v. 44, n. 1, São Paulo, 2001.

_____. "The Pernambuco Carnival and its Formal Organizations: Music as Expression of Hierarchies and Power in Brazil", **Yearbook for Traditional Music (Unesco)**, vol. 26, New York, 20-38, 1994.

PRADO, Yuri. Padrões musicais do samba-enredo na era do Sambódromo. **Música em Perspectiva**, [S.l.], v. 8, n. 1, jun. 2015

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. A ordem carnavalesca. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, 6(1-2): 27-45, 1994.

REILY, Suzel A. BRUCHER, Katherine (Orgs). **The Routledge Companion to the study of Local Musicking**. New York/ London, Routledge, 2018.

SAHLINS, Marshall. “Adeus aos tristes tropos: a etnografia no contexto da moderna história mundial” [1993]. In: **Cultura na prática**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. “Mangureira e Império: A Carnavalização do Poder pelas Escolas de Samba do Rio de Janeiro”. In: Alba Zaluar e Marcos Alvito. (Orgs). **Um Século de Favela**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

SCALES, C. “Powwows, intertribalism, and the value of competition”. **Ethnomusicology**, vol. 51, n. 1, p. 1-29, 2007.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. **Performance Theory**. New York/London, Routledge, 1988.

SEVERIANO FILHO, V.; ASSUNÇÃO, L. A bateria “nota dez” da escola de samba balanço do morro: se for pra “chupar sangue”, é melhor pedir “arrego”. In: **Reunião Brasileira de Antropologia**. UFPB, 2016. Disponível em: <<http://www.30rba.abant.org.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyI7czoZNToiYT0xOntzOjEwOiJJRF9BUiFVSZPIjtzOjQ6IjI3NjEiO30iO3M6MToiaCI7czoZMjoiNDUxNGM4ZTgwMmY4YWI0OTA2NjQwZTU0NmI1YmU0OTQiO30%3D>> Acesso em: 25 jun. 2018.

SILVA, Zélia Lopes da. **Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo. Metamorfoses de uma festa (1923-1938)**. São Paulo: Editora Unesp; Londrina: Edel, 2008.

STILMAN, A. K. Hawaiian Hula competitions: event, repertoire, performance, tradition. **The Journal of American Folklore**, vol. 109, v. 434, p. 357-380, 1996.

SWEERS, Britta. Protestant-Lutheran Choir Singing in Northern Germany: Dimensions of Presentational Musicking in the Local Community. In: REILY, Suzel A. BRUCHER, Katherine (Orgs). **The Routledge Companion to the study of Local Musicking**. New York/ London, Routledge, 2018.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life. The Politics of Participation**. Chicago/ London. The University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana**. Niterói: EdUFF, 2008.

VELHO, Yvonne Maggie Alves. **Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito**. 2ª edição. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 1995

VIRGÍLIO, Marcos. “Lembrança eu tenho da Saracura: escavando histórias soterradas por uma avenida”. In: HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. SILVA, Adriana de Oliveira (Orgs.) **Bixiga em artes e ofícios**. São Paulo, EDUSP, 2014.

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

APÊNDICE A – NOTAS DO VAI-VAI NO CARNAVAL DE 2018

Quesito	Notas				Soma com descarte da mínima
Bateria	10	10	10	9,9	30
Samba-enredo	10	10	10	10	30
Evolução	10	9,9	9,9	9,9	29,8
Fantasia	10	10	9,8	9,8	29,8
Harmonia	10	10	10	10	30
Comissão de Frente	10	9,9	9,8	9,8	29,7
Mestre sala e Porta-bandeira	10	10	10	10	30
Enredo	10	10	10	10	30
Alegoria	10	10	10	9,8	30

Total: **269,3**

APÊNDICE B – NOTAS DO VAI-VAI NO CARNAVAL DE 2019

Quesito	Notas				Soma com descarte da mínima
Bateria	10	10	10	10	30
Samba-enredo	10	10	10	9,8	30
Evolução	10	10	10	9,9	30
Fantasia	10	10	9,9	9,9	29,9
Harmonia	10	10	10	10	30
Comissão de Frente	9,8	9,8	9,7	9,7	29,3
Mestre sala e Porta-bandeira	10	10	10	10	30
Enredo	10	10	10	10	30
Alegoria	9,9	9,9	9,8	9,8	29,6
Total: 268,8					

APÊNDICE C –SAMBAS-ENREDO MENCIONADOS POR PEDRINHO

Samba-enredo: Banzai! Vai-Vai (1998)⁴⁷

⁴⁷ O samba está no YouTube em vídeo intitulado “Vai-Vai 1998.”. Disponível em: <<https://youtu.be/KXqqkERoiLk>>. Acesso em 15 nov. 2019.

Samba-enredo: Vai-Vai Acorda Brasil. A saída é ter esperança. (2008)⁴⁸.

Eu sou guerreiro de fê
Meu samba é no pé
Sou Vai-Vai
Se quero axé, meu manto traz
No branco, a paz, no preto, amor
Sou brasileiro e tenho meu valor

Refrão principal

Desperta gigante
É novo amanhecer
A levada do meu samba
Vai te enlouquecer (meu Brasil)
Esbanja talentos musicais
Herança de gênios imortais
Do céu, ecoam melodias
Em sinfonias
Embalam meu cantar
E "carinhosamente" a Bela Vista
A desfilar, vem mostrar

Cabeça

Que um lindo sonho
Nesta vida se torna real
Pra quem lutar, acreditar
Buscar um ideal
Um lindo sonho nesta vida de se torna real
Pra quem lutar, acreditar num ideal

Subida para o refrão central

Alô, Brasil, o nosso povo quer mais
Educação pra ser feliz!
Com união, vencer a corrupção
Passar a limpo este país!

Refrão central/ Bis

Brilhou na arte a esperança
Iluminou as nossas vidas com o doce afã
De tocar, encantar
Transformar as mentes do amanhã
Com o dom da musicalidade
"Acordes com dignidade"
Vem ver na grande ópera do carnaval
O bem vencendo o mal
É a força da cidadania a brilhar
Vamos gritar aos quatro cantos desta pátria mãe gentil
Pra sempre vou te amar, "Acorda, Brasil".

Caída da segunda

Subida da segunda

Segunda

⁴⁸ O samba está no YouTube em vídeo intitulado "Vai-Vai 2008 - Acorda Brasil, a saída é ter esperança.". Disponível em: <<https://youtu.be/vdm-C2nzEIA>>. Acesso em 15 nov. 2019.

Samba-enredo: A música venceu (2011)⁴⁹

Feliz da vida, lá vem o Bixiga
Exemplo de comunidade
A Música venceu
O dom é luz que vem de Deus
Da emoção, Vai-Vai resplandeceu

} Refrão principal

Dos céus, em um cortejo divinal
Os deuses da inspiração
Lançam talento a um mortal
Um ser abençoado que hoje brilha neste carnaval
As sinfonias de Bach regeram seu destino
Orgulho brasileiro
Jovem pianista genial
Em "preto e branco", sucesso internacional

} Cabeça

Na sua fé, resistiu!
E a dor da adversidade, suplantou!
Com muita garra e amor

} Refrão central/ Bis

E assim, na sua força de superação
Buscou a verdadeira vocação
Um novo incidente o quis derrubar
Mas com maestria se pôs a lutar
Por seu ideal
Luz da Ribalta que jamais se apagará (se apagará)
E ao som de "Bravos e Aplausos"
A Saracura agora vem cantar

} Caída da segunda

} Subida da segunda

} Segunda

⁴⁹ O samba está no YouTube em vídeo intitulado "Vai-Vai 2011 1º/14 - A Música Venceu!". Disponível em: <<https://youtu.be/TCLU2ivCibU>>. Acesso em: 15 nov. 2019

Samba-enredo: Simplesmente Elis. A Fábula de uma Voz na Transversal do Tempo. (2015)⁵⁰

<p>Ah, hê, ah, êa, ah, hê, ah, êa, ah, hê, ah, êa êêêê Lá, lá, laiá, la, laiá, la, laiá, la, laiá, la, laiá, la, la êê</p>	} Refrão principal
<p>Reluziu Seu canto ecoou no meu Brasil Cantora igual jamais se ouviu Saracura a cantar bem mais feliz Simplesmente Elis</p>	} Bis
<p>Carnaval A Bela Vista está em festa Qua, qua, ra, qua, qua, Vem viajar, a hora é esta Mergulhando na emoção Encontrei inspiração Que linda voz, salve a rainha Fiz Louvação em aquarela Na passarela, hoje tem arrastão</p>	} Cabeça
<p>Upa, neguinho Na estrada é demais Vou à romaria como nossos pais De um falso brilhante, eu fiz fantasia Maria, Maria</p>	} Refrão central
<p>Águas de março a rolar Trem azul vai passar Um sonho mais lindo Na batucada da vida Um samba no Bexiga Vai amanhecer</p>	} Caída da segunda
<p>A cantar a dor, o amor O bêbado e a equilibrista A voz do povo diz que o show de todo artista Tem que continuar Glória, fino da bossa Com Jair, só alegria Hoje retrato em preto e branco na folia A grande estrela deste meu país.</p>	} Subida da segunda
	} Segunda

⁵⁰ O samba está no YouTube em vídeo intitulado “Vai-Vai 2015 - Samba Enredo - CD Oficial”. Disponível em: <https://youtu.be/OHsshY_4F4A>. Acesso em: 15 nov. 2019.

APÊNDICE D –SAMBAS-ENREDO MENCIONADOS POR RODOLFO

Samba-enredo: Vai-Vai: o quilombo do futuro. (2019)⁵¹

<p>É que eu sou da pele preta Quilombo do povo... Sou Vai-Vai Um privilégio que não é pra qualquer um Protegido e abençoado por Ogum</p>	}	Refrão principal	
<p>Axé... Eu sou a negra alma do Bixiga Herança que marcou a minha vida Tem que respeitar minha raiz O Orum vai desvendar toda verdade Pra resgatar a nossa identidade Das linhas que a história apagou África, a negra mãe da humanidade Nas marcas de um passado tão presente A luta que Mandela ensinou É a força de lutar por nossa gente Clamando a justiça de xangô</p>	}	Cabeça	
<p>Ô, Inaê, rainha do mar Alodê, Iabá, Odoyá Cuida de mim mamãe, leva meu pranto Em seus braços, o meu acalanto</p>	}	Refrão central/ Bis	
<p>Ecoa o grito forte na senzala Nos olhos brilha um novo amanhecer Aruanda, ê, Aruanda Trago a força de palmares Pra vencer demanda A liberdade é minha por direito Não vamos tolerar o preconceito Somos todos irmãos E a luz da razão vai nos guiar Sorrir... “sim, nós podemos” sonhar Pois temos um futuro pela frente Punhos cerrados, a Saracura está presente.</p>	}	Subida da segunda	Segunda

⁵¹ O samba está no YouTube em vídeo intitulado “Vai-Vai - Clipe Oficial - Carnaval SP 2019”. Disponível em: <<https://youtu.be/WMIYkSPsAEw>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

ANEXO A – PROSPECTOS DOS SAMBAS CONCORRENTES

O QUILOMBO DO FUTURO

Compositores: MALUFINHO - ALEXANDRE BLANCHES - MARIO LUCIO - BIRA MORENO
LUCIANO BICUDO - PABLO DO CAVACO - ERASMO DIAS - CUNHA BUENO
Intérpretes: RICARDO REIS «JACARÉ» e BOLINHA

Chegou Vai Vai... Sou o Quilombo do Futuro que em Orum raiou
Faço o contato imediato um Afronauta Griot
De Xangô justiça e paz, «Na proteção dos orixás»... Chegou Vai Vai
Em nossos Sonhos libertários você vai saber
Que o tempo urge a hora é essa vem pra cá, vem ver o que a negritude faz!
Face de um povo marcado que foi segregado
Trago no peito um legado na história
Peço que devolvam para os livros a nossa memória
O Bixiga clama esse lamento, sou um viajante desse tempo
A Nave já aterrisou no meu Vai Vai, sagrada como as terras do Sinai
A luz da verdade já anunciou quando o dia clareou
Sou Saracura hoje mostro o meu valor
O meu Quilombo é Bela Vista aqui não tem Sinho
Sou da pele preta, me orgulho da cor, nas lutas da vida
Na força e na dor, um alvinegro, sim no Rio de Paz e Amor
«A Magia» Do Saber no deserto do Saara e do Sudão
Dominar a escrita e do ferro a fundição
Nos 10 mandamentos omitiram minha cor
O Sol tão sagrado de nosso Senhor... Maternal!
Guerreiras da Religião Matriarcal, Heróis do Apartheid
O bem não humilhar o mal a resistência apavora o invasor
Luar de Palmares ao som do tambor... Maternal!
Sagrados Bueiros, Profanos Tumbeiros, crianças lançadas ao Mar
Rogava por nossos irmãos de lá Odoia minha mãe lá em lá
No Haiti, matizes e Malês ao novo mundo seguir
Além do universo vou cantar, jamais vou sucumbir
Na cadência do Jazz ao Samba eu vou chegar
Bem ao topo do Mundo, conjugando o verbo Amar.

S
a
m
b
a
4

APOIO CULTURAL:

IREMOC
 F. 13.3265.2100
 Av. Washington Luiz, 44
 Vila Matias - Santos - SP

 www.eveiculos.com.br
 13 97418-3403
 13 3234-0330

EMPRÉSTIMOS
 TEL: (11) 4509-9599

 VENDO O SEU CARRO?
 A GENTE COMPRA
 13 97404-0990

G.R.C.S.E.S. VAI-VAI - CARNAVAL 2019.

"QUILOMBO DO FUTURO.

**Compositores: ALEXANDRE GORDÃO, IVO FARIAS, ZÉ GLORIA,
SALES, THIAGO MENEIRS, JUNINHO.**

SAMBA "SINCO"

ÔÔ EREÊ

**SINTA NA PELE O ARREPIO DO TAMBOR
VAI-VAI É TOLERÂNCIA E JUSTIÇA
QUILOMBO DE AMOR**

BIS

O FIM DO PRECONCEITO COMEÇOU...
À LUZ DO TERREIRO DA SARACURA
INCORPORA A ANCESTRALIDADE
CORAGEM IRMANADA EM SUA TRIBO
O ELO PERDIDO, A SUA IMAGEM
SOU EU, SENHOR DO TEMPO CORTO O VENTOS POR JUSTIÇA
OUÇO O CHAMADO, O CLAMOR, A CANTORIA
DAS RAIZES SOU ETERNO GUARDIÃO
SOU... ESSENCIA A VERDADE O GRIÓ
A MADRUGADA REVELOU, O ESPLendor DESSA MISSÃO
DESACORRENTANDO A HISTÓRIA E A MAGIA DE OUTRORA
SENHORA EM ORAÇÃO

**ÊÊ, NA TERRA DOS FARAÓS
A FACE DOS ORIXAS
NINGUÉM É DIFERENTE DE MIM
ÔÔÔÔ, NO ORUM É ASSIM**

REFRÃO

QUANDO A LUZ BRILHOU, MANDELA RENASCEU
E RECONSTRUIMOS SONHOS DE IGUALDADE
SANTA LIBERDADE, SANTA HUMANIDADE
NEGRA É A COR DA VERDADE
Ó MEU PAI, SOU TEU HERDEIRO UMA LEMBRANÇA NO TUMBEIRO
SOU O SAGRADO ACORRENTADO AO CATIVEIRO
CRUZANDO O OCEANO DE IEMANJÁ
COMO CALAR, A VOZ DAQUELES REVOLUCIONARIOS
SEGUINDO O EXEMPLO DO SUCARIO
RESISTENCIA NOS ALTARES
FUTURO ANCESTRAL, LEGADO IMORTAL
A FORÇA QUE VEM DE PALMARES

CARNAVAL 2019

C.R.C.S.E.S. VAI-VAI

PRESIDENTE: DARLY SILVA (NEGUITÃO)

TEMA: QUILOMBOLAS DO FUTURO

CARNAVALESCOS: HERNANI SIQUEIRA e ROBERTO MONTEIRO

EXECUTIVA: FATIMA ACRE

COMPOSITORES DO SAMBA 6: HELOI POETA, TRINDADE

ANDRE LUIZ, WELL SOARES, NEGUINHO 7 CORDAS,

THIAGUINHO EX LDA, RODRIGO NASCIMENTO, MAURILIO OLIVEIRA.

Enredo: O QUILOMBO DO FUTURO

É O BEXIGA QUE FAZ... O SAMBA AMANHECER

VAI-VAI RASGA O VEÛ E NOS GUIA, PARA O ESPLENDOR

BIS

A TRIBO BANHADA DE BRONZE

O ASTRO REI CONSAGROU!

VIM DE LONGE, FUI GUIADO PELA LUZ
O GRANDE DEUS ME CONDUZ A MISSÃO...
QUEBRAR AS CORRENTES DA HISTÓRIA
RECUPERAR A MEMÓRIA, DA NOSSA MÃE *AFRICA*

***MAAFÁ... É O CAOS**

QUE O POVO NEGRO SUCUMBIU

***YEMANJÁ... É FORÇA QUE VEM DO MAR**

PRA SALVAR... AS CRIANÇAS E LIBERTAR

TREVAS JAMAIS HAVERÁ

PALCO DE LUTA VITÓRIA SOB A LUZ DA RIBALTA, BELA VISTA

A VIDA NASCE NO NILO E DESÁGUA NO RIO, SARACURA*

BIS

É ARUANDA!

O PARAISO, DO MEU POVO À TRIUNFAR

OH NEGRITUDE!...

NOSSE TESOURO SAQUEADO VIM BUSCAR

***ENTRE BATALHAS E XIRÊS EU VOU CANTAR {ASÉ!}**

BIS

MEU QUILOMBO VAI ETERNIZAR

***ENTRE BATALHAS E XIRÊS EU VOU CANTAR {ASÉ!}**

MEU QUILOMBO VAI ETERNIZAR

APOIO:

CNH SUSPENSÃO CASSADA
RECURSOS DE MULTAS
11- 96733-9752 (AILTON)

G.R.C.S.E.S. VAI-VAI CARNAVAL 2019

“VAI VAI, O QUILOMBO DO FUTURO”.

Presidente: Darly Silva (Neguitão)

Carnavalescos: Roberto Monteiro e Hernani Siqueira

Compositores: Cleiton Asca, Chilim, Rogerio Alves, Andinho, Marcelo Primo, Júlio Gela, Octavio Guerreiro, Jader Silva.

Oh Ventre África
Carrega os grilhões do tempo
Das mãos dos meus irmãos ecoa o sentimento
O brado de justiça a Xangô
Kaô Kaô uma nova primavera
O brado de justiça a Xangô
Kaô kaô o futuro sem trevas
Sou Griot, fruto do lendário baobá.
Salve o povo de aruanda, axé meu Orixá

Iya Dudu é libertação

Da força de Orum, emana a nação

Atotô baba, a me guiar.

É força é magia... África

Refrão

Estende sua mão, majestosa mãe.
Da aurora insurreição da raça
Maafa hei de me lembrar dos meus
O sangue nobre um dia escorreu
Aos braços de Iemanjá... Odoya
Salve a rainha do mar
Renasce o sonho libertário
Matizes de um novo cenário
O samba, a essência, a vida.
É preto e branco meu quilombo na avenida
A lua de Palmares vai brilhar
A Bela Vista é meu lugar

O som do tambor vai ressoar...

Sou Vai Vai... Escola do povo

Da negra raiz

É tempo de viver feliz

Refrão

SAMBA 7

G.R.C.S.E.S. VAI-VAI CARNAVAL 2019
Presidente: Darty Silva (Neguitão)

Quilombo do Futuro

COMPOSITORES:

Pedrinho VAI-VAI, Marquinho Z. Sul, Tuca Moia, Liz Antação,
Reinaldo Papum, Claytinho, Corinhos Belo Vista e Alex Soares

O CANTO AFRICANO VAI ECOAR
EMANA ENERGIA NA COR DA NOITE
NA BATIDA DO TAMBOR. SOU EU "GRIOT"
VIVA A LIBERDADE!
EU VOU PELO TEMPO, AO SOPRO DO VENTO
TRAZENDO AS RAÍZES DOS MEUS ANCESTRAIS
E MINHA MISSÃO, SEMEAR UNIÃO
NÃO DESISTIR JAMAIS
NA LUZ QUE RELUZ A HISTÓRIA
HERANÇA DO POVO DE LÁ
VEM DE ARUANDA, A FORÇA DOS ORIXÁS

E MAMÃE EMBALA EU
DE PELE PRETA, SOU FILHO TEU
TEM MAGIA PELO AR
DEIXA O SOL BRILHAR, PARA ABENÇOAR
DEIXA O SOL BRILHAR, OH MÃE ÁFRICA

BIS

BRILHOU NO CRUZEIRO DO SUL
A LUA DO CÉU DE PALMAKES
ILUMINANDO OS CAMINHOS
OH SANTA LIBERDADE
BATALHAS MARCADAS NO TEMPO
VEJO A CORRENTE SE QUEBRAR
NESSE MAR... ODOYA IEMANJA
AO RENASCER, DE UM NOVO MUNDO
E HORA DE SONHAR
PERDOAR, PLANTAR O BEM PARA COLHER O
AMOR
"SOU CAPITÃO DA MINHA ALMA"
CONQUISTANDO O MEU VALOR

TEM NA FORÇA DESSE MEU BATUQUE
IGUALDADE, VAMOS CELEBRAR
MINHA COROA, É TRADIÇÃO
VAI-VAI É RAÇA, O QUILOMBO PÉ NO CHÃO

REFRÃO