

A DANÇA DO PORTA-ESTANDARTE

**corporeidade e construção técnica na cena carnavalesca na cidade de Belém
do Pará.**

Feliciano Marques Filho

Mestrado em Artes

Instituto de Ciências da Arte

Universidade Federal do Pará

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Marques, Feliciano, 1988-

A Dança do porta-estandarte corporeidade e construção técnica na cena carnavalesca na cidade de Belém do Pará / Feliciano Marques. - 2013.

Orientadora: Ana Flavia Mendes Sapucahy.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2013.

1. Coreografia. 2. Dança-Técnica corporal. 3. Corporeidade. 4. Carnaval Paraense. I. Título.

CDD 23. ed. 792.82

A DANÇA DO PORTA-ESTANDARTE

**corporeidade e construção técnica na cena carnavalesca na cidade de Belém
do Pará.**

Feliciano Marques Filho



Programa de Pós-Graduação em Artes

Instituto de Ciências da Arte

Universidade Federal do Pará

Belém

2013

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação da Professora Doutora Ana Flávia Mendes Sapucahy.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Ana Flávia Mendes Sapucahy

(orientadora, presidente)

Prof.^a Dr.^a Lia Braga Vieira

(membro titular)

Prof.^a Dr.^a Renata de Sá Gonçalves

(membro titular)

Prof.^a Dr.^a Wladilene de Sousa Lima

(membro suplente)

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

Resumo

Esta dissertação tem como objetivo investigar o processo de construção técnica da dança do porta-estandarte, personagem presente como quesito avaliativo nas escolas de samba da cena carnavalesca de Belém do Pará. Utilizo para isso conceitos como corporeidade (POLAK, 1997), dança imanente (MENDES, 2010) e técnica corporal (MAUSS, 1974), que chamo de meus Mestres de Bateria. Como metodologia, aponto meus Diretores de Harmonia, que guiam este desfile dissertativo. Deixo, assim, surgir uma atitude metodológica inspirada na etnopesquisa, porém procuro não nomeá-la, valorizando prioritariamente a fala das pessoas que constroem e se relacionam com a prática desta investigação. A pesquisa verifica que a relação entre corporeidade e técnica encontra-se diretamente inseridas na construção de corpo do porta-estandarte, considerando seus contextos social, político e cultural como referências para a criação de sua dança. Além disso, observa que tal construção se dá de forma contínua, pessoal e integrada à comunidade constituinte da escola de samba que este artista representa.

Palavras-chave: porta-estandarte, carnaval paraense, corporeidade, dança imanente, técnica corporal.

Abstract

This dissertation has the aim of investigating the construction process of the Brazilian carnival standard-bearer's dance techniques in the carnivalesque scenery of Pará, aside from valorizing this popular culture of samba schools. For so, I use concepts such as corporeity (POLAK, 1997), immanent dance (MENDES, 2010) and corporal technique (MAUSS, 1974), which I call is my Bateria Directors. As I point my methodology Directors Harmony, that guide this dissertation parade. I leave thus rise to a methodological approach inspired etnopesquisa but try not to name it, emphasizing primarily the speech of people who build and relate to the manifestation of this investigation. The research finds that the relationship between corporeality and technique are directly inserted into the body construction of the flagship considering its the social, political and cultural references as to the creation of his dance. In addition, notes that such a construction is given continuously, staff and the community integrated constituent of the samba school that this artist is.

Key-words: standard-bearer, carnival of Pará, corporeity, immanent dance, corporal technique.

Agradecimentos

À minha mãe, Maria de Nazaré, por optar pela educação de seus filhos e ser a base do que sou hoje.

A meu pai, Feliciano, por me mostrar, a seu jeito, como ser homem.

Às minhas irmãs, Fernanda, Fabiana e Fabrícia, por dividirem comigo suas vidas e me fazer sentir o real sentido de família. Vocês são muito importantes pra mim.

À Luiza Monteiro, por ser o que falta em mim, o lado oposto de minhas fragilidades, por ser exemplo em todos os aspectos, por desejar dividir comigo o resto de sua vida. Eu te amo.

Aos mestres, Gláucio Sapucahy, por ser o diretor emocional de minha vida, e Ana Flávia Mendes, minha orientadora, por ser o exemplo a ser seguido. Aos dois, minha eterna gratidão pelos ensinamentos.

Aos meus queridos amigos e irmão da Companhia Moderno de Dança, Aline, Andreza, Arianne, Bruna, Daiane, Danielly, Deborah, Iam, Luiz Henrique, Nelly, Wanderlon, em especial a Christian, Ercy, Iam, Luiza, Tarik e Thomaz, sem vocês a vida não seria a mesma, vocês são os irmãos que a vida me deu.

Aos irmãos do Grupo de Dança Moderno em Cena, Bárbara, Carol, Ivan, Luiza, em especial a Jhuane e Suzana, que constroem, junto comigo, um sonho em companhia.

Aos meus colegas de mestrado, pela companhia em desvelar nosso objeto de pesquisa.

Aos professores do PPGartes/ICA/UFPA, em especial a Bene Martina, Karine Jasen, Lia Braga, Wlad Lima e Ana Flavia Mendes, vocês foram decisivas em minha trajetória no Mestrado.

Aos amigos, Claudia Palheta, Miguel Santa Brígida, Beto Benone e Claudio Dídima, pelas trocas de experiência sobre carnaval paraense.

As pessoas do carnaval paraense que se dedicam com muita paixão, em especial aos porta-estandartes Edson Neves, Leandro Santos, Marcos Rodrigues e Maurício de Souza, sem a doação, paciência, e envolvimento de vocês este trabalho não existiria.

Às pessoas que fazem o carnaval paraense com amor,
a eles minha eterna admiração.

A Gláucio Sapucahy, por me apresentar o carnaval paraense
e me fazer amá-lo.

À Luiza Monteiro, por me incentivar a desenvolver esta pesquisa.

A dança do porta-estandarte é a elegância, o passo, a postura...

A dança do porta-estandarte é um bailado.

Luiz Guilherme Pereira

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Pirâmide Social	23
Figura 1 Sambista Maria José do Racho Não Posso Me Amofiná,	32
Figura 2 Porta-estandarte do Quem São Eles Maurício de Souza	38
Figura 4 Vitor Meirelles: Primeira missa no Brasil, 1860.....	55
Figura 5 Luiz Guilherme Pereira: Carnaval de 1974.....	67
Figura 3 Luiz Guilherme Pereira bailando com o estandarte do enredo de 1973.....	68
Figura 4 Porta-estandarte Luiz Guilherme Pereira do Quem São Eles.	69
Figura 5 Porta-estandarte Ruben Lobato do Quem São Eles	72
Figura 6 Porta-estandarte Ruben Lobato do Arco-íris.....	74
Figura 7 Capitão Fuinha do Boêmios da Campina.	76
Figura 8 José Cruz, o Capitão Fuinha.....	77
Figura 9 Desfile da Escola de Samba Tá Feio, 1936.	79
Figura 10 Almerindo e Capitão Fuinha com o estandarte do Quem São Eles. 1946 ..	80
Figura 11 Desfile do Quem São Eles com Capitão Fuinha conduzindo o estandarte.	81
Figura 12 Capitão Fuinha com o estandarte do Boêmios da Campina e Almerindo Cardoso, fundador do Quem São Eles.....	82
Figura 13 Brincantes da Escola de Samba Tá Feio no carnaval de 1940.	84
Figura 14 Aldeia Amazônica Davi Miguel.....	91
Figura 15 Esquema: Comunidade de escola de samba – laços de reciprocidade/ plano de comunidades.....	93
Figura 16 Porta-estandarte Maurício de Souza do Quem São Eles, no enredo em homenagem ao porta paraense João de Jesus Paes Loureiro.....	95
Figura 17 Porta-estandarte Edson Neves da Bole-Bole com o enredo em homenagem ao músico popular paraense Mestre Lucindo. 2013.....	102
Figura 18 Porta-estandarte Leandro Santos do Rancho Não Posso Me Amofiná com o enredo Sangue de Minh'alma, 2013.....	108
Figura 19 Porta-estandarte Marcos Rodrigues do Piratas da Batucada com enredo em homenagem ao espetáculo teatral paraense <i>Verde ver-o-peso</i> . 2012.....	113

SUMÁRIO

1	CONCENTRAÇÃO: antes de pisar na avenida	13
1.1	APRESENTANDO O ENREDO	13
1.2	DIREÇÃO DE HARMONIA	16
1.3	SINOPSE DO ENREDO	18
1.4	DESFILANDO AO ENCONTRO DO PORTA-ESTANDARTE	20
2	ABRE ALAS: o porta-estandarte na cena carnavalesca na cidade de Belém do Pará	22
2.1	CULTURA POPULAR E CARNAVAL DE ESCOLA DE SAMBA.....	22
2.2	A FIGURA DO PORTA-ESTANDARTE NO CARNAVAL DE BELÉM.....	36
3	VELHA GUARDA: o princípio deste personagem nas escolas de samba paraenses.....	53
3.1	A VELHA GUARDA: POSSÍVEIS ORIGENS.....	53
3.2	FAZENDO HISTÓRIA.....	62
3.2.1	Luiz Guilherme Pereira.....	63
3.2.2	Rubem Lobato – Rubão.....	69
3.3	A DANÇA DA VELHA GUARDA.....	75
3.3.1	Quem foi Capitão Fuinha?.....	75
3.3.2	Que danças a Velha Guarda dançou?.....	83
3.3.3	Outros porta-estandartes de destaque: Chiquinho do Quem São Eles; Carlos Macêdo; Dilma Moraes.....	89
4	QUATRO PORTA-ESTANDARTES DESFILANDO.....	91
4.1	PORTA-ESTANDARTE NA AVENIDA	95
4.1.1	Maurício de Souza.....	95
4.1.2	Edson Neves.....	102
4.1.3	Leandro Santos.....	108
4.1.4	Marcos Rodrigues.....	113
4.2	A DANÇA E A FALA DOS PORTA-ESTANDARTES	116
5	DISPERSÃO: preparando o próximo desfile	156
6	DIREÇÃO DE HARMONIA E MESTRES DE BATERIA.....	161

1. CONCENTRAÇÃO: antes de pisar na avenida

1.1. Apresentando o enredo

*Não entendi o enredo
desse samba, amor...¹*

A partir da observação/investigação e posterior análise das memórias, relatos e experiências dos sujeitos desta pesquisa e junto aos mesmos, elaboro meu discurso de pesquisador com a força de um grito, inspirado no etnopesquisa, que, com suporte na argumentação fenomenológica “[...] permite que o objeto comunique a análise a partir daquilo que é construído a partir do próprio fenômeno” (MACEDO, 2000, p. 43). Elaboro, pois, um texto que investe na escrita de questões presentes no cenário carnavalesco do porta-estandarte a partir de quatro escolas de samba paraenses. São elas: Sociedade Recreativa Cultural e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles, Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná, Associação Carnavalesca Bole-bole e Grêmio Recreativo e Escola de Samba Piratas da Batucada. Como estratégia metodológica, busco, ainda, contribuir com um relato documental deste cenário na cidade de Belém.

Minha pesquisa versa sobre dança, dança carnavalesca, dança de escola de samba — em Belém do Pará. Estado brasileiro em que nasci: a Espiga do pavilhão nacional, estrela alfa de primeira grandeza, a mais brilhante da constelação de Virgem². É escrita sobre uma estrela: estrela de primeira grandeza da constelação da escola de samba paraense. É risco valioso do cenário carnavalesco brasileiro. Verso não sobre um objeto, ou sobre sujeitos, mas sobre pessoas, sobre estrelas, sobre gente do carnaval e suas danças.

Minha pesquisa versa sobre a figura do porta-estandarte.

É um grito em favor da valorização da cultura popular; em favor de uma prática espetacular do carnaval de escola de samba no Brasil; em favor da tradição³ do porta-

¹ ARAGÃO e LARA, 1999.

² A bandeira do estado do Pará, juntamente com o hino e o brasão, são os símbolos oficiais do Estado. A estrela simboliza o estado, que na bandeira nacional corresponde a Espiga, a estrela alfa de primeira grandeza da constelação de Virgem. No pavilhão brasileiro, é a única estrela acima da faixa com o dístico "Ordem e Progresso" porque, à época da proclamação da República, era o Estado cuja capital, Belém, era a mais setentrional do país. Outra afirmação do porquê a estrela é solitária foi porque o estado foi a última província a aceitar a independência do Brasil de Portugal

³ Entendo que tradição esteja pautada em evolução e, portanto, em reinvenção das tradições. A noção de tradição a que me refiro sustenta-se na ideia de reinvenção das tradições. “É importante dizer que tradição sem renovação, sem reinvenção e sem invenção de novas tradições é esquecimento, acabaria por ficar no passado e inevitavelmente apenas na lembrança” (BOURDIEU, 1974; RODRIGUES, 2008). Assim sendo, não falo, então, de tradição como algo fechado e parado num determinado tempo, mas como algo em construção. Falo, portanto, da dinâmica das tradições.

estandarte — figura que agrega simbologias carnavalescas múltiplas, que no estado do Pará apresenta características únicas, ricas para o carnaval de minha cidade, e vem sendo deixado ao desleixo que vier...

Há dois anos houve aquela conversa de pessoas quererem cortar o porta-estandarte do desfile. Só que tem que ver que a nossa cultura não tem que igualar com a do Rio de Janeiro. Porque no Rio de Janeiro tem samba, tem tudo. Mas tem uma coisa que, aqui, o nosso carnaval tem que eles não tem: o porta-estandarte. Fica mais valorizado. É uma coisa nossa! (Marcos Rorigues⁴).

Belém não valoriza a gente. [...] Belém é triste nisso. [...] a escola se preocupou em fazer alguma homenagem pra mim? Nenhuma! [...] Eu fico muito triste em saber que pensam em acabar com o estandarte. Ficarei muito triste! Até porque... [lagrimas nos olhos] eu fico emocionado em falar nisso. Além de ser uma tradição não só da negritude, não só dos quilombos, foi uma trajetória muito grande que nós tivemos. Eu acho que tem que conservar! Que tem que ter uma valorização! As pessoas tem que lutar. Porque a gente lutando vai conseguir! Procura outro lugar que tenha porta-estandarte como aqui! [...] É uma tristeza se acabar, porque é uma trajetória muito grande. [...] e é bonito, é muito bonito você ver um estandarte na avenida. É um destaque da escola! É um diferencial nosso! É o único lugar que você ainda vê um homem fantasiado e que traz o pavilhão da escola! Eu acho é que tem mesmo que se lutar por isso. (Rubem Lobato⁵).

Falas assim me garantem forças para gritar mais alto. É bonito! É muito bonito mesmo você ver um porta-estandarte dançando na passarela do samba⁶! Olhem! É um diferencial de nosso carnaval paraense! De nossas escolas de samba! É aqui! É o único lugar do Brasil que você vê um homem fantasiado conduzindo um estandarte e se esbaldando em samba no pé e dançando num desfile de escola de samba! É aqui! É nosso! Temos que valorizar! São gritos fervorosos que distribuo a quem se depara com esta escrita. Direta, apaixonada e, por isso, muito agressiva em partes. Analítica e crítica. São escolhas minhas — sou eu escrito. Estes e tantos outros são os motivos que me movimentam em minha escrita e fazem com que, refletidos nesta dissertação, escrevendo junto a mim, estejam todos os sujeitos do carnaval paraense com os quais me deparei nesta trajetória. Esta é uma das bases de minha metodologia.

Para fazer o barulho que proponho acima, encontro um ponto de partida. Alguns objetivos a alcançar (se é que é possível no período de um mestrado): gerar discursos, construir ~~de~~ ideias, analisar a figura do porta-estandarte na cena carnavalesca da cidade de

⁴ Porta Estandarte do Piratas da Batucada que em 2013 desfilou pela Escola de Samba Coração Jurunense, do grupo de acesso, em entrevista concedida no dia 07/11/2012.

⁵ Entrevista concedida no dia 01/09/2012.

⁶ Maneira pela qual é chamado o Sambódromo. Lugar dos desfiles de escolas de samba.

Belém. Debruço-me, sobretudo, na dança do porta-estandarte. Este, pontualmente, é meu objeto de investigação.

Em poucas palavras, o porta-estandarte encontrado no carnaval paraense é o componente da escola de samba que conduz um estandarte e apresenta o enredo inscrito neste pavilhão. É uma figura singular, uma vez que possui particularidades encontradas somente nessa prática, tais como: ser uma figura masculina na empunhadura do estandarte; abrigar no artefato o enredo que a agremiação encena no sambódromo; ter o samba no pé sempre presente na evolução; ser um quesito avaliativo e contribuir decisivamente no resultado do concurso carnavalesco.

O que me interessa é a dança produzida por este artista popular. Na verdade, são as danças, no plural. Tendo em vista que os olhares, por menos atentos que sejam, enxergam danças diferentes, não a mesma dança. Avista-se a dança construída de cada um a partir das experiências vividas por cada um deles em seus contextos. Ao certo, não são as mesmas, portanto não podem ser a mesma dança.

Como isso ocorre? Essa é a minha inquietação como pesquisador e dançarino. Pressuponho, a partir de minhas buscas por desvelar este corpo que dança, que as histórias de vida, as experiências, as relações que atravessam este corpo constroem permanentemente a corporeidade (POLAK, 1997) do porta-estandarte. Sendo assim, a subjetividade do artista preenche a criação desta dança carnavalesca abordada nesta pesquisa, o que revela estreita afinidade com os princípios da dança imanente (MENDES, 2010), uma dissecação artística dessa corporeidade.

Sem que elegeisse um pensamento sobre técnica em dança, não poderia buscar responder a principal interrogação de minha pesquisa, a pergunta geradora de motivações: como se processa a construção técnica da dança do porta-estandarte na cena carnavalesca paraense? Não foi isso que fiz. Resolvi investir nas noções de técnicas corporais (MAUSS, 1974), não porque de fato as escolhi racionalmente, mas porque Mauss eleva à simplicidade o conceito de técnica aplicada ao corpo: é a própria maneira como nos portamos e usamos o corpo, sem que haja a forma certa ou a técnica perfeita.

A dança do porta-estandarte aponta isto. A ideia que permeia minhas reflexões é a dança sendo o próprio dançarino. É a vida. É a imanência. É a subjetividade. Corporeidade singular. O diferente. E, ainda assim, é a dança do porta-estandarte.

Os conceitos citados há pouco são meus mestres de bateria⁷, dão vida a este samba-pesquisa. São os conceitos-chave para adentrar nesse território criativo. Possibilitam o desenrolar do objetivo por mim almejado: investigar o processo de construção técnica da dança do porta-estandarte na cena carnavalesca na cidade de Belém do Pará.

Neste sentido, elaboro a hipótese de que a dança do porta-estandarte se constrói de forma contínua, desde os primeiros contatos do brincante com uma escola de samba. Ela se apresenta de maneira pessoal e constitui uma individualidade, sem deixar de lhe integrar a coletividade referente à comunidade de escola de samba: seus componentes, brincantes, simpatizantes, torcedores, todos os indivíduos e seus contextos que nutrem a corporeidade do artista.

Acredito, ainda, que minha trajetória de pesquisa possa me levar a compreender que a afinidade entre a construção técnica desenvolvida na dança do porta-estandarte encontra-se diretamente inserida na construção de corpo deste artista, em sua corporeidade. Sem que sejam levados em consideração todos os contextos que perpassam este corpo que dança, não há como entender seu processo criativo — que acontece a cada ciclo carnavalesco, de ano em ano — e a técnica construída conjuntamente a esta criação: o corpo do porta-estandarte. Tais contextos se conectam de diversas formas construindo este corpo influenciado, a todo momento, de vivências sociais, políticas e culturais, que nutrem o processo de criação deste artista na construção técnica de sua dança imanente.

1.2 Direção de Harmonia

Enquanto pesquisador, tenho afinidade com as abordagens metodológicas que se constroem nas particularidades do contexto no qual a pesquisa é gerida. Em outras palavras, acredito ser bastante pertinente para a construção de minha escrita as abordagens e procedimentos metodológicos que autorizam a fala dos sujeitos pesquisados como uma das formas de produção do conhecimento acerca do objeto pesquisado.

Optei, assim, por caminhos metodológicos que se assemelham e tem inspirações em epistemologias que permitem, em campo, a alteração da lógica dos próximos caminhos a serem trilhados e valorizam prioritariamente o sujeito da pesquisa. Como é o caso do contexto da Etnopesquisa, a qual, inspirada na fenomenologia.

⁷ Regente responsável pela bateria de uma escola de samba, seus ensaios e preparativos para o desfile.

tem o contexto como sua fonte direta de dados e o pesquisador como seu principal instrumento; supõe o contato direto do pesquisador com o ambiente e a situação que está sendo investigada; os dados da realidade são predominantemente descritivos, e aspectos supostamente banais em termos de status são significativamente valorizados (MACEDO, 2000, p. 144; 145).

A relevância das premissas que regem pesquisas no campo metodológico da Etnopesquisa se dá justamente pela valorização do contexto pesquisado. No caso de minha pesquisa, o material colhido junto às pessoas do carnaval paraense é minha principal fonte dos dados, fontes estas tão importantes quanto os discursos teóricos de outras abordagens com as quais o pesquisador escolha trabalhar.

O caminho metodológico percorrido por mim filia-se a conceitos apreendidos na academia, pois não posso me valer da isenção de saberes provenientes do ambiente acadêmico, mas, acima de tudo, acredito ter inventado e re-inventado conceitos a partir da lógica da vivência colhida no contato com os sujeitos do carnaval paraense.

Minha metodologia de pesquisa transbordou de meu desejo de ir ao encontro dos porta-estandartes e foi construída e apreendida no decorrer de minhas investidas espontâneas de ir às escolas de samba e, quem sabe, de repente, encontrar com um deles por lá. Por opção, desejo e paixão, aos poucos fui me tornando cada vez mais partícipe do contexto das escolas de samba, o que me permitiu um confronto saudável de minhas inquietações de pesquisador com a realidade que me era apresentada, sendo esta participação também uma estratégia adotada por mim, pois,

uma das bases fundamentais da etnopesquisa, a observação participante termina por assumir sentido de pesquisa participante tal o grau de autonomia e importância que assume em relação aos recursos de investigação de inspiração qualitativa (MACEDO, 2004, pp. 153-154).

Meus contatos, conversas, diálogos encontram-se evidenciados nas linhas do próprio texto e nas entrelinhas aparentes no respirar entre uma oração e outra.

Digo que não é necessário nem estar atento para perceber as estratégias adotadas para ir a campo; basta que o leitor esteja mergulhado e envolvido sensivelmente em meu discurso para que visualize as estratégias que culminam nos dados da pesquisa. É... Talvez não seja simples assim.

A produção deste texto dissertativo com a força de um grito textual metodológico a partir do empirismo, debruça-se, sobretudo, nos conceitos produzidos no meio da comunidade de escola de samba. Sei que não tenho como ignorar a hierarquia entre pesquisador e sujeitos

pesquisados, mas, ao fim, ao olhar os caminhos trilhados, percebo que grande parte de minhas opções metodológicas atuaram em favor da valorização das vozes dos sujeitos que por aqui irão passar. Uma das formas de conseguir alcançar esta valoração foi o olhar diferenciado atribuído a noção de entrevista pela etnopesquisa, onde a mesma

ultrapassa a simples função de fornecimento de dados no sentido positivista do termo. Comumente com uma estrutura aberta e flexível, a entrevista pode começar numa situação de total imprevisibilidade, em meio a uma observação ou em contatos fortuitos com participantes. De fato a entrevista é um rico e pertinente recurso metodológico na apreensão de sentidos e significados e na compreensão das realidades humanas, na medida em que toma como uma premissa irremediável que o real sempre resultante de uma conceituação. (MACEDO, 2000p. 164-166)

Nos momentos em que surgiam os espaços de diálogo, contato, promovidos pelas ações de entrevista, ou pelo convívio com eles, me percebia ainda mais como não sendo o dono da razão e da verdade, não poderia deixar que a sapiência dos autores — que aqui são meus referenciais teóricos e que seriam fundamentais para dar suporte ao conhecimento gerado na experiência do sujeito que vive o contexto do carnaval paraense — sobrepusesse aos discursos daquelas pessoas do carnaval. Até porque quem sabe mesmo, quem vive e é atravessado a cada ano pelo carnaval são os próprios artistas da escola de samba: são os porta-estandartes, e a eles, pela abordagem da etnopesquisa, posso dar a validade do discurso e a possibilidade de gritar comigo nas linhas e entrelinhas desta dissertação.

Portanto, aqui, a meu olhar tentou, por vezes sem conseguir, sempre priorizar o contexto, o sujeito e sua realidade como fontes primárias e de primeira grandeza nos recortes dados por mim para a pesquisa.

1.3 Sinopse do enredo

Divido minha dissertação em seis seções, além da *Concentração: antes de pisar na avenida*, acima detalhada. Conto também com a seção: *Comissão de Frente: o desfile começa* em que escrevo *desfilando ao encontro do porta-estandarte*, “desfilo” suavemente pelo caminho que me fez encontrar com o sujeito de minha pesquisa: a figura do porta-estandarte. Conto atravessamentos de minha vida, como contribuem e convergem para a decisão de escolher a dança do porta-estandarte como objeto de meus estudos.

Em seguida, adentro em *Abre Alas* com *A figura do porta-estandarte no carnaval paraense*. Nesta parte apresento a figura central da pesquisa em si. Como? Através do meu olhar de pesquisador e do olhar de personalidades ilustres do carnaval de Belém — como

carnavalescos, presidentes, diretores, figurinistas, integrantes da comunidade — e de outros pesquisadores do carnaval paraense. Ainda não apresento, no entanto, a visão dos fazedores deste personagem, os próprios porta-estandartes.

Aqui é a parte da pesquisa dedicada também a introduzir o leitor no mundo da cultura popular, do carnaval e do carnaval de escola de samba.

Em *Velha Guarda: o princípio da manifestação deste personagem no carnaval paraense* exploro a história e os relatos sobre o “primeiro porta-estandarte paraense”, cujo nome era José Cruz, mais conhecido como Capitão Fuinha, e alguns sucessores importantes como Luiz Guilherme Pereira e Rubens Lobato — o Rubão (sobre esses me aprofundo; são de alguma forma sujeitos da minha pesquisa). Além disso, aponto como cenário outros porta-estandartes na cena carnavalesca paraense, como Haroldo do Quem São Eles, Paulete do Rancho e outros que apareceram no discurso de meus entrevistados.

Há ainda um lugar da pesquisa que é documental e histórico, baseado nos jornais da época e nos relatos de brincantes ainda vivos: os velha-guarda⁸. São apontados caminhos históricos que tornaram a figura do porta-estandarte paraense única no cenário carnavalesco de escola de samba no Brasil.

São apontados brevemente a dança de porta-estandartes do Rio de Janeiro, Porto Alegre, Recife até chegar no Pará e em sua capital, Belém, construindo uma análise comparativa das peculiaridades em cada região. Ao chegar ao Pará são abordados os porta-estandartes na Marujada bragantina, Arraial do Pavulagem⁹ e Auto do Círio¹⁰, além das escolas de samba já anunciadas.

Prossigo para *Quatro porta-estandartes desfilando*, esta seção dividida em duas partes. Em *Quem São Eles, Bole-bole, Rancho Não Posso me Amofiná e Piratas da Batucada na Avenida*, apresento a história dos sujeitos que fazem parte da minha pesquisa, explico o porquê de estes fazerem parte desta investigação acadêmica e conto, combinando falas minhas e dos sujeitos, a trajetória de vida que os tornou porta-estandartes, bem como a relação com suas agremiações e comunidades, passando um pouco pelo histórico de suas escolas.

⁸ A expressão “Velha Guarda”, utilizada sem hífen, refere-se ao grupo de pessoas mais antigas da escola, principalmente os fundadores: a velha guarda (grupo de pessoas). O termo “velha-guarda”, com hífen, é uma denominação metonímica que representa apenas um desses integrantes: o velha-guarda, os velha-guarda (os homens integrantes da velha guarda).

⁹ Manifestação da cultura popular promovida pelo Instituto Arraial do Pavulagem nos período de carnaval e no mês de outubro em Belém- PA.

¹⁰ Manifestação artística paraense em forma de cortejo carnavalizado que homenageia a padroeira dos paraenses: Nossa Senhora de Nazaré.

Todas as entrevistas foram feitas em mais de um encontro com cada porta-estandarte. O meu envolvimento com cada um deles é eficientemente próximo. Conceitos de corpo e comunidades entram na avenida para dividir a passarela destes escritos.

Em *A dança e a fala dos Porta-estandartes* compartilho a contribuição deles, porta-estandartes, para a elucidação deste personagem singular da cena carnavalesca paraense de escola de samba e seus processos criativos, uma fala contribuindo com a fala do outro, como se fosse uma conversa.

Os principais conceitos, como corporeidade (POLAK, 1997), dança imanente (MENDES, 2010) e técnica corporal (MAUSS, 1974) estão intimamente relacionados com as falas dos sujeitos e com minhas análises.

A seção seguinte corresponde à *Dispersão: preparando o próximo desfile*. Aqui faço as considerações de minha investigação contribuindo para a valorização desta prática cultural popular que é o porta-estandarte em nosso Estado.

Aponto também o seguimento desta pesquisa, preparando um possível próximo desfile — que será uma proposição metodológica para o ensino da dança do porta-estandarte no Projeto de Extensão da ETDUFPA: Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte — desfile este a ser desenvolvido em pretensão de estudo de Doutorado.

1.4 Desfilando ao encontro do porta-estandarte

Confesso, imediatamente, que sinto a necessidade de responder algumas perguntas: por que estudar sobre o porta-estandarte? Como você encontrou este sujeito? Por que falar de cultura popular e carnaval se você é dançarino de dança contemporânea?

[Como é possível perceber, não é somente uma pergunta, mas várias.] Admito: preciso responder estes vários questionamentos, mesmo sem ter sido questionado.

Aparentemente, mesmo para quem me conhece e convive comigo há certo tempo, minha relação com a cultura popular e o carnaval não era clara. No entanto, assim que decidi tornar a dança do porta-estandarte meu objeto de pesquisa, tudo parecia fazer sentido; era como se o carnaval estivesse adormecido em um cantinho de meu corpo, como no trecho do samba:

*Quem me vê sempre parado, distante
Garante que eu não sei sambar*

*Tou me guardando pra quando o carnaval chegar*¹¹

O carnaval chegou. Foi preciso eu passar distraído, quase descuidado, por vinte e três carnavais para que meu carnaval finalmente chegasse.

Sou artista. Sou intérprete-criador da Companhia Moderno de Dança (CMD) desde sua fundação, no final do ano de 2002; desenvolvo, junto com os demais integrantes, pesquisa e experimentação no âmbito da dança contemporânea; Sou professor de Educação Física.

Meus primeiros contatos com o carnaval vêm desde minha infância, ao assistir os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro pela TV, e, há algum tempo, participo da vida do carnaval paraense ativamente através da CMD, que há cinco anos integra o desfile da escola de samba “Império do Samba Quem São Eles” como ala coreografada, integrantes de alegoria e também como destaque.

Não menos importante para o carnaval paraense, participo junto à CMD, há cerca de sete anos, da comissão de frente do Auto do Círio, que muito se assemelha aos desfiles das escolas de samba conhecidos tradicionalmente.

Além das vivências supracitadas, resalto como um dos destaques propulsores de meu desejo em pesquisar a dança do porta-estandarte, a participação como intérprete-criador do espetáculo da CMD estreado no ano de 2010, intitulado de *Serpentinas e Poesia*. Esta pesquisa coreográfica dirigida pela professora Dra. Ana Flávia Mendes (diretora artística do grupo) mergulha na obra do poeta João de Jesus Paes Loureiro para o carnaval paraense e pesquisa os sambas-enredo de autoria deste poeta para os desfiles das décadas de 70 e 80 da escola de samba do Umarizal (Quem São Eles).

Neste espetáculo, pesquiso a figura do porta-estandarte e sua dança, onde de fato me entrego e me apaixono pelas questões inerentes ao carnaval, ao samba, ao desfile, às alegorias e, principalmente, pela prática artística do porta-estandarte. Neste momento de minha vida, envolvido emocionalmente com este espetáculo, decidi transformar aquela dança, que nem conhecia a fundo, o cerne de minha pesquisa.

AMOR. É a resposta para todas as perguntas que conferi no início. Apaixonei-me por esta figura ímpar do carnaval de escola de samba de minha cidade.

¹¹ BUARQUE, 1972.

2. ABRE ALAS: o porta-estandarte na cena carnavalesca na cidade de Belém do Pará

2.1 Cultura popular e carnaval de escola de samba

Início esta seção com uma reflexão sobre o cenário em que a figura do porta-estandarte do carnaval de Belém se encontra. Acredito que já haja, até aqui, uma breve ideia sobre a figura do porta-estandarte ao qual esta pesquisa referencia, mas o que a faz ser a responsável por criar essa atmosfera poética de explosão e de alegria que tanto me chama atenção está ligado, sobretudo, a uma festa carnavalesca e popular chamada carnaval.

Em minha opinião, o porta-estandarte, assim como o carnaval, “se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação.” (BAKHTIN, 2010, p.6). Em cada apresentação, em cada desfile, o porta-estandarte revela a si mesmo o próprio artista, a própria vida, que é ele por detrás do estandarte, sob as vestes da fantasia, apresentado com os elementos da representação – como descreve Bakhtin – ele está ali vivendo de acordo com as leis estabelecidas pelo carnaval. O sorriso aberto no rosto é ele exposto ou é ele simplesmente representando como um ator no palco, “o samba mistura a vida, [...] sorrir pode ser também fingir alegria. [...] Você nunca vai ter certeza, ao assistir um passista, se ele está só sentindo alegria ou só fazendo desaforo.” (TOJI, 2009, p. 216).

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval [...]. Os espectadores não assistem o carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente. (BAKHTIN, 2010, P.6).

O carnaval é alegria, é lugar de conquistas, onde somos todos iguais, onde podemos ser o que quisermos. Carnaval é poder ser o que sempre se quis, é ser o que a sociedade nos impede de sermos, é libertarmos de dentro de nós a essência do que somos sem precisarmos ter vergonha disso, afinal, no carnaval, podemos ser ridículos e loucos. Não nos permitimos ser assim o ano todo, pelo ano inteiro fingimos gostar de jogar um jogo em que as regras são burladas a nossa frente sem que possamos fazer algo para impedir, é azucrinante! Sob meu

ponto de vista, é um tanto cotidiano demais! Carnaval é obra do povo, é o lado não oficial – da idade média – é festa pública. “Com sua sabedoria licenciosa, a festa confere direito à tolice. A festa oficial está do lado da ordem. O carnaval, do lado da utopia, é o reino da universalidade, da liberdade, da igualdade e da abundância” (CAVALCANTI 2010, p.17).

O Carnaval é cultivado pela cultura popular, e “ocupa lugar de destaque na discussão da natureza, da unidade e na própria ideia de cultura popular.” (CAVALCANTI, 2010, p.8). Este último termo, cultura popular, é compreendido em um primeiro momento com uma divisão, que apesar de didática e com intenção de fazer compreender melhor a ideia entorno do assunto, limita, unifica e estabiliza em exemplos geométricos a real complexidade e transitoriedade do termo.

Havia um esquema piramidal, muito utilizado pela sociologia, (SALLES *apud* CARNEIRO, 1982, p. 09) que foi aplicado para a visualização e compreensão de cultura popular, onde:

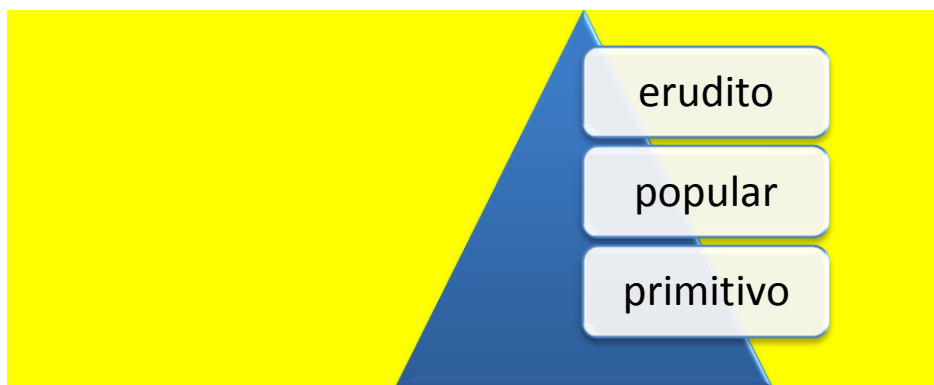


Figura 201 Pirâmide social. adaptado de Salles (1982, p.9 in: CARNEIRO, 1982).

O erudito, ao topo, corresponde às classes dominantes, a elite; o popular, ao centro, segundo Salles, “é igual à cultura dos estamentos sociais intermediários entre dois pólos, em quaisquer tipos de sociedades, independente do grau de desenvolvimento tecnológico”; e o primitivo corresponde aos povos de tecnologias simples (SALLES *apud* CARNEIRO, 1982, p. 09).

Bakhtin (2010) aponta para uma relação de diálogo e dinâmica entre os níveis de culturas compreendidos na pirâmide. Em sua obra, o autor fragiliza as delimitações expostas na figura acima e percebe que a cultura popular não pode ser caracterizada apenas por um grupo social restrito, pois, analisando a obra de François Rabelais, Bakhtin nos convida a entender que os “festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam,

ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval” (BAKHTIN, 2010, p. 4), no entanto, sem distinguir que homem medieval era esse, qual sua classe social e qual seu posicionamento na sociedade. Isso porque não havia a necessidade de tal classificação, pois as festas populares ocorridas em praças públicas eram celebradas por todos e, portanto, todos na sociedade medieval participavam das mesmas.

O agente que fragilizava com as delimitações existentes entre as culturas era o carnaval. “O carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas [...]” (BAKHTIN, 2010, p.8). Enquanto se vivia o carnaval as hierarquias eram postas de lado e as relações antes bloqueadas pela disparidade social eram plenas. No carnaval todos eram iguais “reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre os indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar” (BAKHTIN, 2010, p.9).

Até os dias de hoje, o carnaval consegue abarcar indivíduos de diferentes classes e condições perante a sociedade. O carnaval, festa popular, alarga a noção vigente a respeito de cultura popular, transformando a ideia vertical, hierárquica, piramidal, antes exposta, em horizontal, onde as pessoas são libertadas de suas funções e categorias para tornarem-se todos iguais na festa que antecede o período da quaresma¹² da igreja cristã.

Bakhtin contribui para o entendimento de que cultura popular é o lugar de diálogo entre os diversos níveis de culturas, lugar em que as culturas e as diversas pessoas, por um intervalo de tempo, estão num mesmo patamar, num patamar-outro. Ele me faz acreditar que a festa popular caracteriza esse intervalo ao afirmar que “é a festa que, libertando os homens de todo utilitarismo, de toda finalidade prática, fornece o meio de entrar temporariamente no universo utópico” (BAKHTIN, 2010, p. 241).

Burke (2010) ratifica a ideia de complexidade na relação das culturas, como já havia apontado Bakhtin (2010), e aprofunda a discussão que defendendo o afastamento, a compreensão de uma homogeneidade interna, enganosa, dessas culturas. Para isso ele expõe que “A fronteira entre as várias culturas do povo e as culturas das elites é vaga. Por essa razão, a atenção dos estudiosos deveria concentrar-se na interação e não na divisão entre elas” (BURKE, 1989, p. 21).

¹² Quaresma é o período do ano litúrgico que antecede a Páscoa cristã, sendo celebrado por algumas igrejas cristãs, dentre as quais a Católica, a Ortodoxa, a Anglicana, a Luterana.

É muito simplória a divisão dual entre elite x povo, ou erudito x popular. Isso não indica a heterogeneidade real que há internamente tanto nas culturas dominantes como nas culturas do povo, pois internamente as culturas do povo, que são várias, não são homogêneas. Ao contrário, são diversificadas em vários aspectos, costumes, culinária, música, dança etc. Ou as festividades populares que envolvem o carimbó, no Pará, e as festas juninas do nordeste têm as mesmas sonoridades musicais e os mesmos paladares? O modo de dançar e os rituais simbólicos são diferentes, mas são, em suas heterogeneidades, culturas populares.

As colaborações de Gonçalves (2007, p. 32) se alinham com o pensamento de culturas heterogêneas ao compendiar que “o universo da cultura popular se expressava através de um universo complexo de culturas, marcadas por diferenças étnicas, de gênero, profissionais, de idade, religiosas, entre outras.”. Dentro deste universo existem outros universos e dentro desses outros universos existem mais outros, e assim por diante, formando um emaranhado complexo, não linear e não necessariamente coerente de culturas, que mesmo dentro desta se pluralizam porque as pessoas que as formam são indivíduos diferentes. Ou seja,

A visão de uma oposição simples entre duas camadas de cultura (a erudita versus a popular) desloca-se, então, em duas direções: rumo à afirmação da heterogeneidade interna e constitutiva da cultura (seja ela popular ou erudita) e rumo à investigação da interação entre os distintos níveis de cultura de uma época social, bem como de sua natureza complementar. (CAVALCANTI, 2010, p.12).

O ideal romântico envolvido nas obras de intelectuais como os alemães Johann Gottfried von Herder, Johann Wolfgang von Goethe e o francês Gustave Courbet originou um pensamento positivo em favor do povo que opunha de certa maneira as classes cultas e valorizava uma autêntica cultura do povo. As oposições como cultura cívica x cultura popular, o formalismo x informalidade pública e a noção de cultura popular ser uma expressão basicamente da coletividade, sem autoria, naturalizadas, em contraponto às expressões culturais ditas ativas, com participação pessoal, particular, individualizada, com autoria, sustentou por muito tempo três características básicas que qualificaram a noção mais conhecida de “cultura popular” no decorrer da idade moderna europeia: o primitivismo, o comunalismo e o purismo (GONÇALVES, 2007, p. 33 e 34).

O primeiro ponto se referia à época das canções, estórias, festividades e crenças que haviam descoberto. Eles tendiam a situá-las num vago "período primitivo" (*Vorzeit*) e a acreditar que as tradições pré-cristãs tinham sido transmitidas sem alterações ao longo de milhares de anos. É indubitável que algumas delas são muito antigas; o Carnaval italiano, por exemplo, pode muito bem ter se desenvolvido a partir da Saturnal romana, e *acommedia dell'arte* a partir das farsas clássicas. Contudo, por falta de provas precisas, essas hipóteses não podem ser comprovadas. O que se pode comprovar é que

em época relativamente recente, entre 1500 e 1800, as tradições populares estiveram sujeitas a transformações de todos os tipos. O modelo das casas rurais podia se alterar, ou um herói popular podia ser substituído por outro na "mesma" estória, ou, ainda o sentido de um ritual podia se modificar, enquanto a forma se mantinha mais ou menos a mesma. Em suma, a cultura popular de fato tem uma história. (BURKE, 1999, p. 49).

O primitivismo está relacionado com a ideia de origem, de encontrar a raiz da manifestação popular. Está vinculada à criação de uma atmosfera virgem da cultura do povo, abstratamente o antigo, o primitivo e o popular são igualmente reconhecidos.

O comunalismo refere-se à ideia de que a poesia popular cresce e floresce espontaneamente, não existindo autor nem estilo individualizado. Na cultura popular, o papel da tradição e do passado da comunidade seria também maior do que o papel do indivíduo. (CAVALCANTI, 2010, p. 10).

E o purismo compreende que “as manifestações populares seriam naturalizadas, essencializadas, quase catárticas” (GONÇALVES, 2007, p. 34) como se fosse produto de um sistema autônomo sem contaminação da manifestação de fora do povo. Como se pudesse separar de maneira clara um “dentro” e “fora”.

É um equívoco pensar em uma maneira de identificar a autenticidade de uma tradição popular pura, casta, imaculada, como se esta tradição estivesse envolta de uma redoma. “‘Tradição popular pura’ não só seria inatingível por uma condição de método, como, na verdade, ela inexistente. A noção de autenticidade originária supõe algum lugar da humanidade em que não haveria história ou processo em curso.” (CAVALCANTI, 2010, p. 11). Novamente cometeríamos o erro de acreditar numa homogeneidade que não é possível, pois já vimos que as interações são dinâmicas e complexamente heterogêneas, mesmo internamente nas culturas, e que “não existia uma tradição popular imutável nos inícios da Europa Moderna, e talvez nunca tenha existido. Portanto, não há nenhuma boa razão para se excluir os moradores das cidades[...] de um estudo sobre cultura popular”, seja ele um respeitado homem criado em família de tradição de ensino formal ou um ilustre camponês de ascendências educativas não formal. (BURKE, 1989, p. 49).

A cultura popular de alguma forma caracteristicamente complexa abrange todos os níveis e particularidades das relações de culturas, mesmo que algumas as neguem. Redfield (1958, *apud* CAVALCANTI, 2010) debruçou-se sobre as relações múltiplas internas das culturas, aonde existem variadas sociedades, sejam elas camponesas ou letradas, com objetivo de lucro ou não em suas produções. O autor compreende tais relações como parte de um organismo maior e mais amplo. As tradições são, portanto, interdependentes, interagem reciprocamente. “Os limites de uma cultura ou de uma tradição cultural não acompanham as

fronteiras de classe ou de grupos. A distinção entre os diferentes níveis de cultura repousariam, antes, nos mecanismos de transmissão formal, num caso, informal, no outro” (CAVALCANTI, 2010, p. 14).

Assim, as pequenas tradições caracterizam-se pela transmissão de valores e conhecimentos de maneira informal, através das canções populares e estórias, enquanto as grandes tradições seguem uma organização metodológica para a transmissão cultural. Elas podem de fato ser tradições culturais diferentes e com práticas sociais distintas, mas é possível identificar claramente um fluxo entre si que se contamina e interfere constantemente.

Esse modo de pensar as culturas se diferencia da simples dualidade opositora de classes como elite x povo “porque o aprendizado da grande tradição é uma consequência da pequena tradição. A grande e a pequena tradições são dimensões uma da outra”¹³ (REDFIELD, 1956, p. 87 *apud* CAVALCANTI, 2010, p. 13).

A grande tradição era transmitida formalmente nos liceus e nas universidades. Era uma tradição fechada, no sentido em que as pessoas que não frequentavam essas instituições, que não eram abertas a todos, estavam excluídas. Num sentido totalmente literal, elas não falavam aquela linguagem. A pequena tradição, por outro lado, era transmitida informalmente. Estava aberta a todos, como a igreja, a taverna, e a praça de mercado. (BURKE, 1989, p. 56).

Percebo nas análises do autor que de fato todos participavam da cultura popular. As culturas do povo sempre estavam na base da formação das pessoas que viveram a idade moderna na Europa, as canções populares e os costumes eram passados, também, à dita alta sociedade através da experiência de relações pessoais e de contatos reais que a elite da sociedade mantinha com as pequenas tradições – entende-se cultura popular. As mães de criação emanavam suas tradições aos pequenos que elas criavam. Nesse ponto, compreendo claramente que a cultura popular atravessa a corporeidade dos homens, inclusive o letrado.

Uma parcela da sociedade que tem acesso a uma formação organizada didaticamente através de instituições de ensino apresenta uma concepção negativa e pejorativa das manifestações oriundas das tradições mais populares, no entanto essa mesma parcela – que se coloca fora de tais manifestações populares – participa ativamente de movimentos públicos com características de grande massa populacional – povo – como, por exemplo, o carnaval.

As indagações alargadas por Vicente Salles (1982, in: CARNEIRO, 1982) exemplificam a comunhão generalizada da sociedade, grandes e pequenas tradições

¹³ Trecho livre traduzido pela autora Cavalcanti (2010).

envolvidas numa mesma festa, celebrando o mesmo espaço, o mesmo sorriso e a mesmas esperanças.

A maioria dos folguedos populares não está cristalizada, nem encontrou suas formas definitivas [...]. ainda não existe, em nosso país, uma ‘acomodação’ de formas ou gêneros folclóricos. Tudo vive num estado de ‘gestação’. Assim, “muitas festas tradicionais”, diz Edison Carneiro, “entre as que davam animação e colorido às nossas cidades, desaparecem ou estão desaparecendo, enquanto outras, como a de Santa Cruz em Carapicuíba, SP, se revigoram. Ternos e ranchos voltaram a festejar os Reis, na Bahia. O carnaval não começa no dia de São Silvestre no Maranhão e no Pará? Maceió e Natal não estão dando novo alento às festas populares da Natividade? E não se firma o costume de propiciar o Ano Novo nas praias cariocas?” (SALLES, in: CARNEIRO, 1982, p.8).

O texto acima foi publicado em 1982, hoje, há 31 anos. Quem não deseja passar a virada de ano em Copacabana-RJ? Esta festividade nos dias de hoje tornou-se tradição e agrupa, como verdadeira circularidade cultural, pessoas distintas de classes sociais, escolaridades, raças, crenças, evidenciando que a cultura popular abrange o país inteiro e exemplifica a relação complexa que há entre os níveis de culturas em uma festividade popular. Olhar uma fotografia de tal festejo é ver o povo brasileiro reunido. Não há possibilidade de discriminar ou categorizar uma classe, um nível, um tipo ou outro de tradição cultural nesta imagem.

A partir do exemplo supracitado, lanço mão da ideia de hibridismo, culturas híbridas (CANCLINI, 1990 e 2008) para sublinhar o entendimento complexo e de relação entre as tradições culturais, pois Turano (2011, p. 135) considera conceitualmente que Canclini “procura entender as relações sociais de forma complexa, com diversos atores sociais interagindo, misturando-se, negociando, e, desde sempre, formando identidades que não são fixas, mas, ao contrario, estão em constante fluidez.”.

Compreendo, assim, as escolas de samba como práticas híbridas, pois são formadas por agentes culturais com características (identidades) “borradas”, expostas constantemente a mudanças, transformações, atualizações e recombinações. Elas também apresentam desenhos culturais originários de composições e sínteses conflituosas sofrendo uma hibridação, definida por “processos culturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separadas, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2008, p. 19).

O autor nota que todos os tipos de culturas se encontram na linha tênue do entre e que as artes, e aí nesta fronteira localizo também as escolas de samba e o seu carnaval, por conta

das facilidades de contatos do processo de globalização, relacionam-se entre si ampliando seu potencial de desenvolvimento.

A cultura popular das escolas de samba é, nesse sentido, constantemente recriada através das interações sociais, que não se impõem umas às outras, mas, ao contrário, negociam constantemente seus interesses e estabelecem padrões culturais desejados pela sociedade. As escolas de samba são híbridas, e sua estética representa cada momento político cultural por elas enfrentado. (TURANO, 2011, p. 142).

Há uma definição para escola de samba que, particularmente, não me agrada. Não por haver um equívoco ou coisa semelhante, mas por não combinar com a sensação que delas chega até mim. É como se o que sinto na pele não fosse traduzido pelo sentido exposto a seguir:

O nome pitoresco de escola de samba, conhecido e popular no Brasil como nenhum outro, nomeia “sociedades civis de cultura e lazer, sem finalidades lucrativas”, cujo objetivo principal é organizar, todos os anos, desfiles luxuosos que constituem o essencial dos folguedos carnavalescos atuais. Nascidas no Rio de Janeiro, são imitadas em quase todo território nacional. Os cortejos, cujo preparo é feito com grande antecedência, exige organização minuciosa e eficiente, em que nada pode ser deixado ao acaso, pois dela dependem o sucesso junto ao público e o prêmio final. (QUEIROZ, 1999, p.74).

A formalidade com que é tratada uma agremiação carnavalesca nas palavras acima deixa de lado a emoção e os conflitos que permeiam o mundo do carnaval, essenciais para o entendimento do que vem a ser uma escola de samba.

O local de nascimento das escolas de samba, como confirma Albin (2009), foi mesmo “o centro do Rio de Janeiro, ao pé do Morro de São Carlos na Cidade Nova e no Estácio de Sá — vizinhos à Lapa boêmia e à Praça XI antiga, celeiro de sambas e de bambas.” (p. 253). No entanto, não acredito numa imitação pura do modelo carioca de escola de samba por parte dos vários Estados brasileiros onde esta manifestação acontece. Mesmo porque, se esse fosse o caso, não estaria investigando nesta pesquisa uma figura carnavalesca que não faz parte do cortejo de escola de samba do Rio de Janeiro.

Muito comuns nos cordões carnavalescos, nos quais tinham grande destaque, os estandartes foram herdados pelas escolas de samba de Belém que os transformou em característica peculiar em seus cortejos. Não só por preservar um artefato de essencial importância das primeiras manifestações e do processo de formação de um carnaval nacional, mas por tornar o estandarte e o porta-estandarte quesitos vistos unicamente em nossas escolas da cidade de Belém. Aqui, preserva-se a figura de um rapaz na condução do estandarte como

era comum nos primeiros cortejos carnavalizados do país¹⁴ – como ocorre no maracatu de Pernambuco – diferente do que é visto hoje nas escolas de samba Brasil afora, nas agremiações que o estandarte vem representado no desfile, quando não somente incorporado ao carro alegórico *abre alas*¹⁵, é conduzido por uma mulher com uma dança semelhante a da porta-bandeira, porém sem o mestre-sala. Sobre isso Kizzy Pereira¹⁶, porta-estandarte do Rio Grande do Sul-RS explica:

Eu sou do Rio Grande do Sul, eu venho de um lugar onde nós temos carnaval também. Lá é uma característica local em que todas as escolas trazem suas porta-estandartes. [...] O nosso diferencial no Rio Grande do Sul é que ele sempre é trazido por mulheres e ela dança sozinha, tem o compromisso de empunhar o pavilhão da escola na frente “dizendo”, “a minha escola esta lá atrás.” [...] No carnaval do Rio Grande do Sul é obrigação da escola trazer o estandarte, se não vier é descontado ponto da agremiação – nem que ele venha sozinho no carro abre alas – porque tem que ter a representação do pavilhão, não pode deixar de ir! (Kizzy Pereira, em entrevista concedida após o desfile da Imperatriz Leopoldinense no Rio de Janeiro, 2012).

Kizzy apontou em sua fala que a dança da porta-estandarte sul-rio-grandense é semelhante a da porta-bandeira, com a diferença de dançar mais solta e livre na avenida, já que ela não desfila com um mestre-sala. A dança do porta-estandarte investigado nesta pesquisa se diferencia tanto da apresentação da porta-estandarte sulista como do porta-estandarte do maracatu, pois a ele é permitido sambar, realizar gestos que reverenciem o estandarte e criar movimentações e gestos próprios para defender sua escola e o enredo que a agremiação desenvolve na avenida, pois o enredo é outra singularidade do porta-estandarte nortista que traz escrito no pavilhão o título do enredo que a escola canta no desfile. A presença da figura do porta-estandarte, e não somente do estandarte, caracteriza-se como um quesito avaliativo no concurso de escola de samba de Belém, o que não ocorre no restante do Brasil.

A matéria publicada no Jornal Diário do Pará, veiculada no domingo do dia 03/02/2013, com o título *Carnaval: os personagens de um tempo mágico*, sublinha minha crença na produção de uma carnaval original em Belém, com influências do Rio de Janeiro e de outras cidades – não se pode negar. Entretanto, não se pode pensar que o carnaval de

¹⁴ Desde o início dos ditos passeios de mascarados que conduziam, pelas ruas do Rio de Janeiro, os foliões das sedes de seus clubes até os teatros e salões onde ocorriam os bailes de mascarados por volta da metade do século XIX. (FERREIRA, 2004, p. 104 - 155).

¹⁵ O primeiro carro alegórico do desfile é chamado de carro abre-alas, e na sua parte frontal costuma vir o nome da escola, de forma estilizada. Algumas escolas, como a Portela por exemplo, trazem sempre no abre-alas o seu símbolo (no caso desta agremiação, a águia), independentemente do enredo.

¹⁶ Kizzy Pereira é porta-estandarte do carnaval da cidade de Porto Alegre - RS.

Belém é uma reprodução do carnaval carioca – até porque existe um abismo entre as duas produções. Vejamos alguns trechos da matéria.

O carnaval de Belém é mais rico em histórias e personagens do que se possa imaginar. Ainda no tempo em que a Praça da República era o Largo da Pólvora, recanto dos brincantes das passeatas ‘Zé Pereira’, ‘Corso’ e ‘Batalha de Confetes’, algumas figuras clássicas se destacaram. Quem se lembra do infame Gorila que assustava as crianças nas ruas? E o Dr. Passa o Pau, que desfilava pelos blocos carregando uma maleta contendo utensílios inusitados? E Mário Cuia, Rei momo mais gordo e famoso do Brasil? **Sem falar dos ‘Portas-estandartes’ e das ‘Sambistas’, ícones criados no carnaval local e que alegravam os desfiles das primeiras escolas de samba da cidade.** [grifos meus] (Jornal Diário do Pará, Domingo, 03 de fevereiro de 2013).

Nosso próprio jornal inicia a informação com tom de espanto e curiosidade, demonstrando que nós mesmos não conhecemos a originalidade envolvida no carnaval de Belém. A matéria começa como se o jornal precisasse provar ao leitor local que nosso carnaval vai além de uma reprodução e que temos histórias originais pra contar. Como é o caso do trecho que foi grifado por mim e a sequencia da matéria que aponta para um processo local de criação de personagens singulares para o carnaval de escola de samba.

Nos blocos e escolas, um desfile de estrelas.

Além de personagens como o Rei-Momo Mário Cuia e ‘Dr. Passa o Pau’, o carnaval de Belém dos anos 1950-60, foi palco para ícones com funções específicas nos desfiles de Cordões, Blocos e Escolas de Samba. São Eles o ‘porta-estandarte’ e a ‘sambista’. A figura do porta-estandarte surgida do maracatu pernambucano foi adaptada ao carnaval paraense no início do século XX. O porta-estandarte era o responsável por exibir o estandarte com a inscrição do enredo da escola. As sambistas, musas do rebolado, inventadas no próprio carnaval paraense eram outro exemplo de luxo e gingado. Estas dançarinas, que tinham referência da ‘rumba’, tornaram-se populares principalmente nos anos 1950. Zilda, sambista do Rancho não Posso me Amofiná (considerada por muitos a precursora da função), e Marlene, a ‘Parangolé do Samba’ (Império Pedreirense), se destacaram na época. “Assim como o porta-estandarte, as sambistas eram muito importantes no carnaval daqui. Elas desfilavam com roupas muito bonitas e dançavam muito bem. Lembro da Zilda, da Maria José, da Marlene, a ‘Parangolé do Samba’. Ela era linda, um pedaço de mulher”, recorda-se Rubão. A figura da sambista existiu até 1978, sendo substituída pelas atuais madrinhas de bateria e mulatas passistas. (Jornal Diário do Pará, Domingo, 03 de fevereiro de 2013).



Figura 2: Sambista Maria José do Racho Não Posso Me Amofiná, recebendo a faixa de melhor sambista do carnaval de 1960. Arquivo pessoal de João Manito.

As “sambistas” conferiram uma das inesquecíveis peculiaridades ao carnaval paraense, sobre elas me debruçarei na secção *Velha-guarda*, na qual converso sobre os antigos carnavais. Trago à tona uma parte da matéria *Carnavais: os personagens de um tempo mágico* para dizer que “o Pará sempre foi fértil em recriar, de varias maneira, as influencias chegadas do Caribe, o nosso “porto de mar”, como dizia o poeta [paraense] Ruy Barata” (OLIVEIRA, 2006, p.19). Não somente do Caribe e nem tampouco recriar. Aqui os atravessamentos culturais que perpassam a região se tornam nossos, possibilitando um processo de criação de fato, no qual não se pode identificar o ponto de influencia, pois a apropriação dessas referencias se mistura de maneira complexa, o que faz surgir uma invenção nossa, local, paraense e não mais de influencia de um lugar ou outro, mas de vários, cultivado aqui.

A respeito do comentário que Queiroz apresenta acima sobre o fato de os desfiles das escolas de samba serem preparados com muita antecedência e organização minuciosa, acredito que tal planejamento eficiente é observado nas escolas do Rio de Janeiro, nas agremiações do grupo especial, que recebem a maior parte do recurso financeiro destinado pela prefeitura para os desfiles carnavalescos e captam os maiores investimentos de patrocinadores, pois a maioria das escolas dos outros grupos faz carnaval vencendo as dificuldades financeiras de planejamento e organização. Portanto, não são todas as escolas que se encaixam na definição feita pela autora.

*Se a coisa não sai do jeito que eu quero
Também não me desespero
O negócio é deixar rolar
E aos trancos e barrancos, lá vou eu
E sou feliz e agradeço por tudo que Deus me deu¹⁷*

O carnaval de escola de samba que conheço é feito, como diz a música, aos trancos e barrancos. Usarei da mesma frase que muitos do mundo do carnaval dizem por aqui: *Belém faz carnaval de teimoso!* É preciso amor, ninguém ganha dinheiro com os desfiles, muitos tiram do seu próprio bolso para cobrir uma coisa ou outra para que a escola entre bem na avenida. Na concentração, instantes antes da agremiação pisar na passarela do samba, é uma correria geral, os carros alegóricos ainda estão em fase de acabamento, quando não de construção, as fantasias ainda estão sendo costuradas, transportadas até a avenida, ou não estão – é preciso criatividade para resolver a situação. O planejamento existe, mas tropeça nos incentivos dados ao carnaval da cidade. *E aos trancos e barrancos, lá vamos nós! Somos felizes e agradecemos pelo carnaval que Deus nos deu...*

Um exemplo disso é a maneira como a carnavalesca Cláudia Palheta transformou seus processos criativos com três escolas de samba de Belém¹⁸, desenvolvidos para o carnaval na avenida nos anos de 2005 a 2011, em objeto de estudo acadêmico neste mesmo programa de mestrado da UFPA. Encontrou um ambiente de trabalho, nas três agremiações, que lhe rendeu a seguinte reflexão:

Nessa investigação sobre processos criativos nas escolas de samba e no *fazer* carnavalesco, além de perceber o meu gosto pela brincadeira que expressei em formas, cores e materiais, descobri também, em atitudes e comportamentos, indícios que apontam para um método de trabalho através do qual tenho construído minha identidade carnavalesca, que por ora

¹⁷ PAGODINHO, ZECA, 2002.

¹⁸ Agremiação Carnavalesca Academia de Samba Jurunense, em 2005; Grêmio Recreativo Cultural e Carnavalesco Deixa Falar, em 2006, 2007, 2008 e 2009; e Associação Carnavalesca Bole-Bole, nos anos de 2010 e 2011, (e 2012, mas este não fez parte de suas reflexões acadêmicas).

denomino “*organizar para descontrolar*”, onde forças contrárias significantes, fundamentais em cada passo dado do início de uma ideia à realização de um desfile se alteram, interagem, conflituam-se e se completam a partir de movimentos constantes em torno de um objetivo. (PALHETA, 2012, p. 149).

Organizar para descontrolar é uma ação cíclica. Organizar é, segundo a autora, arrumar pensamentos para a criação do desfile – é uma ação solo – esquematizar no papel, e descontrolar é uma ação coletiva, em que o carnavalesco não tem muito domínio do que de fato irá acontecer com a ideia arrumada previamente. “Organizar é ter um brinquedo, descontrolar é brincar com os amigos e descobrir novas possibilidades” (PALHETA, 2012, p. 149).

Nossas estruturas para a confecção do desfile de escolas de samba, nossos materiais, nossos orçamentos induzem a ação de descontrole, a meu ver, existente, em todas as escolas de samba de Belém – tomadas as devidas proporções. De tal modo, escola de samba não é uma utópica organização minuciosa com produção de muita antecedência para que nada fuja do controle – não todas.

Apresentamos diversos problemas organizacionais e de investimentos que vão desde os setores internos da agremiação, brincantes, beneméritos e presidência, passando pela falta de interesse das organizações privadas – e a falta de competência para atrair esse tipo de investimento empresarial – até as políticas públicas da cidade e do Estado. Contudo, nossa teimosia produz desfiles de alegria pelo carnaval como o do imponente Arco-íris, desfilando na Avenida Doca de Souza Franco, no carnaval de 1984. “Como destaques, no alto dos carros, surgiram lindas rainhas dos clubes aristocráticos da cidade, enquanto no chão as mulatas eletrizantes e as baianas maravilhosas faziam o público vibrar” Fernando Gogó de Ouro puxava o samba de enredo (OLIVEIRA, 2006, p. 157):

*Eu quero, quero cantar de alegria/ me derreter no calor da folia/ e novamente delirando
em emoção/ olha aí o Arco-íris colorindo a multidão/ o rei de Roma num carro naval/
festejando a primavera/ inventou o carnaval/ o Rio a festa do entrudo/ com Zé Pereira
teve evolução/ Sociedade que sensação!/ Escola de samba virou tradição/ baianinha
deixa o farol te iluminar/ o teu gingado ôôô/ fez a Bahia sambar/ Agita meu povo/ feira
de Caruaru, em Pernambuco/ frevo e maracatu/ Em Belém do Pará/ sou forte em meu
castelo de ilusão/ no Ver-o-peso que sedução! Sou Mário Cuia na saudade/ um Rei*

*Momo de tradição/ Balança meu povo este carnaval é teu/ hoje eu sou Arco-íris/ e a sensação sou eu.*¹⁹

O carnaval viajou até aportar em terras paraenses, escola de samba já não é uma folia carioca. Temos o nosso carnaval e nossas escolas de samba produzindo cultura daqui. Escola de samba, sabemos, sem o compromisso de participarmos de tal festa, é uma representatividade do carnaval brasileiro e que desfila em forma de cortejo exibindo carros alegóricos, comissão de frente, ala das baianas, mestre-sala e porta-bandeira, sambistas e mulatas pulsando suas belas curvas nacionais ao som de uma empolgante bateria composta de surdos, tamborins e cuícas. Porém, para além de conhecer essa composição de uma escola de samba, é necessário compreender o significado de uma agremiação para a sua comunidade.

Escola de samba desperta sentimentos múltiplos em seus participantes e admiradores, muitas vezes contraditórios. São sentimentos de paixão, prazer, desgosto, cansaço, raiva, felicidade, um apanhado de sentimentos vividos de forma intensa e extrema.

Fiquemos com sensações como estas que reparto aqui. Sabe como você fica quando ouve a pulsação da bateria de sua escola de samba? Sabe quando dá aquela vontade de abrir a boca e cantar bem alto aquele samba que te faz arrepiar dos pés à cabeça? E quando você não consegue mais ficar em si e sambar é a única saída pra te fazer completamente feliz naquele instante?

Escola de samba é coisa que não se explica, que não se entende. Eu poderia ser o melhor dos escritores, dominar a mais perfeita das metodologias em pesquisa, analisar componente por componente e destrinchar os supostos significados para a escola; no entanto, não seria suficiente para a compreensão de alguém que não a conhece pela vivência. É necessário mesmo senti-la, pisar numa quadra, assistir a um ensaio de bateria e se envolver para que, de fato, a compreensão se instale por completo em uma pessoa. Caso contrário, o entendimento ficará no plano superficial da imaginação, sendo muito mais proveitoso e agradável o presente discurso para quem já teve algum tipo de contato físico com uma escola de samba.

Escola de samba é povo em sua manifestação mais autêntica! No momento não me recordo de quem seja a autoria dessa frase ou mesmo em que material eu o encontrei, mas ainda no início do mestrado, antes mesmo das disciplinas começarem, essa frase não me sai

¹⁹ Samba-enredo de 1984 da Escola de samba Arco-íris, do bairro do Guamá-Belém-PA. Letra retirada do livre *Carnaval paraense*. (OLIVEIRA, 2006, p. 157).

da cabeça: *escola de samba é povo*. Fui ao encontro deles em busca de ratificar o que era escola de samba pra mim.

“Na memória de muitos moradores, o bairro [do Jurunas] e a escola [de samba Rancho Não Posso Me Amofiná] cresceram juntos e são hoje dois signos inseparáveis.” (RODRIGUES, 2008, p. 29) O bairro do Jurunas acolhe a escola de samba mais antiga do Pará, é o bairro que visivelmente mais entrelaça escola de samba e bairro. Por vezes confunde-se *ranchistas* e *jurunenses* a ponto de significarem a mesma coisa. Este era o lugar onde poderia encontrar o que buscava, decidi, portanto, conversar com as crias do Jurunas/Rancho.

*Foi no bairro do Jurunas/ onde nasci, me criei...*²⁰

Escola de samba pra mim é sinônimo de família, na verdade, falar em carnaval, em escola de samba, é reviver um sentimento de familiaridade, de união, de comunidade. Costumo dizer que me criei numa quadra da escola de samba do meu bairro, que fica no Jurunas e se chama “Rancho Não Posso Me Amofiná”, foi lá que me aproximei do samba, foi por lá que me apaixonei também. É engraçado, mas era no desfile da escola do meu coração que vi minha família reunida e fantasiada, tinha gente desde a comissão de frente até na bateria, mas todos que estavam ali eram levados a brincar o carnaval pela grande matriarca e baiana, Dona Bené, minha avó, e desde que deixou de embelezar a avenida com seus giros e fora para “o carnaval no céu” que não vejo minha família reunida novamente, assim como era no principio. Mas acredito que a escola de samba é um lugar que habita o sentimento de um laço que unifica, que familiariza. (Ariane Pimentel²¹).

2.2 A figura do porta-estandarte no carnaval em Belém

O porta-estandarte no carnaval em Belém do Pará é o personagem da escola de samba que tem por responsabilidade conduzir o estandarte da escola apresentando o enredo da agremiação carnavalesca, que se revela inscrito no estandarte por ele manejado.

Como característica própria de nossas agremiações no Estado do Pará, o estandarte da escola é conduzido por um homem. Em outros carnavais, inclusive de escola de samba, também há a presença de porta-estandartes, como é o caso das agremiações do Estado do Rio Grande do Sul. Neles, apresenta-se uma mulher na empunhadura do estandarte que, neste contexto sulista, exhibe o brasão da escola igual ao da bandeira como no Rio de Janeiro.

²⁰ Samba intitulado “Nossa escola”, composto pelo fundador do Rancho Não Posso Me Amofiná, Raimundo Manito em 1951. (RODRIGUES, 2008, p. 161).

²¹ Ariane Pimentel é Professora de Dança e mestranda pela UFPA, pesquisadora de carnaval, ranchista e moradora do Bairro do Jurunas.

Para além das escolas de samba, verifica-se a presença do estandarte em outros carnavais, como o carnaval pernambucano com seu Maracatu²² e em Belém com o Arraial do Pavulagem.

No entanto, aqui no Pará o estandarte é apresentado de maneira diferente das demais, tornando-o único na manifestação cultural de escolas de samba. Oliveira (2006, p. 305), afirma brevemente que o porta-estandarte é uma das **particularidades** tradicionais do carnaval paraense. Hoje o estandarte paraense estadeia em seu pano o enredo carnavalesco que a escola contará no desfile.

Por ter um apreço tão valioso para a comunidade do carnaval da cidade, em Belém o porta-estandarte “Obviamente, passou dos Cordões [carnavalescos na segunda fase do carnaval paraense] para as escolas de samba, tornando-se um quesito tradicional dos concursos locais” (Oliveira, 2006. p, 23). Ele se diferencia dos demais porta-estandartes do país justamente por ter se tornado quesito avaliativo nos desfiles oficiais e por ter sua representação assegurada nas escolas. Todas as agremiações carnavalescas em Belém têm por comprometimento conter em seu cortejo a figura do porta-estandarte.

Sou dançarino e, para conhecimento breve do personagem central de minha análise reflexiva, não poderia deixar de destacar a característica que mais me fascina no porta-estandarte de escola de samba em Belém do Pará, isto é, sua dança.

É ela que desperta o desejo de me debruçar sobre as nuances, os atravessamentos, as singularidades deste personagem de nossa folia que antecede a quarta-feira de cinzas. Ao demonstrar respeito pelo pavilhão e apresentá-lo ao público que os cerca, os porta-estandartes apresentam, cada um a sua maneira, uma evolução dançada com combinações atravessadas de experiências corporais. A folia dançada por eles cria uma atmosfera poética em que os movimentos são gestos ora postos a uma altura do texto, ora recombinações, recolocados, ordenados em outro lugar. E, se cabe usar estrofe nesta poesia de tanta liberdade criativa, esta sempre será escrita pelos pés. É o samba no pé que dá a pontuação necessária a esta poética. Torna toda sua evolução na avenida espetacular.

²² Manifestação da cultura popular e Patrimônio Cultural da Humanidade característico do Estado de Pernambuco.



Figura 3: Porta-estandarte do Quem São Eles Maurício de Souza. Enredo: Umari, o ninho da Águia na selva de pedra 2012.
Fonte: http://www.agenciapara.com.br/noticia.asp?id_ver=86079 Foto: Alessandra Serrão/Ag. Pará 07/10/2011.

Pensar na figura do porta-estandarte hoje, em Belém, é criar a imagem do respeito ao pavilhão e à malandragem do samba no pé. Pelo menos é isso que gostaríamos de ver. Mas, sobre esta frase irônica discutirei mais adiante.

Debruçar-me-ei agora sobre o porta-estandarte, suas características peculiares do carnaval aqui do norte, aqui das escolas de samba de Belém do Pará. Para tanto, convido algumas personalidades do carnaval da cidade para conversar sobre essa figura. Como se estivéssemos numa tarde de sábado, próximo à hora do almoço, ao redor de uma mesa no Bar do Ranulfo²³ ao gosto de um bom peixe – frito ou na brasa – que somente aqui no Norte do Brasil se vê. Eles dividem opiniões e esclarecem a importância dos porta-estandartes para o nosso carnaval de escola de samba.

O assunto que vem logo a tona nessa “roda” de conversa é justamente a singularidade que essa figura representa para o nosso carnaval. A professora e carnavalesca Cláudia Palheta²⁴, com a espontaneidade que lhe é peculiar, comenta:

Ter o porta-estandarte dentro da escola de samba caracteriza muito essa diferença que existe entre escola de samba de Belém e escola de samba do Rio. O Rio teve essa ideia fundadora, que foi se espalhando, quando essa

²³ O Bar do Ranulfo fica ao lado da Sede do Quem São Eles, é um dos lugares na cidade de Belém onde pessoas ligas ao samba e ao carnaval paraense costumam se reunir nas tardes de sábado para conversar, analisar, criticar o carnaval paraense entre outros assuntos.

²⁴ Carnavalesca, pesquisadora do carnaval e professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

ideia foi para os outros Estados, em alguns, ela foi tomando características próprias, e a nossa, do porta-estandarte, é muito evidente²⁵.

Nesse sentido, o professor Dr. Miguel Santa Brígida²⁶ ratifica com vivacidade esse posicionamento de diferenciação de nosso carnaval ao se referir ao fato de que “A figura do porta-estandarte assinala e sinaliza – e sublinha – na estrutura espetacular, o traçado paraense na contribuição do carnaval brasileiro²⁷”. Acerca deste ponto Claudia Palheta ressalta, “infelizmente, nós somos vítimas desse estigma que a gente carrega que nós copiamos o Rio de Janeiro. Isso não é verdade, porque nossa estrutura de organizar a escola é diferente, a nossa forma de organizar samba enredo é diferente²⁸”.

A esse despeito, durante os encontros para as entrevistas, o carnavalesco e professor paraense Neder Charone se posiciona acerca do carnaval paraense dizendo que “Ele é a nossa identidade para diferenciar o nosso carnaval de todos os outros lugares²⁹”.

Outro olhar bastante interessante que vale ser ressaltado é apontado por Claudia Palheta, olhar esse para o qual eu não tinha me atentado com tanta clareza. Explica a carnavalesca que “Pela própria condução do estandarte, pela própria dança e o histórico do que é um estandarte no carnaval de escola de samba, que é uma característica de bloco, de rancho, de maracatu, a figura do porta-estandarte dá outra energia para escola de samba³⁰”.

O porta-estandarte não é somente uma característica que diferencia nossas escolas de samba das escolas de samba dos outros Estados brasileiros. Como afirma Cláudia Palheta, a energia total do desfile ganha outro vigor, outro sabor. Ele é capaz de controlar a temperatura da escola na avenida com sua dança.

O historiador e Ator paraense Anastácio Trindade também fora entrevistado com o intuito de colaborar para a construção desta “roda” de comentários, depoimentos, discursos, acerca da figura do porta-estandarte em Belém. Sempre espalhando seu jeito acolhedor com as pessoas, em entrevista afirma:

²⁵ Entrevista concedida em 26/02/2013.

²⁶ Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo - pela Universidade Federal do Pará (1985). Formação profissional como ator pela CAL/RJ (Casa das Artes de Laranjeiras), 1987. É Mestre (2003) e Doutor (2006) em Artes Cênicas pelo PPGAC Universidade Federal da Bahia. É Pós-Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC - UNIRIO (2011). É professor titular da Universidade Federal do Pará atuando nos cursos técnicos, graduação e pós-graduação nas áreas de teatro e dança. Foi Diretor da Escola de Teatro e Dança da UFPA (1994-1998).

²⁷ Entrevista concedida no dia 12/03/2013.

²⁸ Entrevista concedida no dia 26/02/2013.

²⁹ Entrevista concedida no dia 06/03/2013.

³⁰ Entrevista concedida no dia 26/02/2013.

O porta-estandarte no carnaval paraense é uma figura impar, porque só aqui tem porta-estandarte. Mestre-sala e porta-bandeira têm em tudo quanto é lugar... Bateria tem em tudo quanto é lugar... Comissão de frente tem em tudo quanto é lugar, mas o porta-estandarte só existe no carnaval do Pará! Ele é uma criação tipicamente paraense, em se tratando de escola de samba³¹.

Complementando o pensamento iniciado por Anastácio Trindade, o professor Miguel Santa Brígida referenda o fato de que “toda a simbologia que o Brasil conhece através da dança do mestre-sala e da porta-bandeira, tem no nosso porta-estandarte. E isso tem somente em Belém do Pará!³²”.

Conversando informalmente com pessoas do carnaval de outros lugares do Brasil, como Mestre Manoel Dionísio, do Rio de Janeiro, e Kizzy Pereira, de Porto Alegre, não obtive relatos da existência de porta-estandarte no desfile de escola de samba, como nós apresentamos aqui nas agremiações carnavalescas em Belém e algumas cidades do Pará.

É importante dizer que a região metropolitana de Belém – Ananindeua, Marituba, Icoaraci, Outeiro e Mosqueiro – e as cidades de Santarém e Tucuruí apresentam em seus cortejos carnavalescos de escola de samba a figura do porta-estandarte tal como as características que apresentam em Belém. No entanto, é interessante ressaltar que a maioria dos porta-estandartes que desfilam nas agremiações dessas cidades são os porta-estandartes das escolas de samba de Belém. Como a organização dos concursos são planejados a não coincidir os dias de desfiles, as agremiações das cidades metropolitanas de Belém e do interior do Estado contratam os principais porta-estandartes para defenderem as escolas de suas localidades.

O poeta e fundador da Ala de compositores do Império do Samba Quem São Eles, João de Jesus Paes Loureiro³³, em entrevista, com sua eloquência intelectual, diz que “O porta-estandarte é uma figura solitária, leva por si só uma anúncio da escola. Ele, o porta-estandarte, vem à frente do cortejo, está ligado à abertura da escola de samba para o público, uma apresentação dela, uma revelação³⁴”.

³¹ Entrevista concedida no dia 27/02/2013.

³² Entrevista concedida no dia 12/03/2013.

³³ Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal do Pará (1976), graduação em Direito pela Universidade Federal do Pará (1964), mestrado em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1973) e doutorado em Sociologia da Cultura - Université de Paris IV (Paris-Sorbonne) (1994). Atualmente é professor voluntário da Universidade Federal do Pará.

³⁴ Entrevista concedida no dia 07/03/2013.

Outro ponto bastante relevante nesse contexto encontra-se em uma das características que permeia o personagem do porta-estandarte das procissões e cortejos, porém, que está se perdendo no decorrer dos anos. A esse respeito, Neder Charone observa:

Nos meus carnavais o porta-estandarte sempre vem à frente da escola, justamente, preservando os traços históricos dos estandartes romanos, dos estandartes das procissões religiosas. Também, em minha opinião, é ele que anuncia o enredo da escola. Em alguns momentos, algumas escolas aqui de Belém me incomodaram porque seus porta-estandartes vinham lá atrás. O estandarte era como um objeto decorativo. Passava quase despercebido. Essas coisas me deixavam incomodado, por isso eu sempre procuro colocar o porta-estandarte principal no início da escola³⁵.

A relação do porta-estandarte com a escola e, por consequência, o seu posicionamento dentro do cortejo durante o desfile, demonstra uma das grandes características que este personagem carrega, que trás consigo a responsabilidade de vir à frente da escola e ser um dos primeiros a apresentar o carnaval que está por vir logo atrás pois, segundo Anastácio Trindade, o porta-estandarte

Tem que vir sempre à frente, porque ele vem mostrando o enredo. [...] Como era feito? Vinha uma faixa na frente da escola, por exemplo: *A Universidade do Samba Boêmios da Campina saúda as autoridades, a imprensa e o povo em geral*. Todas as escolas de samba tinham que trazer essa faixa, e logo depois vinha o porta-estandarte que vinha na frente do desfile anunciando o enredo³⁶.

A figura do porta-estandarte, sendo a responsável por anunciar o enredo da escola, compreendendo, sintetiza todo o desfile de uma escola de samba, pois o porta-estandarte converge e condensa toda a ideia apresentada na sinopse do enredo proposto pelo carnavalesco da agremiação em sua evolução cativante e carismática na avenida do samba. Ele tem o objetivo de traduzir em sua dança e indumentária o que vem inscrito no estandarte que ele conduz no desfile.

Sobre isso Miguel Santa Brígida explica:

O nosso porta-estandarte ao dançar, reverenciar e apresentar ao público o estandarte, está saudando o enredo da escola de samba. E completa: — caso o enredo seja sobre Amazônia, será uma dança da Amazônia. É um enredo sobre orixá? A dança vai ter um traçado africano. Essa **dança personalizada por eles**, se integrando ao enredo, com o figurino, com o estandarte, **é a característica mais especial dessa figura**. [...] Valorizar o enredo dentro da escola, no sentido iconográfico que o porta-estandarte vem representando o

³⁵ Entrevista concedida no dia 06/03/2013.

³⁶ Entrevista concedida no dia 27/02/2013.

enredo, na escrita, na forma da decoração alegórica do elemento estandarte. Argumenta o professor Miguel Santa Brígida.³⁷ [grifos meus]

Como o porta-estandarte carrega o enredo da escola, ele precisa em seu desfile apresentar para o público presente o tema desenvolvido naquele ano, fazendo-o entender sobre o assunto que a agremiação brincarà na avenida.

É exatamente essa a colocação de Anastácio de Campos, quando o mesmo diz que “A grande função dele é mostrar ao público e aos jurados o nome do enredo que a escola está trazendo naquele ano. Esse componente traz uma coisa muito significativa³⁸”.

Para compreendermos melhor a função que o enredo tem para uma agremiação, a pesquisadora Cláudia Palheta nos revela com propriedade que “através dos enredos, os desfiles narram histórias, em uma linguagem própria, de um universo que reúne diversas linguagens artísticas em um acontecimento espetacular que consegue ser, ao mesmo tempo, plural e único” (PALHETA, 2012, p. 35).

O enredo é a principal referência para o direcionamento do desfile que a escola de samba apresentará na festa do rei Momo³⁹. Alfredo Oliveira (2006) comenta que os temas propostos pelos enredos a partir de 1957, com a oficialização dos desfiles em Belém, passaram a subordinar a obra carnavalesca que a agremiação levaria para a avenida.

O porta-estandarte, em sua manifestação artística em Belém, lida com a responsabilidade de traduzir na avenida toda a extensão do cortejo carnavalesco. Tendo um cargo diferente de outra ala do desfile, pois as alas “comuns” representam uma determinada parte da história contada pela escola, o que também ocorre com o porta-estandarte, mas este, por trazer o enredo da escola, tem o dever de encenar o tema proposto ao público e aos jurados.

Neste sentido, Alfredo Oliveira complementa afirmando que “temos que lembrar que além de enunciar o enredo, além da coreografia, o porta-estandarte tinha um papel dentro desse enredo, cuja fantasia era correspondente. Ele vinha fantasiado de um personagem dentro da narrativa contada na passarela do samba⁴⁰”.

³⁷ Entrevista concedida no dia 12/03/2013.

³⁸ Em entrevista concedida no dia 27/02/2013.

³⁹ O rei Momo é inspirado na mitologia grega, em que Momos era um personagem mitológico que personificava a ironia e o sarcasmo. No Brasil, este personagem mitológico foi adaptado para as festas carnavalescas, tornando-se um dos principais símbolos do carnaval.

⁴⁰ Em entrevista concedida no dia 15/03/2013.

Vamos pensar da seguinte maneira, Rosa Magalhães (2009), respeitada carnavalesca do Rio de Janeiro, no carnaval de 1995, criou o enredo *Mais vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube, lá no Ceará...*⁴¹, para a escola de samba Imperatriz Leopoldinense. Ela criou papéis para cada ala, vejamos, a autora conta que as alas representam sempre alguma parte do enredo que contribui para a “contação” da história na avenida. A carnavalesca carioca explica que a ala das Baianas vinha para o desfile com vestimenta toda branca, com rendas e toda trabalhada com cordinhas de varal de estender roupa, e sobre o traje acompanhava um pano nas costas composto de vários retalhos de tecidos que caracterizava o local cearense. Ou seja, cada ala tinha uma função específica no cortejo.

Esta grandiosa carnavalesca contemporânea de Joãozinho Trinta⁴², com quem vou ter a honra de dividir as páginas desta dissertação sobre o nosso carnaval paraense, põe em evidência que a ala da “comissão de frente era uma espécie de festa folclórica, a fantasia vinha com muitas flores em relevo, fuxicos na capa, fitas e uma sombrinha que ia tendo várias utilidades no decorrer da coreografia. [...] A maquiagem ajudava a dar um ar de bonecos de trapo aos bailarinos.” (MAGALHÃES, 2009, p. 240 e 241).

A ala que Rosa Magalhães descreveu há pouco representa os bonecos de trapos característicos do nordeste do Brasil em uma festa popular da região e faz referência ao enredo criado para o carnaval de 1995 da Imperatriz Leopoldinense.

No caso do porta-estandarte do carnaval paraense isso não é diferente. Ele também tem um papel no enredo. No ano de 2012, conversando às vésperas do desfile oficial do carnaval com o porta-estandarte de uma das escolas de samba mais tradicionais de Belém, ele fazia segredo de que personagem iria interpretar na avenida, pois tinha recebido ordens da diretoria da agremiação para não revelar antes do momento oportuno o que ele, junto com sua fantasia, iria representar dentro do cortejo carnavalesco deste ano.

Acerca deste aspecto, Alfredo Oliveira contribui:

O porta-estandarte, além de carregar o estandarte enunciando o título do enredo da escola, ele tem um papel no próprio enredo. Ele enuncia o enredo, e representa um papel no enredo. Por exemplo, em 1999 o enredo da Acadêmicos da Pedreira⁴³, no qual intitulei, *Magia no reino do curupira*, eu

⁴¹ Narra a história da expedição comandada por Dom Pedro II para a exploração do Nordeste Brasileiro.

⁴² Foi artista plástico e um dos maiores carnavalescos do Brasil. Costuma-se dizer que o carnaval se divide em Antes de Joãozinho Trinta e Depois de Joãozinho Trinta.

⁴³ GRCS Acadêmicos da Pedreira é uma escola de samba de Belém do Pará.² Foi fundada por Waldir Fiock e um grupo de amigos.³ A escola se afastou dos desfiles de 1993 a 1996, retornando em 1997.

dei ao Rubão, que foi o porta-estandarte, a função além de carregar o estandarte da escola enunciando o enredo, de ser o *papagaio louro*, que tinha a função no próprio samba-enredo de falar pra avenida que *os amantes tem o seu coração engaiolado*⁴⁴.

De maneira semelhante a como Alfredo Oliveira incorporou o porta-estandarte Rubão em seu enredo, as escolas de samba apresentam um espaço reservado para esta figura na planta baixa⁴⁵ do desfile. Como já foi mencionado anteriormente, ele representa uma parte do enredo assim como as outras alas. Da mesma forma que a ala das baianas e a comissão de frente no enredo *Mais vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube, lá no Ceará...*, de Rosa Magalhães.

A diferença está no fato de que o porta-estandarte, além de representar um personagem, ele precisa, a partir do papel/personagem dele no enredo, representar toda a ideia do desfile. Pois, além do papel que o carnavalesco designou a ele, o mesmo carrega o estandarte que contem o enredo da escola. Ele, com o personagem, sua fantasia e sua dança, precisa apresentar a escola e transparecer para o público o enredo em seu próprio desfile de porta-estandarte.

O enredo da escola de samba paraense a que me referi anteriormente versava, em 2012, sobre o universo infantil. A fantasia do porta-estandarte com quem conversei semanas antes do desfile representava o personagem Peter Pan. Ao acompanhar o processo criativo do mesmo, percebi que houve a necessidade daquele artista criar uma movimentação para sua dança de porta-estandarte que refletisse aquele personagem proposto pelo carnavalesco. Pois um de seus objetivos, semelhante à das outras alas, é de contribuir para o desenvolvimento do enredo e para a evolução da escola de samba na avenida a partir de um papel designado no enredo, o outro é contar este enredo no desfile — como se o porta-estandarte fizesse o personagem que lhe foi dado e contasse o enredo para o público e para os jurados.

O estandarte é um elemento que particulariza o nosso porta-estandarte do carnaval de escola de samba aqui em Belém. Desejo dar atenção nesse momento da dissertação é este objeto, o estandarte, o pano simbólico que esta figura de que trata minha pesquisa conduz na procissão carnavalesca da escola de samba. O estandarte tem um valor simbólico muito caro para a comunidade do carnaval⁴⁶.

⁴⁴ Entrevista concedida no dia 15/03/2013.

⁴⁵ Desenho esquemático da organização da escola de samba no sambódromo no momento do desfile.

⁴⁶ O sentido da palavra caro, usado por mim, é no apontamento de valor simbólico, sem preço comercial calculável.

Partindo de uma dimensão mais social de interesse pela raiz do nosso carnaval, Ana Maria Rodrigues Ribeiro (1984) aponta para o surgimento das escolas de samba como associações voluntárias com uma atitude agregativa, que davam conta da necessidade social do grupo negro de sustentar qualquer tipo de identidade.

Esta identidade a qual me refiro com muito respeito e afirmo estar presente no estandarte paraense vem sendo construída ao longo dos tempos. É importante salientar brevemente, que antes do surgimento da bandeira como pavilhão de uma escola de samba e como atual símbolo maior desta agremiação, o brasão da escola — herdado dos cordões e blocos e antes dos ranchos e sociedades carnavalescos⁴⁷ — era apresentado na forma de estandarte.

A respeito dos trajetos históricos que atravessam a manifestação cultural do porta-estandarte no Estado do Pará vou dedicar uma seção, denominada por mim de *A Velha Guarda*, para estabelecer uma discussão reflexiva que esclareça o processo de transformação e evolução do carnaval em nosso país. Por enquanto, deter-me-ei sobre a fundação do estandarte e do porta-estandarte no desfile de uma escola de samba.

Elucidada a questão acerca do pavilhão da escola de samba como bandeira, podemos compreender a contribuição dada por Gonçalves (2010) em sua obra *A dança nobre do carnaval*, em que a mesma explica sobre este objeto atual, da importância e peso simbólico no contexto de uma escola de samba

[...] a bandeira ganha ‘valor ritual’ (Radcliffe-Brown, 1973) e se torna efetivamente um “símbolo” (Turner, 2005 [1967]). Poderíamos dizer que o caráter condensador da bandeira que se torna símbolo da escola permite representar, ao mesmo tempo, várias coisas e ações, e ainda promover experiências diversas. (p. 209).

Tais valores, simbólico e ritual, que a autora expõe acima, relacionados com os valores da bandeira nas escolas de samba do Rio de Janeiro, também estão imbricados e entranhados no seu antecessor, o estandarte, pois muito além da forma em que se apresenta esta simbologia, sendo bandeira ou estandarte, o que tem importância ritual para as pessoas que compõem aquela comunidade da escola de samba é o pavilhão, o brasão, o caráter condensador do símbolo da agremiação carnavalesca.

Entretanto, o que vem estampado hoje em dia no estandarte característico de nossas escolas de samba da cidade de Belém é o enredo. Para exemplificar isto no carnaval de uma

⁴⁷ Antigas manifestações populares que culminaram na forma atual de expressão do carnaval — escola de samba.

escola carioca, é como se no lugar do brasão da agremiação, na bandeira da porta-bandeira viesse inscrito o enredo que aquela escola irá contar na avenida. É como se na bandeira da Imperatriz, em 1995, estivesse gravado *Mais vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube, lá no Ceará...*

Miguel Santa Brígida contribui a esse respeito dizendo que “Nesse ritual que é a escola de samba, este objeto/ritual, o estandarte, celebra a modalidade de espetáculo e o enredo da escola⁴⁸”.

A fala do professor Miguel Santa Brígida está pautada nos estudos de Turner (1974), nos quais o autor explica que o objeto/ritual é a unidade mínima simbólica de um ritual. Assim sendo, para o professor “O estandarte é isso, ele sintetiza e simboliza a unidade total do desfile da escola de samba pela significação do enredo⁴⁹”.

O estandarte, como analisa o professor Miguel Santa Brígida, reúne em si a função da escola de samba no desfile daquele ano. Oito, cinco, ou até mesmo, apenas, um mês de trabalho estão simbolizados nesse objeto/ritual (TURNER, 1974), portanto, é um objeto muito “pesado”, no qual carrega todo um processo de preparação para o desfile, todo trabalho de barracão, todas as noites mal dormidas e não dormidas, o esforço de uma comunidade para colocar na avenida uma escola de samba — uma tarefa não muito fácil aqui em Belém.

Nos dias de hoje, o estandarte paraense é ocupado pelos longos enredos defendidos pelas escolas nos desfiles carnavalescos, mas nem sempre foi assim. A manifestação das folias de carnaval de rua em Belém, antes mesmo da primeira escola de samba sair desfilando pelas ruas do Jurunas⁵⁰, já era intensa. As brincadeiras de carnaval são datadas dos anos 1695 com os entrudos, passando pelos bailes de máscaras nos Teatro Providência e Theatro da Paz nas décadas de 40 e 70 do século XIX, respectivamente (OLIVEIRA, 2006).

No fim do século XIX e começo do século XX o carnaval já havia disparado nas ruas de Belém. Ao Zé Pereira veio somar-se a diversão dos sujeitos e mascarados, as saídas dos cordões e blocos, os desfiles dos carros alegóricos etc. A Praça da República tornou-se o ponto de maior concentração carnavalesca. Virou a Praça Onze da capital paraense, polarizando a convergência dos foliões, que iam para as ruas a fim de brincar [o carnaval]. (OLIVEIRA, 2006. p, 15).

⁴⁸ Entrevista concedida no dia 12/03/2013.

⁴⁹ Entrevista concedida no dia 12/03/2013.

⁵⁰ Bairro da periferia de Belém onde surgiu a Escola de Samba Rancho Não Posso Me Amofiná, primeira agremiação carnavalesca do Estado do Pará, no ano de 1934.

O historiador Anastácio de Trindade defende que a origem do porta-estandarte vem dos maracatus, diz ele que “A origem do porta-estandarte vem dos maracatus e que foi incorporada aos antigos cordões, e que foram posteriormente adotados pelos ranchos e mantida a tradição apenas no carnaval do Pará⁵¹”.

Von Simson (2007) revela que o carnaval de São Paulo também incorporou em suas primeiras escolas de samba a figura da porta-estandarte, comum nos blocos da cidade, mas por pouco tempo, deixando-se influenciar pelo estilo carioca do mestre-sala e porta-bandeira, abandonando gradativamente os balizas, o rei e rainha e a porta-estandarte, características do carnaval paulista.

Os primeiros estandartes de que se tem notícia no carnaval do Estado do Pará foram os conduzidos nas saídas dos cordões carnavalescos. Sobre isso, o antigo carnavalesco paraense Ernani Joaquim Maia, o “Charuto”, em entrevista cedida ao jornal *O Liberal* veiculado no dia 27/01/1974 descreve a configuração do cordão da seguinte maneira:

Na frente, os “morcegos”; em seguida, a ala dos contrabalizas agrupando a meninada; depois a ala dos balizas, nunca inferior a 10 integrantes. Atrás dos balizas vinha o **porta-estandarte**, depois o Velho Carnaval, que desfilava de fraque, comprida cabeleira e barbas brancas, [...] A seguir surgiam uma série de personagens: O Arlequim, o Pierrô, a Colombina [...] (OLIVEIRA, 2006. p, 16). [grifo meu]

No momento descrito acima, nos estandartes dos cordões carnavalescos, assim como hoje nas bandeiras das escolas de samba, o que vinha ornamentado no pano simbólico era o emblema da agremiação, o que tornava o estandarte um objeto indispensável nas apresentações dos cordões. Segundo Oliveira (2006. p, 23), Charuto dizia que “O orgulho de todo cordão era o Estandarte”.

Em 1973 o estandarte já estava investido pela magia do enredo (OLIVEIRA, 2006)⁵². Era o enredo que ocupava o destaque no pano carnavalesco no alto do mastro conduzido pela figura do porta-estandarte. Contudo, o respeito, o simbolismo e o ritual envoltos entre a comunidade e aquele artefato não se tornaram frágeis. Pelo contrário, eles foram fortalecidos pelo valor afetivo advindo das folias do rei Momo — representado na época dos Cordões e no início das escolas de samba — e pelo *status* de anunciar, expressar, espalhar a força do enredo carnavalesco pelas ruas em que a escola vinha a passar, agora estampando o enredo.

⁵¹ Entrevista concedida no dia 27/02/2013.

⁵² A partir da análise das fotografias do livro *Carnaval Paraense* de Alfredo Oliveiro (2006), no qual apresenta a fotografia do porta-estandarte Haroldo do Quem São Eles posando com o estandarte do desfile de 1968 sem a referência ao enredo da escola. Já em 1973, na fotografia do porta-estandarte Luiz Guilherme Pereira, o estandarte empunha em sua dança apresenta o enredo “Eneida sempre amor”.

A vinda do enredo estampado no estandarte não rompeu com seu valor para a escola de samba. Não foi uma simples troca de função ou característica; foi uma somatória real para este elemento particular de nossa cena carnavalesca paraense, pois além do enredo o estandarte preservava algo muito valioso para o carnaval: as cores da agremiação. Sempre havia um jeito de estas cores estarem unidas ao pavilhão, com os tecidos com que eram confeccionados ou por seu bordado, sempre estavam lá insistindo para que a escola, em sua totalidade, fosse representada no superior do estandarte.

Trazendo o enredo e esta importância simbólica para a escola de samba, a figura do porta-estandarte se destaca no cortejo e se diferencia das outras alas da agremiação. Ele tem como personagem de dentro do enredo o papel de condensar em sua dança singular e empolgante a totalidade da história que a escola conta na avenida.

Adentrando noutro ponto bastante característico e peculiar da figura do porta-estandarte em Belém, Alfredo Oliveira nos lembra “Outra particularidade é que o estandarte é conduzido apenas por homem aqui. Isso é uma coisa interessante, saber se tem alguma regra que determine que o porta-estandarte tenha que ser uma figura masculina⁵³”.

Este ponto também referenda a singularidade do porta-estandarte no carnaval paraense, pois, diferentemente de outros carnavais de escola de samba realizados pelo Brasil afora, em Belém, a condução do estandarte é responsabilidade exclusiva de um homem.

No entanto, não há no atual regulamento do concurso de escolas de samba de Belém a exigência da condução do estandarte ser por uma figura masculina, o que revela uma tradição passada de geração em geração nas agremiações da cidade.

Para Neder Charone “A figura do homem como porta-estandarte, eu associo a imagem do soldado, do batedor, que vem à frente do exército das legiões romanas; o coroinha que puxa a procissão religiosa. Nesses casos é sempre uma figura masculina⁵⁴”.

Os estandartes sempre foram presentes nas manifestações carnavalescas do país, jornais cariocas datados de 1907 estampavam manchetes com ilustrações dos estandartes das grandes sociedades. A Revista Ilustrada veicula o estandarte do Tenentes do Diabo⁵⁵ em 1877,

⁵³ Entrevista concedida no dia 15/03/2013.

⁵⁴ Entrevista concedida no dia 06/03/2013.

⁵⁵ “Fundado em 1855 com o nome de Euterpe Comercial, dedicava-se, no início, basicamente a participar de bailes [...], após desfilarem a pé pela cidade.” (FERREIRA, 2004, p. 172).

e em 1855, no primeiro desfile do Congresso das Sumidades Carnavalescas⁵⁶, o deus momo conduz o estandarte do grupo carnavalesco pelas ruas do Rio (FERREIRA, 2004). Nas escolas de samba de Belém foi mantida a tradição de nossos cordões com um homem na guia do estandarte (OLIVEIRA, 2006).

Assim como a bandeira, carregada pela porta-bandeira, o estandarte, que leva o enredo da escola em Belém, é confiado a um homem que agrega as características de um bom porta-estandarte julgadas pela diretoria da escola. Geralmente, o escolhido pertencente àquela comunidade de escola de samba, mantém alguma relação com pessoas da escola, ou possui alguma afinidade com o carnaval, desta forma, a agremiação o agregará como partícipe daquela comunidade a partir das relações que o mesmo criará com a escola e pela responsabilidade de conduzir o estandarte da agremiação.

A comunidade da escola de samba o acolherá caso as relações se fortaleçam, pois diferentemente do carnaval em outros estados brasileiros, inclusive da cidade do Rio de Janeiro — de onde data o surgimento da primeira escola de samba —, no carnaval paraense esta figura é componente obrigatório, pois aqui no carnaval paraense o porta-estandarte, como uma figura importante para o carnaval de escola de samba, se tornou um quesito avaliativo dos concursos locais. Sem a apresentação do mesmo no desfile, a escola de samba é punida pela organização do concurso, perdendo assim a competitividade para alcançar o título de campeã do carnaval. Ouve-se comentar pelas quadras das escolas que o quesito porta-estandarte é capaz de decidir títulos para uma agremiação ou outra.

“O porta-estandarte passou a ter uma importância muito grande para nós, virou um quesito especial na avenida. Ai fora tu vê a diferença. As escolas do Rio de Janeiro, por exemplo, não têm porta-estandarte⁵⁷”, observa Alfredo Oliveira, animado com a situação fertilizada aqui em Belém.

Esta peculiaridade desenvolvida em nossos desfiles, em nossas escolas de samba, talvez seja ela a mais importante no sentido da manutenção desta tradição no carnaval paraense, pois acredito que sem esta regra de nosso concurso carnavalesco, nossa figura do porta-estandarte já teria desaparecido das escolas e seriam tratadas como lembranças de uma época áurea de nosso carnaval.

⁵⁶ Grupo de amigos que realizara pela primeira vez o passeio carnavalesco pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, ate aportarem no baile do Teatro São Pedro. (FERREIRA, 2004, P. 139, 140 e 141).

⁵⁷ Entrevista concedida no dia 15/03/2013.

“Porta-estandarte é um cargo serio, justamente porque é um quesito que pontua, há uma responsabilidade muito grande na dança dele. Ele tem a missão de levar o estandarte com a responsabilidade de ser um quesito de julgamento⁵⁸”, pondera Claudia Palheta, demonstrando, em sua fala, que há uma tensão no momento em que o porta-estandarte se apresenta oficialmente para os jurados.

É provável que tal julgamento seja disposto com um caráter mais rígido em direção à figura do porta-estandarte, pois toda a equipe de profissionais convidada e treinada para avaliar o desfile da escola de samba está, neste momento, com a atenção voltada somente para um personagem, somente para um artista.

Compreendendo que, desta maneira, diferentemente do que ocorre com a comissão de frente, com a bateria, ou mesmo com um casal de mestre-sala e porta-bandeira — que podem se ajudar mutuamente e de forma harmoniosa podem corrigir em conjunto uma pequena falha coreográfica, seja por camuflar este deslize através da solidariedade do outro, ou pela diluição da atenção dos jurados em notar uma falha no meio de vários componentes do referido quesito —, no julgamento a ser realizado com o quesito porta-estandarte é mais fácil de notar inseguranças, erros em sua dança ou falta de domínio do personagem no cortejo, falhas na fantasia e/ou na confecção do estandarte, pois o jurado focaliza toda sua vigilância sobre aquela figura “solitária” no desfile. Para o porta-estandarte fica improvável lançar mão de artifícios que dissipem a atenção do avaliador sobre ele.

No julgamento deste personagem ímpar do desfile de escola de samba, a atenção pode ser focal e direcionada facilmente, por isso se cria uma grande especulação em torno da responsabilidade que este artista precisa conduzir consigo. O peso do estandarte que ele administra na avenida está composto pelo dever de responsabilidade junto à comunidade que o porta-estandarte representa.

Na avenida, todos os detalhes são minuciosamente avaliados: o samba no pé, a desenvoltura com o estandarte, a capacidade de tradução do enredo da agremiação carnavalesca em sua dança, o carisma, a fantasia, tudo naquele único individuo será motivo para a avaliação diante do corpo de jurados.

Mas após esse momento obrigatório de passagem pelos jurados, o porta-estandarte é um brincante livre, tem toda autonomia sobre sua dança e seu desfile, momento este que a carnavalesca Claudia Palheta aponta em seu discurso sorridente, “Quando ele acaba essa

⁵⁸ Entrevista concedida no dia 26/02/2013.

apresentação, parece que ele se joga no samba, parece que é só ele, o estandarte e a avenida é toda dele. Ele é ele no momento absoluto de êxtase de carnaval⁵⁹”.

Ao mesmo tempo em que ele tem como responsabilidade representar o desfile e garantir a nota máxima perante os jurados ele possui em sua evolução a liberdade de experimentar esse êxtase que o carnaval de rua, sem regras, permite. Pois para além de sua relação com o estandarte, para além do samba no pé, ele cria uma dança dele. Talvez seja essa liberdade para dançar e experimentar o carnaval que faça a carnavalesca sentir esse êxtase absoluto no porta-estandarte.

Existe um princípio para o desfile do porta-estandarte: apresentar o estandarte que conduz o enredo da escola, mostrar esse estandarte para o público, mostrar esse estandarte para os jurados... Mas não há uma regra rígida, não existem passos de dança obrigatórios para o porta-estandarte, ele cria o dele, ele caracteriza o passo dele⁶⁰.

Corroborando com este pensamento, Miguel Santa Brígida observa que “Em especial, o porta-estandarte traz as características de uma imponência na dança, do requinte, da nobreza. E além, a sua dança carrega a simbologia do ritual que é a própria escola de samba⁶¹”.

Os princípios nos quais está pautada a dança do porta-estandarte ficam evidentes em muitas falas de quem admira as características dessa figura, como elucida Miguel. A postura da fidalguia no bailado do porta-estandarte é sempre valorizada pelos saudosistas do carnaval. Porém, convivendo ao lado de toda a nobreza exaltada por muitos, inclusive por mim, existe uma dança que prima pela individualidade do artista que porta o estandarte, criando o solo mais fértil para brotar nossas peculiaridades do carnaval paraense e permitindo ao artista criar, transformar, recriar, experimentar suas danças.

Sobre este respeito, a carnavalesca Cláudia Palheta afirma:

O que eu vejo é que muitas vezes é ensaiada uma dança na qual ele apresenta formalmente o estandarte para os jurados. Mas, particularmente para mim, é muito bonito quando ele acaba essa apresentação formal, quando ele parte. Porque quando ele acaba a apresentação para os jurados, ele se joga! Ele é um elemento solto, brincando com aquele estandarte, rodando, e sambando – porque a ele é permitido sambar — então ele samba, ele coreografa, ele pode representar, e pode ir pra frente, pode ir pra trás. É como se ele pudesse tudo depois da apresentação formal para os jurados⁶².

⁵⁹ Entrevista concedida no dia 26/02/2013.

⁶⁰ Entrevista concedida no dia 26/02/2013.

⁶¹ Entrevista concedida no dia 12/03/2013.

⁶² Entrevista concedida no dia 26/02/2013.

De fato, busca-se uma coreografia pensada ~~em~~ para agradar aos jurados, prioriza-se uma dança pautada no imaginário criado pelas pessoas do carnaval. Imaginário este que agrega o saudosismo do bailado clássico dos primeiros porta-estandartes do nosso carnaval e das inovações e gingados proposto pelos descendentes desta manifestação.

Por essas tantas singularidades efervescentes em nosso carnaval que me proponho, com a força de um grito, devolver à figura do porta-estandarte o seu lugar de destaque em nossa folia de Momo, ser novamente a estrela de primeira grandeza dos desfiles das escolas de samba, pois Belém, mesmo orgulhosa dessa figura, vem deixando esse personagem, aos poucos, cair no esquecimento do povo paraense.

“O porta-estandarte se tornou uma figura tradicional das nossas escolas de samba, ele deve ser preservado tanto quanto a gente se esforça para preservar o nosso carnaval como expressão da nossa cultura popular. Ele merece ser preservado⁶³”.

“Ele é um ícone que, sim, deve permanecer para que o carnaval não fique homogeneizado nacionalmente a partir da televisão⁶⁴”.

Concluem Alfredo Oliveira e Neder Charone, respectivamente, essas breves páginas de escritos, contendo entrevistas de pesquisadores, historiadores, nossa gente que fez e faz o carnaval de Belém, demonstrando-se preocupados, como eu, com a preservação dessa figura impar do carnaval de escola de samba do Brasil.

⁶³ Entrevista concedida no dia 26/02/2013.

⁶⁴ Entrevista concedida no dia 26/02/2013.

3. VELHA GUARDA o princípio deste personagem nas escolas de samba paraenses

3.1 A Velha Guarda: possíveis origens.

Velha Guarda é um grupo de figuras maravilhosas, que influíram direta ou indiretamente na criação da escola. São os antigos, os que contribuíram como pilar de suas escolas de samba, são aqueles que colaboraram de alguma maneira para a fundação da agremiação carnavalesca. São também os herdeiros dessa gente pioneira, pessoas que não participaram da criação, mas são hoje os mais antigos e mais próximos desses princípios e que são reconhecidos por contribuírem com a manutenção da escola (JUNIOR, 2009). A definição destacada acima é parte do texto do encarte do LP *Portela Passado de Gloria: a Velha Guarda da Portela*, assinado pelo mentor do agrupamento Paulinho da Viola.

Segundo Nilton Rodrigues Junior (2009), a Velha Guarda está pautada em noções de preservação, tradição, de origem cultural da escola de samba. Nesta seção, utilizo a Velha Guarda para associar com os primeiros brincantes que conduziram estandartes nas escolas de samba de Belém e que por sua reconhecida trajetória na empunhadura do pavilhão se tornaram verdadeiras fontes de inspiração aos que hoje dançam com a flâmula, símbolo do enredo e da própria agremiação.

Em Santa Maria de Belém do Grão Pará esta matriz legatária da estética matricial barroca [estandarte], [...] encontrou uma terra fecunda para sua expressão, multiplicidade e diversidade. Nas procissões, nos “arraiás”, nas festas de Santo, nos grupos de teatro, nos blocos carnavalescos e, em especial, nas escolas de samba onde se tornaram quesito de julgamento. Esta modalidade representada por um porta-estandarte masculino é marca da singularidade espetacular de nossas escolas de samba, diferenciando-se, assim, das demais escolas brasileiras (BRÍGIDA, 2007)⁶⁵.

“A figura do porta-estandarte, que dança na avenida exibindo o estandarte, com a inscrição do enredo da escola, provavelmente foi extraída dos maracatus pernambucanos. Já existia nos cordões paraenses das duas primeiras décadas do século XX” (OLIVEIRA, 2006, p. 23). Não vou entrar em detalhes quanto à origem dos estandartes no carnaval de Belém, vou refugiar-me no lugar de artista que sou, e convidar para tal empreitada nossos historiadores e ousados pesquisadores que por este assunto se interessem, afinal, meu interesse é pela arte dessa figura de nossas escolas, e por isso investigo a dança que emana desses alegres brincantes.

⁶⁵ Trecho do texto *Estandartes: Recursos e poéticas*, texto de apresentação da exposição *Histórias do Auto*, 2007.

No entanto, divido aqui minha experiência pelas vísceras — para usar um termo bem carnal — desse contexto carnavalesco das escolas de samba. Nele, fui confrontado por diversos discursos defensores dessa mesma origem, os maracatus pernambucanos.

A origem do porta-estandarte vem dos maracatus, que foi incorporado aos antigos cordões e que foram, posteriormente, adotadas pelos ranchos, e mantida a tradição apenas no carnaval do Pará. Ressalta-se que não havia nas escolas de samba a bandeira, e sim, e tão somente, o estandarte, que dispunha até de uma comissão de honra na ocasião dos desfiles para evitar que membros componentes de outras escolas de samba, se apoderassem do estandarte. O estandarte chegou ao carnaval, segundo alguns, por via dos ranchos, contudo nos maracatus — que é igualmente uma manifestação folclórica tão antiga quanto os ranchos, também de influência da raça negra, nós encontramos o estandarte. (Anastácio Trindade).⁶⁶

Alfredo Oliveira, que já havia escrito em seu livro *Carnaval Paraense* acerca da influência do maracatu, novamente afirma seu posicionamento ao dizer que:

Os maracatus pernambucanos eram ricos em porta-estandarte, então, é quase impossível que não houvesse uma influência cultural qualquer dos maracatus pernambucanos pelos cordões daquela época, até porque havia clubes de carnaval aqui no Pará, que eram inspirados nos clubes de carnaval pernambucano. Eu acredito que possa ter outras influências, mas essa, dos maracatus, é muito forte.⁶⁷

Mesmo reafirmando as impregnações culturais pernambucanas, Alfredo, em sua fala, admite que não se pode atribuir tais alentos apenas à Pernambuco. Há também discursos apoiando as influências das manifestações de outras localidades, como por exemplo, o do carnavalesco paraense Neder Charone ao lembrar-se, em uma de nossas conversas, da descrição do autor Pietro Maria Barde, estudioso da história da arte brasileira. Segundo Neder, o referido autor rememora uma procissão no período colonial em Ouro Preto-MG, e após descrever todo o cortejo religioso, frisa que à frente de todos na procissão vem o estandarte. Neder alarga as possibilidades que possam ter influenciado em nossos estandartes apresentados no carnaval de escolas de samba em Belém.

Em *Estandartes: recursos e poéticas*, texto de apresentação da Exposição *Histórias do Auto*, do pesquisador e carnavalesco paraense Eduardo Wagner⁶⁸, o professor Miguel Santa Brígida revela que:

⁶⁶ Entrevista concedida no dia 27/02/2013.

⁶⁷ Entrevista concedida no dia 15/03/2013.

⁶⁸ Graduado em Licenciatura Plena em Educação Artística, Habilitação em Artes Plásticas, pela Universidade Federal do Pará. Especialista em Patrimônio Cultural e Educação Patrimonial, pela Faculdade Integrada Brasil Amazônia. Mestre em Artes, pela Universidade Federal do Pará.

Os estandartes configuram-se como ícones da cultura popular brasileira desde a nossa “descoberta” pelos portugueses até as manifestações de nossa contemporaneidade.

Dos estandartes religiosos da 1ª missa no Brasil, estes ficaram para sempre incorporados nos cortejos, procissões e festas de Santos, até chegarem aos cortejos profanos compondo a estrutura dramática dos blocos e escolas de samba do país do carnaval (BRÍGIDA, 2007⁶⁹).



Figura 4: Vitor Meirelles: Primeira missa no Brasil, 1860. Óleo sobre tela, 268 x356 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Dentre as várias análises existentes sobre a obra de Vitor Meirelles⁷⁰, o que me interessa aqui é a presença de um estandarte portado por um religioso ajoelhado ao lado esquerdo do altar pintado por Meirelles (1860). O que configura a existência do objeto estandarte no imaginário brasileiro, como no fragmento do texto acima (BRÍGIDA, 2007).

⁶⁹ Trecho do texto *Estandartes: Recursos e poéticas*, texto de apresentação da exposição *Histórias do Auto*, 2007.

⁷⁰ Victor Meirelles de Lima foi pintor e professor brasileiro, pintou uma de suas obras mais conhecidas, *A Primeira Missa no Brasil*, exposto no Salão da Academia Francesa de Belas-Artes em 1861, feito inédito de um pintor brasileiro.

Os discursos vão além de nosso território nacional, referendando nossas matrizes negras africanas, como é o caso do próprio professor Miguel Santa Brígida, que em depoimento no IV Semirário de Pesquisa em Dança da UFPA⁷¹, comenta:

As referências mais antigas que a gente tem de rituais com bandeiras são os das tribos primitivas africanas. Para se identificarem umas das outras, elas usavam pedaços de couro de animal, de constituições de vegetais, confeccionando as primeiras bandeiras que foram vistas na história da humanidade. Quando se vê, por exemplo, uma transportação dos estandartes que no Brasil têm um aspecto muito caro para as procissões religiosas, estas, sempre têm os estandartes, na qual são matrizes da cultura luso-brasileira muito anterior. Há 10.000 anos o tambor africano vem batendo com bandeiras e com o estandarte.

Não cabe a mim, afirmar a veracidade de tais discursos, mas compartilho o que nossa gente do carnaval fala daqui. Decerto que há respeito de nosso povo aos valores negros, às heranças deixadas pelos fluminenses e mineiros, pelas trocas ocorridas com o nordeste brasileiro, principalmente com as festas de Pernambuco. Neste sentido, sua importância para o desenvolvimento de nossa folia é evidenciada, em mais uma ocasião, por Oliveira (2006, p. 265), ao comentar que

o porta-estandarte apareceu primitivamente nos cordões de rua de Belém, na primeira década do século XX, talvez por influência dos maracatus de Recife, mais próximos de nós, por via marítima, que o Rio de Janeiro. Foram absorvidos pelas nossas escolas de samba pioneiras e permaneceram até hoje, enriquecendo o carnaval paraense com uma característica maravilhosa.

O autor fornece agora uma valiosa pista para o entendimento acerca da referência recorrente ao nordeste brasileiro como centro de influência cultural em nossa cidade.

No contexto de outro tempo, mais recente do espaço urbano, mas abordando as transformações carnavalescas em nosso país, Araújo (2009) discorre a seguir.

No nordeste, a distância geográfica em relação ao Rio [de Janeiro–RJ], a proximidade com as cidades onde foram forjados outros modelos positivos de festa — em especial Salvador, Recife e Olinda —, a satisfação com o processo de transposição desses modelos, além da influência de certa ideologia regionalista, têm determinado o andamento das mudanças. O modelo de “carnaval de rua”, cujas principais atrações são os vários tipos de blocos, e que se estabelece através da delimitação de “circuitos carnavalescos” no espaço urbano, vem se fortalecendo e determinando a substituição de alguns tipos de brincadeiras por outras mais adequadas a tal modelo. Nesse processo as escolas de samba vêm perdendo espaço. (ARAÚJO, 2009, p. 55 e 56)

⁷¹ Seminário ocorrido no mês de novembro de 2011, no qual participei de uma mesa temática nominada *Danças de escolas de samba*.

Algo semelhante ocorre em Belém nas primeiras décadas do século XX. Nossos portos sempre foram porta de entrada para que as novidades vindas de diversas partes do país e de fora dele aqui se instalassem e se tornassem parte de nosso cotidiano. Como na referência de Oliveira (2006, p. 19) parafraseando Ruy Barata, “aliás, o Pará sempre foi fértil em recriar, de varias maneiras, as influências chegadas do Caribe, o nosso ‘porto de mar’”.

Nosso povo é realmente criativo, e nossas culturas são singulares. Como exemplo temos nossa gastronomia farta e exótica, com a maniçoba, o pato no tucupi, o tacacá e o açai⁷², além de nossa música que vai do ancestral tambor indígena aos novos incrementos eletrônicos,

Terra do tucupi e do tacacá. Do cajá, umbu e açai. Do carimbó, calypso e brega. Guitarrada, tecnobrega, bregacalypso. Rica e diversa, natural e culturalmente. Esta é Belém do Pará, cidade do mercado ver-o-peso, das aparelhagens, das paradas gays, da festa do Círio. No extremo Norte do Brasil, Belém reúne o tradicional e o moderno, o antigo e o novo, tudo em um arranjo sem igual. (LEMOS, 2008, p. 16).

Arranjos estes que foram tecidos, segundo os relatos antes expostos, com o encontro do maracatu. Alfredo Oliveira afirmou que esta manifestação pernambucana é rica até hoje em estandarte. De fato a história e os relatos não o deixam mentir.

Pereira da Costa (1908 *apud* SILVA, 1999, p. 372 e 373) retrata em seu discurso a organização do cortejo do maracatu carnavalesco do início do século XX e deixa transparecer a função diferenciada do estandarte e do porta-estandarte.

Rompe o préstito um estandarte ladeado por arqueiros, seguindo-se em alas dois cordões de mulheres lindamente ataviadas, com os seus turbantes ornados de fitas de cores variegadas, espelinhos e outros enfeites, figurando no meio desses cordões vários personagens, entre os quais os que conduzem os fetiches religiosos, — o galo de madeira, um jacaré empalhado e uma boneca de vestes brancas com manto azul —; e logo após, formados em linha, figuram os dignitários da corte, fechando o préstito o rei e a rainha. Estes dois personagens, ostentando as insígnias da realeza, como coroas, cetros e compridos mantos sustidos por caudatários, marcham sob uma grande umbela e guardados por arqueiros. No coice vêm os instrumentos: tambores, buzinas e outros de feição africana, que acompanham os cantos de marcha e danças diversas com um estrépito horrível.

O estandarte vem à frente, e como as figuras mais importantes do maracatu — o rei e a rainha —, vem acompanhado por arqueiros protetores dada sua importância no préstito. Pereira da Costa ainda relata que o porta-estandarte do maracatu Cabinda Velha vem:

⁷² Ver em: FIDALGO, Janaina Gava. A autenticidade da gastronomia paraense. [S.I.]: Periódicos Anhembi, 2007. Disponível em: <<http://periodicos.anhembi.br/arquivos/trabalhos/363447.pdf>>. Acessado em: 06 jan. 2013.

...desfraldando um rico estandarte de veludo bordado a ouro, como eram igualmente a umbela e as vestes dos reis e dignitários da corte, usando todos eles luvas de pelica branca e finíssimos calçados. Os vestuários dos arqueiros, porta-estandarte e demais figuras eram de finos tecidos...

O restante do séquito desfilava descalço, com exceção dos dignitários da corte e o porta-estandarte “que usavam de calçados finos e de fantasia, de acordo com os seus vestuários”. (COSTA, 1908 *apud* SILVA, 1999, p. 373).

O autor poderia ter começado seu comentário a respeito da indumentária rica, com bordado a ouro, pelas figuras mais ricas e mais importantes para a corte, mas fez questão de dar a devida importância ao estandarte, igualando, inclusive, as vestimentas dos reis com o traje do porta-estandarte. Alfredo Oliveira e Anastácio Trindade, ambos defensores da influência do maracatu no carnaval paraense, em um ponto têm razão, tal manifestação de origem negra tem em seu pano um peso simbólico semelhante ao pavilhão conduzido por aqui — Belém —, e preserva a figura de um homem desfraldando esse pavilhão.

A descrição afiada feita por Pereira da Costa ilustra o passeio de um maracatu da primeira década do século XX, período em que Belém já avistava estandartes desfilando em seus cordões carnavalescos. Como poderia o maracatu ter influenciado o nosso carnaval?

Não foi apenas por volta de 1900 que os pernambucanos estiveram envolvidos por estes festejos, Silva (1999) revela que o maracatu tem origens nas instituições dos reis negros, já registradas nos séculos XV e XVI na Europa. Em Pernambuco há registros dos Reis do Congo e de Angola datado desde 1666, ainda no século XVII. Como festejos carnavalescos há notícias na imprensa do Recife no início da segunda metade do século XIX, mais precisamente no mês de março de 1859 (SILVA, 1999, p. 371).

Fica claro que as manifestações com estandartes no maracatu reportam a momentos anteriores aos dos carnavais em Belém que por vias marítimas recebeu influência tanto do nordeste do país como de nossa capital, neste momento, a cidade do Rio de Janeiro. O trecho que segue abaixo, ainda não publicado, porém, aceito nos Anais do IV CIELLA, Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia, faz parte do texto *Escolas de Samba de Belém: do princípio ao meio* e complementa o exposto até o presente momento.

Como fluxos costumam ter direções definidas e hierarquizadas, o norte aparentemente isolado mantinha comunicações com a capital do país via rádio e telégrafo, por longos caminhos terrestres, que alternavam travessias de rios e caminhos tortuosos e, principalmente, por navios que faziam longos

percursos pela costa atlântica, com paradas demoradas nas principais cidades do nordeste. Havia também poucas e recém-estabelecidas linhas aéreas no país, que faziam viagens regulares para Belém (PALHETA e RODRIGUES).

As autoras evidenciam a relação do Rio de Janeiro com a criação de nossas escolas de samba. “Conta a tradição do carnaval de Belém que o atual formato das escolas de samba que se organizam anualmente para participar do concurso oficial da Prefeitura Municipal surgiu na década de 1930, a partir de um modelo importado do Rio de Janeiro.” (PALHETA e RODRIGUES). Tem-se na figura de Raimundo Manito o responsável pela introdução do novo estilo de brincar o carnaval conforme as novidades cariocas em torno da década de 1930 (MANITO, 2000; OLIVEIRA, 2006; RODRIGUES, 2008; PALHETA e RODRIGUES, 2013). Raimundo Manito, paraense, residiu por três anos na cidade do Rio de Janeiro, onde teve contato com as variadas formas de festejar o carnaval. Retornar à cidade natal em meados de 1933, no carnaval seguinte tenta fundar junto com amigos e brincantes de seu antigo bloco Quem Fala de Nós Tem Paixão, um rancho carnavalesco, novidade na região (MANITO, 2000).

Contudo ele não conseguiu montar um rancho, “visto que a organização de um rancho exigia uma estrutura e um investimento muito maiores” que mobilizar outros tipos de grupos para brincar o carnaval (FERREIRA, 2004, p. 330). Como o próprio Raimundo Manito avalia anos depois em entrevista a João Manito, seu filho e autor do livro *Foi no bairro do Jurunas*, sobre a trajetória da agremiação criada por seu pai. Nesta entrevista, realizada em maio de 1973, Raimundo explica:

[...] não tinha a intenção quando saí do Rio de Janeiro de fundar uma escola, mas um rancho. Tanto que fundei um rancho. Entretanto, surgiram dois empecilhos para concretização desse ideal inicial. O primeiro era colocar na cabeça dos meus colegas paraenses a ideia de modificar a estrutura dos blocos para ranchos, com aquelas marchas-ranchos [...], e explicar como desfilar com aquela dança cadenciada, porta-estandarte, etc. o segundo empecilho era como contratar uma orquestra ou alguns elementos tocando um pistom, um trombone, ou um saxofone. Os músicos disponíveis, todos tocavam nas orquestras que animavam os bailes de carnaval. Assim, só quando cheguei em Belém é que tomei conhecimento desses empecilhos todos. Como quase ninguém sabia distinguir aquele de uma escola de samba, optei pela escola, porem com o nome de rancho. Deu no que deu... (MANITO, 2000, p. 441).

A ideia de criar um rancho carnavalesco em Belém é justificada pela boa aceitação da sociedade e intelectuais da então capital do país com esta estrutura de brincar o carnaval, mais organizada, sem muita barulhada e com o colorido de suas alegorias. Os ranchos eram as

agregações carnavalescas mais famosas no início do século XX e representavam a festa nacional, enquanto que as escolas de samba estavam apenas surgindo (FERREIRA, 2004).

Raimundo Manito tinha conhecimento da dificuldade de classificar os grupos existentes nas folias de carnaval, chamados pela população e imprensa da época quase indiscriminadamente de sociedades, grupos, clubes, blocos, ranchos ou cordões, “na maioria das vezes, tornava muito difícil classificarem-se os grupos do carnaval de rua carioca” (FERREIRA, 2004, p. 265).

Para o pesquisador Felipe Ferreira (2004, p. 222) a “confusão de grupos, clubes, sociedades e ranchos só iria se desfazer por completo após a década de 1930.” Até então uma certa fragilidade pairava nas fronteiras entre os grupos carnavalescos como mencionado na entrevista de Raimundo Manito.

Apesar da data oficial registrada na década de 1940 apontar para o dia 31 de janeiro de 1934, Manito (2000) conta que debaixo de três seculares mangueiras na esquina das ruas Caripunas com a Honório José dos Santos, bairro do Jurunas, no sábado gordo de 1934, ou seja, 10 de fevereiro do mesmo ano, é fundado o Rancho Não Posso me Amofiná, nossa agremiação carnavalesca mais antiga de Belém (MANITO, 2000).

Eneida de Moraes (1987) conclui que as escolas de samba seriam herdeiras dos ranchos carnavalescos que brilharam na virada do século XX no Rio de Janeiro. Ao passo que em Belém ocorreu desta mesma maneira. O então fundado drancho denominado Não Posso Me Amofiná desfilou pelas ruas do bairro do Jurunas sem características específicas que o enquadrassem num grupo ou outro. Uma coisa era certa, não era nem cordão, nem bloco e nem boi⁷³ — apesar de ter sido confundido com um⁷⁴ — era uma novidade por aqui. A batucada era de escola de samba, trazendo a grande novidade, o tamborim, nunca antes visto em Belém. O ritmo da música também, o samba, apesar da tímida presença de instrumentos de sopro, característicos dos ranchos carnavalescos. Desfilou com baianas, homens travestidos da figura comum hoje nas escolas de samba. Mas o nome era rancho.

É o que o filho do fundador conclui em entrevista:

Em 34 o rancho saiu também com algum instrumento de sopro, com a bateria, mas em 35 ele aboliu totalmente [...], que a intenção do meu pai era criar um rancho. As escolas de samba estavam aparecendo naquela época,

⁷³ Dança do folclore popular brasileiro, com personagens humanos e animais fantásticos, que gira em torno da morte e ressurreição de um boi.

⁷⁴ MANITO, 2000 comenta que o Rancho Não Posso me Amofiná foi confundido com o boi.

tinham poucas escolas na época. Fundou um rancho, mas depois virou uma escola.” (João Manito em entrevista no dia 15/05/2013)

Mesmo que o Não Posso Me Amofiná nunca tenha sido um rancho verdadeiramente em suas estruturas, partiu da ideia de um rancho. Assim surgiram nossas primeiras escolas de samba, pois a partir de um rancho ocorrem a fundação da escola de samba Tá Feio. Por intermédio de nosso porto, em 14 de janeiro de 1935, acontece um fato que influenciaria definitivamente os contornos das festas de momo por aqui pelo norte do país. Luiz Guilherme Pereira conta detalhadamente auxiliado por seus escritos.

Amanheceu no porto de Belém o Cruzador Floriano da nossa marinha de guerra, por meio da reportagem dos jornais *A Folha do Norte* e *Estado do Pará*, o povo tomou conhecimento de que o referido navio trazia a bordo um rancho carnavalesco, coisa inédita para a época, e que este rancho subiria a 15 de agosto, hoje, atual Av. Presidente Vargas, às 15 horas. O povo para lá se dirigiu. Na hora marcada surgiu, composto pelos marujos, trazendo à frente um estandarte azul e branco, muito rico, tendo ao centro pintado um navio com o nome *Lira do Amor*, seguido de muitas moças que dançavam de uma batucada cadenciada e os rapazes suados desfilando com elétricos passos. A batucada trazia, dois saxofones, um trombone, duas caixas, um bumbo, um banjo, dois surdos marcador, tamborins, cuíca, maracas, pandeiro, reco-reco, cheque-cheque e um violão, e ainda seus marujos com camisas de meia branca, gorro e sapatos tipo esporte.

A partir do rancho Lira do Amor que desfilou com seu rico estandarte pelo centro de Belém é fundada nossa primeira agremiação denominada escola de samba e berço da figura na qual debruça meu estudo, o porta-estandarte. Luiz Guilherme Pereira conclui a história dizendo que, presenciando este desfile do rancho Lira do Amor,

se encontravam no canto, da hoje, Manoel Barata com Presidente Vargas, antiga 15 de Agosto, que ali era o Café Brasil, três foliões: Almerindo Gonçalves Cardoso, Alfaiate, Manoel Airosa, cognominado, Jacaré, Sapateiro, e o José Cruz, Funcionário Público, cognominado, e conhecido até hoje, Capitão Fuinha. Ao sair daí, eles resolveram formar uma escola de samba. No dia seguinte eles foram lá pra Praça da Bandeira, comprar os couros de cobra, e as barricadas, ali pela Av. Padre Eutiquio. Então eles foram para Rua Carlos Gomes, onde existiam uns pés de benjaminzeiros, e lá, eles com peixe frito e cachaça, começaram a entabular o início da escola de samba. E o nome? Um se levanta e vem cambaleando... aí um deles se virou e disse: tá feio! Aí o nome da escola ficou: Escola de Samba Tá Feio, fundada em 1935, já com o estandarte, com o índio ao centro, e o Capitão Fuinha, o primeiro porta-estandarte de escola de samba.

De fato, é certo identificar que nossa abertura geográfica por vias marítimas facilitou o processo de transformação do modelo original carioca. Os contatos através da costa brasileira com as cidades de Olinda e Recife no Estado de Pernambuco e com as brincadeiras carnavalescas de nossa capital brasileira contribuíram para o surgimento do que conhecemos hoje por porta-estandarte na cena do carnaval da cidade de Belém.

A escola Tá Feio tornou-se a verdadeira representante dessa tradição em escola de samba surgida aqui no norte do país, pois o Não Posso Me Amofiná, fundada um ano antes, não desfilou com porta-estandarte em suas primeiras apresentações.

No primeiro ano o Rancho não saiu com porta-estandarte. Mas no segundo ano já saiu. Quando foi em 1935 já saiu, o negro Querosene que era o baliza em 1934, em 1935 saiu como porta-estandarte. Em 1935 e mais uns dois anos ele desfilou como porta-estandarte, depois ele não saiu mais. Quem já usou porta-estandarte, foi o Tá Feio. O Tá Feio já em 1935 usou porta-estandarte também. (João Manito).

E manteve a tradição de sair para brincar o carnaval exibindo o estandarte com o índio à frente de seu cortejo pelas ruas de Belém. A Tá Feio em todos os seus desfiles nunca deixou de apresentar o estandarte conduzido por José Cruz, o Capitão Fuinha, representante mais famoso dessa dança.

3.2 Fazendo história

O primeiro porta-estandarte de fama, na capital paraense, foi José Cruz, o Capital Fuinha, que, aliás, também é considerado um dos fundadores do Tá Feio (1935). Depois dele é indispensável registrar dois nomes: Luiz Guilherme Pereira, do Império do Samba Quem São Eles, e Rubem Lobato, que passou por várias escolas de Belém. (OLIVEIRA, 2006, p. 23).

Existem outros nomes a serem citados como porta-estandartes, brincantes que abrilhantaram nossas escolas e os carnavais da cidade, no entanto o recorte observado por Oliveira (2006) revela uma verdadeira evolução dessa arte até o que é visto na passarela do samba nos dias de carnaval do início do século XXI. É um exclusivo recorte sistematizado e publicado que tive contato, estes são, também, os três nomes sustentados como referência desta dança pela maioria do povo do carnaval que pude ter a oportunidade de conversar.

“... parece que o mais famoso foi o Capitão Fuinha, da Tá Feio e depois da Boêmios da Campina, ambas escolas de samba de saudosas lembranças” (Anastácio de Campos).

“Tinham outros que eu vi, eram excelentes porta-estandartes, faziam questão de manter a postura, só que não se igualavam ao Capitão Fuinha.” (Luiz Guilherme Pereira)

“O que eu acho muito representativo, sempre foi, o Luiz Guilherme, que eu conheci no Quem São Eles” (Alfredo Oliveira).

O Luiz Guilherme “era um camarada que era um grande porta-estandarte, ele marcou uma presença, não só no Quem São Eles, mas dentro do carnaval” (João de Jesus Paes Loureiro).

“Se você me perguntar. A minha reação é dizer: em Belém porta-estandarte é Rubão, ele é um símbolo da dança do porta-estandarte pra mim.” (Miguel Santa Brígida)

“Não seria demérito para os demais porta-estandartes, se fosse estabelecido um limite em, antes e depois de Rubem Lobato no carnaval paraense.” (Anastácio de Campos).

Portanto, estes três, José Cruz, Luiz Guilherme Pereira, e Rubem Lobato são a Velha Guarda da dança do porta-estandarte. Eles, sem dúvida, se tornaram grandes porta-estandartes em suas épocas, ficaram no imaginário do povo paraense e até hoje são lembrados como ícones do carnaval de Belém.

3.2.1 Luiz Guilherme Pereira.

Luiz Guilherme Pereira é um verdadeiro apaixonado pelo carnaval, ele é a história viva de nosso carnaval do Pará. Ao ouvi-lo falar sobre nossas escolas de samba pioneiras a impressão que fica é de uma pessoa que esteve olhando, de pé numa esquina, tudo o que aconteceu, o que é impossível, pois em 8 de abril de 1936, data de seu nascimento, Raimundo Manito já havia brincado nas batalhas de confete com o Rancho Não Posso me Amofiná por três anos, e Almerindo por dois anos desfilara com seus amigos José Cruz e Manoel Airosa pelas ruas da cidade de Belém com a escola de samba Tá Feio. No entanto, Luiz Guilherme sabe como tudo aconteceu.

Hoje, aos 77 anos de idade, pode-se dizer que uma enciclopédia do carnaval paraense. São muitas histórias e estórias que estão guardadas em sua memória e auxiliadas por um arquivo invejável em sua residência. São pilhas e pilhas de pastas contendo recortes de jornais, fotografias dos desfiles e bastidores de nosso carnaval, um verdadeiro tesouro que ele fez questão de me apresentar. Seus escritos, a meu ver, é o que tem de mais precioso naquele quarto, são memórias e resgates de uma pessoa de dentro do contexto vivido. Naqueles papéis estão as impressões desse homem do carnaval em sua própria época.

Seus escritos, seus papéis, sua vida, seu carnaval, sua dança. Um pouco de si foi concedido em forma de palavras, sons, gestos, na entrevista concedida a mim no dia 10 de dezembro de 2012, de onde retiro as falas emocionadas para os escritos que seguem abaixo.

Ainda criança, Luiz Guilherme lembra-se, saudoso, de ter visto o último desfile da Tá Feio. O ano era 1942, “vi o grande Tá Feio saindo rumo ao desfile, com aquelas bolas, a roupa era branca com bolas vermelhas. Ele vinha com aqueles balões, que ainda eram à vela. Isso foi uma lembrança que ficou na minha mente”. Em uma criança que ainda não

completara seu sexto ano de vida despertou o carnaval. O interesse era a brincadeira, a diversão. Aos 9 vestiu-se de mulher para integrar um antigo bloco carnavalesco. Segundo ele mesmo, “eu só queria era brincar” o carnaval. Fez muito mais que isso.

Luiz Guilherme Pereira, entre outras coisas, segurou a corda de isolamento dos brincantes nas antigas batalhas de confete, empurrou carros alegóricos, foi componente de ala, fez o extinto papel de apresentador do enredo sobre o tablado junto ao palanque oficial, pesquisou temas para o desfile na avenida... (OLIVEIRA, 2006, p. 261).

Fiel ao Império do Samba Quem São Eles, também escreveu letras para sambas-enredo de sua escola, assumiu a presidência da agremiação por quatro vezes distintas. Sob sua gestão “uma vida nova começou para o Quem São Eles, que perdeu em definitivo a ‘cara’ de bloco do Almerindo, consolidando-se como uma verdadeira escola de samba, das mais empolgantes e tradicionais do carnaval de Belém.” (OLIVEIRA, 2006, p. 262). A escola adquiriu aos poucos três terrenos para a construção de sua sede própria, conquistou um inédito tricampeonato e mais outros dois campeonatos isolados. A partir de seu convite, o Quem São Eles acolhem intelectuais como o poeta João de Jesus Paes Loureiro e o maestro Waldemar Henrique, sambistas como David Miguel e Sinval da Cuíca. Seu olhar atento fez germinar no seio da escola do Umarizal ilustres pessoas do samba, o consagrado cantor Fernando Gogó de Ouro, a eterna porta-bandeira Margarida Malar, flor negra do Umarizal, e o porta-estandarte Rubem Lobato, Rubão, fazem parte dessa lista de pessoas que Luiz Guilherme Pereira agenciou em sua apaixonada relação com a escola grená e branco.

Hoje, benemérito da escola de samba Quem São Eles, empresta seu nome a quadra de sua agremiação. A justa homenagem foi realizada pela diretoria do Quenzão em 1996, integrando as comemorações dos 50 anos de fundação da escola. Respeitado e consagrado como um dos nomes mais importantes e influentes do carnaval paraense, “Luiz Guilherme ostenta o perfil clássico do dirigente de escola de samba: é batalhador, passional, devotado...” (OLIVEIRA, 2006, p. 265). Conduziu sua escola apaixonadamente. Assim também o fez ao carrega-la no estandarte.

Foi porta-estandarte na época em que ainda o pavilhão ostentava o símbolo maior da escola de samba, “não havia ainda o enredo, de 1957 em diante foi que as escolas adotaram os enredos.” (Luiz Guilherme Pereira). Curiosamente defendeu o Império do Samba Quem São Eles apenas três vezes na condição de porta-estandarte, o suficiente para ficar na história.

Corajosamente, com apenas 16 anos de idade, em meio a divergências internas na escola, Luiz Guilherme Pereira conduziu pela primeira vez o pavilhão de sua querida agremiação grená e branco,

Em 1952, o Quem São Eles já pentacampeão, uma turma da Campina, comandada por Acilino Barata de Magalhães Costa, mais conhecido como Paulo Roberto, pra mim um dos maiores compositores de samba de escola naquele tempo, resolveu transformar a escola de samba Quem São Eles numa sociedade, com diretoria formada, porque até então o Almerindo e um grupo pequeno que tomavam conta. Então ele se reuniu com Adolfo Gomes Coelho, Barbeiro no canto da Rua General Gurjão, com Jeronimo Miranda, um dos primeiros compositores e fundadores do Tá Feio também, Anastácio Pandeirista, um dos primeiros grandes pandeiristas dessa terra. Resolveram formar os Dissidentes da Campina. (Luiz Guilherme Pereira)

O Quem São Eles, após meia década de vitórias consecutivas, entraria num período complicado, Oliveira (2006, p. 40) explica que Almerindo Cardoso, fundador do Quem São Eles diverge da opinião de Paulo Roberto, que frustrado cria uma nova escola de samba na Campina, já apontada acima por Luiz Guilherme. João Manito (1999) observa que a crise gerada pela dissidência ocorrida na escola perdurou até 1956. Ainda no carnaval de 1957, mesmo tendo saído às ruas, o Quem São Eles não participou da principal batalha de confete na Praça da República, em frente ao Grande Hotel (MANITO, 1999, p. 138).

O jornal A Província do Pará confirmou a observação do autor ao publicar: “Apesar de terem se inscrito na competição oficial do carnaval de rua de 1957, não compareceram para julgamento o Rancho Não Posso Me Amofiná e a Escola de Samba Quem São Eles. daí o motivo da exclusão desses conjuntos do resultado”. (A Província do Pará, terça-feira, 05 de março de 1957).

Seu amigo aqui, moleque ainda, vi o Quem São Eles reduzido a quase ninguém. Porque? Porque os brincantes se concentravam na Campina, a zona do meretrício, mesmo os brincante que eram a maioria do Umarizal, se concentrava ali [na Campina, bairro da boemia belemense]. O Almerindo teve que se mudar, foi lá pra São Francisco e levou o Quem São Eles pra lá. O Quem São Eles não tinha nem porta-estandarte. (Luiz Guilherme Pereira)

Perante esse conflito, a partir de tal realidade Luiz Guilherme começou a brincar o carnaval, agora encarando a responsabilidade de carregar o estandarte.

E eu no carnaval de 1953, eu fui o porta-estandarte do Quem São Eles, com uma meia máscara no rosto porque minha família vinha, toda, minha mãe, minha irmã, meu irmão... meus pais vinham todos assistir o desfile, e eu com uma meia máscara para não ser reconhecido. Foi assim que eu me tornei o porta-estandarte em 1953.

Permaneceu no posto somente neste ano em virtude das dificuldades enfrentadas por Almerindo em colocar sua escola na avenida. Até 1973, quando retorna ao posto de porta-estandarte, Luiz Guilherme exerce diversas funções. 1958, estrategicamente calculado, propôs o enredo que seria campeão naquele ano, Antônio Lemos: sua vida e sua obra.

Explica ele que os jurados dos concursos de carnaval geralmente eram do círculo de cronistas carnavalescos, observando que a imprensa comumente frequentava o bar do Biriba, localizado na Rua Carlos Gomes, no bairro da Campina. Com a retirada do Quem São Eles desse bairro, marcada por um gesto inesperado de seu fundador, — que na manhã de domingo gordo de 1953 entrega aos dissidentes, que a essa altura adotaram o nome Escola de Samba Boêmios da Campina, o estandarte de estreia do Quem São Eles de 1946 embalado por um samba de despedida de autoria do próprio Almerindo Cardoso (OLIVEIRA, 2006) que dizia assim:

*Adeus Campina/ Berço adorado/ Berço aonde eu nasci/
Adeus Campina/ Adeus/ Adeus/ Campina podes confiar em mim/ Adeus
Campina/ Tu és a matriz do samba/ a melodia e a canção/
Deste estandarte que sempre foi campeão.⁷⁵*

Luiz Guilherme aponta que o Boêmios da Campina passou a ser a escola paparicada pela imprensa, pois os jornalistas, incluindo os cronistas carnavalescos, frequentavam a boemia nos arredores dessa escola. Manito (2000) admite que tal escola nascera bem estruturada, organizada e com visão de futuro e também aponta para essa relação da imprensa com a nova escola da Campina.

Na primeira apresentação da nova escola no dia 24/02/1953, a mesma visitou as redações dos jornais locais. “Começava aí a nova paixão do jornal Estado do Pará. As notícias que eram enviadas pela diretoria do Rancho [Não Posso Me Amofiná] a esse jornal não eram publicadas, mas raro o dia em que não saía noticiário sobre a escola recém fundada” (MANITO, 2000, p. 111).

Aí porque ninguém ganhava deles! Em 57 pra 58 eu disse pro meu amigo que me levou para o carnaval, João Afonso de Souza Monarcha – as minhas sacadas eram de madrugada! Eu me acordo! Dá aquela inspiração! – cheguei com ele: Afonso, nós vamos ganhar o carnaval! – 1958 isso – Como? Eu disse: eu estou estudando um enredo, Antônio José de Lemos! Porque Antônio José de Lemos? Ele foi o grande prefeito e fez essa terra toda. E ele foi o dono da Província do Pará. Então no momento em que nós levamos de enredo o Antônio Lemos, nós vamos dividir os jurados. E com uma coisa que vai acabar vindo para o nosso lado... E não deu outra! O Quem São Eles foi campeão com o enredo Antônio José de Lemos. (Luiz Guilherme Pereira)

⁷⁵ Samba de 1953 de autoria de Almerindo Gonçalves Cardoso. Ver em Oliveira (2006, p.41).

Luiz Guilherme mergulhara de cabeça na magia do carnaval. Ouvi-lo falar é presenciar um poeta ao declamar seus mais belos versos. Seus olhos radiantes me chegam com a mesma alegria e empolgação conservados de 1942, quando olhara ainda criança, como ele diz, o grande Tá Feio. É inegável sua entrega. Tem paixão em sua voz rouca carregada pela idade. E quando as lágrimas começam a cristalizar seus olhos, também é por amor que escorrem timidamente sobre seu rosto. A fala engasgada pela emoção revela o quão adverso é o ofício de fazer carnaval, fazer escola de samba, fazer história.



Figura 5: Luiz Guilherme Pereira: Carnaval de 1974. Arquivo pessoal de Luiz Guilherme Pereira.

Ele não foi capaz de falar de sua dança, ele a dançou. Ali, na sala mesmo. Não precisou arredar móveis, arrastar cadeiras. Pronto! Estava diante de mim o que fui buscar. Alguma limitação apresentava pelo esticado tempo sem praticá-la — já era dezembro e o carnaval ficara há dez meses. É, todo carnaval aquele porta-estandarte volta... — e a tal fidalguia que eu tanto escutara apresentava-se à minha frente. De olhos fechados, sussurrando um samba — parecia conseguir ouvir a própria bateria pulsar — bailava elegantemente e leve. Sentou-se feliz e realizado como se tivesse voltado do tempo.

O que vi foi uma dança sem exageros, sem requebros de quadris. Também não vi samba no pé. O que vi foi a elegância do malandro, o sapateado ereto de pernas, o apuro na postura, a gentileza nos movimentos de braços como um anfitrião que recebe seus convidados. Mas, o que mais eu senti naquele precioso espaço de tempo, foi a pegada de sambista que aquele corpo emanava, vinha de dentro, é inexplicável. Está impregnada nele. É ele se movimentar que essa áurea do samba aparece.

Bom, então eu vou lhe dizer o que o João de Jesus Paes Loureiro e o Alfredo Oliveira disseram. Que eu fui o mais clássico de todos os porta-estandartes. Então eu realmente dançava o minueto, o balé na avenida. É o que eu posso dizer, não da minha própria voz, mas de pessoas [ilustres do carnaval]. (Luiz Guilherme Pereira)

Foi essa dança, essa qualidade sensível que o público apreciou na avenida por mais dois anos somente. “Fiquei esse ano em 1953, e depois só vim a pegar novamente, embora eu continuasse treinando em casa, mas só vim pegar novamente o estandarte em 1973 com *Eneida* e 1974 com *Marajó*”. (Luiz Guilherme Pereira)

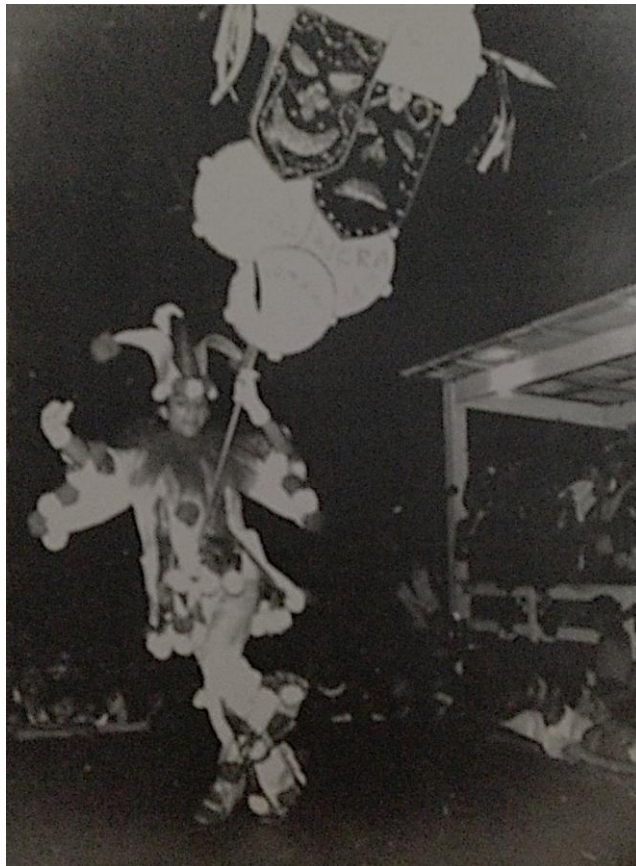


Figura 6: Luiz Guilherme Pereira bailando com o estandarte do enredo de 1973, *Eneida, sempre amor*. Arquivo pessoal de Anastácio Trindade.

Depois de vinte anos, Luiz Guilherme voltou a defender o estandarte de sua escola e o Quem São Eles venceu o carnaval de 1973, após treze anos de jejum, com o enredo *Eneida, sempre amor*. A vitória se repetiria no ano seguinte, com sabor a mais, além de consagrar-se bicampeã do carnaval de Belém em 1974, também foi eleito o melhor porta-estandarte em atividade com o enredo *Marajó, ilhas e maravilhas*.

No *Marajó* eu fui porta-estandarte, fui campeão, ganhei a medalha, recebi o diploma de melhor porta-estandarte, mas depois eu senti que não tinha mais possibilidade de eu continuar, por quê? Como presidente da escola, como cirurgião dentista, tendo consultório, trabalhando no Correios, eu não tinha tempo. Como? Se eu fosse chegar na avenida, eu ia chegar cansado, não ia

ter fôlego, preparo físico para desenvolver. Então minha vaidade não chegou a esse ponto — como eu sou presidente, eu vou ser porta-estandarte, não! Eu passei o bastão adiante (Luiz Guilherme Pereira).



Figura 7: Porta-estandarte Luiz Guilherme Pereira do Quem São Eles, no enredo *Marajó, ilhas e maravilhas*. 1974. arquivo pessoal de Luiz Guilherme Pereira.

3.2.2 Rubem Lobato – Rubão.

Talentoso, negro, alto. De sorriso inconfundível. Foi o escolhido. Rubem Lobato recebeu o bastão das mãos do então melhor porta-estandarte do carnaval paraense. Luiz Guilherme Pereira, talvez prevendo a revolução que causaria, o escolheu pessoalmente para defender o estandarte do Quem São Eles. Assim, após o carnaval de 1974, Rubem Lobato assume a cena como porta-estandarte. O carnaval via surgir o porta-estandarte de samba e um nome para representar o quesito na história.

“Acabou o desfile do *Marajó*, e o Luiz Guilherme que era presidente da escola e dançava com o estandarte. [...] me deu o estandarte pra eu dançar. Dali por diante, quando eu me vi, eu já estava dançando com o estandarte.” (Rubem Lobato).

Rubão, como é conhecido hoje, teve até certo ponto sua relação com o carnaval abafada por Faustino Raimundo Lobato, seu pai, que não gostava dos excessos da festa de Momo e não permitia que seus filhos brincassem o carnaval livremente. No entanto, Rubem, ao ver o aguardado desfile de 1973 do Império do Samba Quem São Eles, foi conquistado em definitivo e não teve dúvida, seu lugar era ali no Umarizal.

De fato, o Quem São Eles deslumbrou o público com o enredo *Eneida, sempre amor*, em homenagem à inesquecível Eneida de Moraes. Laury Garcia puxou o belo samba-enredo de autoria de Simão Jatene e João de Jesus Paes Loureiro. Luiz Guilherme foi o porta-estandarte. Margarida e Lázaro Martins o afinado casal de porta-bandeira e mestre-sala. (OLIVEIRA, 2006, p. 43)

O carnaval deste ano do Quem São Eles foi esperado por toda Belém. A agremiação grená e branco deu uma reviravolta no carnaval da cidade, que pelo segundo ano consecutivo não recebera incentivos da prefeitura. Encheu os olhos de quem foi a Praça da República no sábado gordo, 03 de março de 1973 (MANITO, 2000). Inclusive os de Rubem Lobato.

Rubem Lobato, 62, mais conhecido como ‘Rubão’, atuou como porta-estandarte em Belém desde 1971 [o correto é 1975]. Ele exalta a importância que esta função tinha nas décadas passadas. “O porta-estandarte era quem vinha na frente da escola trazendo o estandarte que apresentava ao público o enredo, então era preciso ter postura e elegância”. [...] Entre os principais porta-estandartes que Belém já teve, Rubão destaca os pioneiros ‘Capitão Fuinha’ (Fundador da extinta Escola de Samba ‘Tá Feio’, em 1935) e Luiz Guilherme (da Escola Maracatu do Subúrbio, hoje Império Pedreirense) [o correto é Escola de Samba Quem São Eles]. “Acompanhei o carnaval desde a minha juventude e cansei de ver o ‘Capitão Fuinha’ e o Luiz Guilherme desfilando ali na Presidente Vargas. Achava eles perfeitos, tinham bom sapateado. Eles foram o meu espelho”, declara. (Jornal Diário do Pará, Domingo, 03 de fevereiro de 2013).

Atraindo olhares dos dirigentes da agremiação, Rubem se deixava contagiar pelo samba. Sapatear pela quadra da escola era sua recompensa pelos dias dedicados ao trabalho. Desde os 12 anos idade já trabalhava e confessa que sempre gostou de trabalhar.

As sextas e sábados eram dias para sua alma se alegrar e aparecer nos lábios carnudos de sorriso largo, no momento de sua tristeza derreter-se sobre o corpo vigoroso pelo salão. Via-se a tristeza agonizando no brilho do suor tomando suas vestes. O negro logo ia libertando o samba no pé. Por sua cabeça nem passava a ideia de faltar às rodas de samba que tanto impulsionaram o Quem São Eles na década de 1970⁷⁶.

No ano de 1975 a escola bicampeã do carnaval de Belém não participaria do concurso oficial. A diretoria do Quem São Eles decidiu não disputar o campeonato em virtude dos gastos com a compra de sua sede, o Castelão do Samba. (OLIVEIRA 2006, p. 52).

⁷⁶ Em 1972 o cenário do concurso carnavalesco de Belém era deprimente, sem recursos da prefeitura não houve desfile e as escolas não saíram. Embalados pela novidade ocorrente no Rio de Janeiro nesse período, o Quem São Eles inaugurou na cidade as rodas de samba. Atraiu novos brincantes e mudou a cara do carnaval de escola de samba, aderida pela classe média. Prova disso é a presença de cerca de 350 brincantes no desfile do Quem São Eles de 1973, quase o dobro dos cerca de 180 participantes do cortejo do Boêmios da Campina e 150 do Rancho Não Posso Me amofiná. Ver em Oliveira (2000), capítulo: 1970/1979 – A década dos desencontros.

Aí não teve carnaval, mas a Escola foi pra avenida com [o enredo] “A Barca da Nostalgia” que era uma barca feita só com foliões né! Um negócio muito bonito. Que nós desfilamos aqui na [Rua] 15 de novembro. Ali começou a minha trajetória. Dancei com o estandarte, eles adoraram que eu dancei com o estandarte (Rubem Lobato⁷⁷).

Todos sabiam da capacidade e talento envolvidos naquele vigoroso e simpático negro, mas era necessário que o mesmo fosse para a avenida e colocasse sua dança à prova. A oportunidade era o desfile oficial.

No ano seguinte foi o ano da *Cobra Norato*. Foi o ano que fui consagrado a grande estrela do carnaval, que eles [a crítica] me chamaram, que os jornais estamparam. Porque na verdade, era uma peça de teatro, era “A Cobra Norato”. Só que eu tinha que subir no carro, de quatro ou de cinco degraus. Só que eu não subi, eu dei um salto triplo, saí pela avenida... “tei, tei, tei”, quando cheguei aqui [no carro alegórico], eu “plá!” lá em cima! Naquele tempo eu era leve né mano [risos], eu era muito leve... Foi assim um... Glamour! porque ninguém esperava. A escola toda parou! O nosso prefeito era o Seu Ajáx Oliveira, eu nunca me esqueço desse prefeito, ele mandou a Escola ficar mais não sei quantos minutos na avenida. [...] Eu fiz tipo uma peça de teatro e me joguei lá em cima. Eu tenho uma rasgadura aqui no joelho ate hoje, que eu não sei como eu bati num prego que tinha lá exposto, era só pra marcar a história! E eu não senti nada, de um lado eu era gente e do outro eu era cobra e foi justamente do lado que eu era gente que a cobra... a cobra “fumou”! [risos] E foi isso. Daí por diante meu amigo, eu acho que a trajetória foi grande, o sucesso foi muito grande como porta-estandarte. (Rubem Lobato⁷⁸).

A partir do desfile de *Cobra Norato, pesadelo amazônico* (1976), Rubem construiu em seus primeiros concursos a frente do estandarte, um brilhante tricampeonato junto ao Império do Samba Quem São Eles. *Largo de Nazaré, fantasias do passado* (1977) e *Theatro da Paz, 100 anos de arte no Pará* (1978), para muitos o melhor carnaval da escola do Umarizal completam os três enredos gloriosos.

⁷⁷ Entrevista concedida no dia 01/09/2012).

⁷⁸ Entrevista concedida em 01/09/2012.



Figura 8: Porta-estandarte Rubem Lobato do Quem São Eles, no enredo *Cobra Norato, um pesadelo amazônico de 1976*. Arquivo pessoal de Luiz Guilherme Pereira.

Foi a primeira e única vez que o autor se emocionou na avenida com o desfile de uma outra escola de samba que não o RANCHO. Desfile tecnicamente perfeito, um samba de arrepiar, o Quem São Eles, ao termino do desfile saiu realizado e glorificado. Acredita esse modesto escriba que nunca mais o Quem São Eles fará uma exibição tão primorosa (MANITO, 2000, p. 268).

O enredo criado por Luiz Fernando Pessoa e samba de David Miguel ronda o imaginário de nossos sambistas, numa roda de samba ou outra esse carnaval é saudosamente exaltado. Luiz Guilherme se orgulha de ter estado à frente da escola como presidente no ano do *Theatro da Paz* e Rubem Lobato lembra a qualidade impressa nas alegorias e fantasias, as quais eram bordadas à mão.

As roupas todas belíssimas, era tudo na pedraria, tudo bordado. As roupas eram bordadas, não era colada, como tudo hoje é colocado, naquele tempo era bordado. Roupas das passistas, tudo eles tinham o maior cuidado, mestre-sala, porta-bandeira, porta-estandarte. Caprichavam muito, muito mesmo (Rubem Lobato⁷⁹).

⁷⁹ Entrevista concedida em 01/09/2012.

Rubão defendeu o estandarte do Quem São Eles até 1982. Sua primeira escola passava por dificuldades financeiras no carnaval de 1983 e por isso não teve nem condições de ir para a avenida. As desavenças internas também eram grandes. Tudo contribuiu para que Rubem Lobato fosse campeão conduzindo o enredo *Um grande coração chamado Brasil* no estandarte estreante do Grêmio Recreativo Guamaense Arco-íris, escola de samba que surgiu para colorir o carnaval de Belém da década de 1980. “O Grêmio Recreativo Guamaense Arco-Íris teve uma existência tão breve quanto fulgurante: existiu de 1982 a 1989, participou de seis desfiles e conquistou quatro títulos do carnaval paraense.” (PALHETA e RODRIGUES, 2010, p. 48). Oliveira comenta.

A presença do Arco-Íris injetou uma suntuosidade inédita no carnaval de Belém. A sequência de alas da escola no desfile de 1984, passou entre monumentais alegorias montadas sobre dezenas de tripés. O panorama da Doca virou um cenário mágico [...] O impacto do luxo, do gigantismo, deixou o paraense “papa-chibé” duvidando dos próprios olhos (2006, p. 156).

Palheta e Rodrigues (2010, p.48) concluem, “o Arco-Íris deixou uma marca muito forte na história do carnaval paraense, sendo ainda lembrado e comentado por muitos dos que fazem carnaval em Belém”. Rubão consagrou-se mais duas vezes campeão no Arco-íris da estreia, com *A caminho do Arco-íris*, em 1986, e *Água molhe em pedra dura tanto bate até que fura*, de 1987, ano em que deixou o estandarte.

O Arco-íris não desfilou em 1988, conquistando seu último campeonato no ano seguinte, mas sem a presença de Rubão à frente de seu rico estandarte. Após a vitória em 1989 a luxuosa escola de samba Arco-íris desapareceu do carnaval (OLIVEIRA, 2006).

Segundo Oliveira (2006) Rubem avalia que o desfile de 1986, 10 anos após sua estreia oficial na avenida, foi sua melhor apresentação. No entanto, aquele desfile *Cobra Norato* (1976), pelo Quem São Eles, é inesquecível para ele.

Até 1987, dos 36 para 37 anos de idade, foram 12 desfiles com o estandarte, 11 em concursos oficiais e, destes, 6 títulos como campeão. E sempre a nota 10 se fez presente. O segredo? Dançar espontaneamente ao som da bateria. A nota nunca foi seu objetivo primeiro, pois sempre quis deixar sua dança envolver-se pelo carnaval, fala alegre e sorrindo o negro alto dos estandartes, feliz, como a dança sempre o fez.



Figura 9: Porta-estandarte Rubem Lobato do Arco-íres. Arquivo pessoal de Rubem Lobato

Mas não deixaria por definitivo o cargo que tanto lhe deu glórias. Após oito anos sem exhibir-se como porta-estandarte, em 1996 retornou no enredo *O bar nosso de todo parque*, da Embaixada de Samba do Império Pedreirense, e em 1997 desfilou com *Foi assim: não te foste de mim*, do Grêmio Reativo Cultural e Social Acadêmicos da Pedreira.

Em 1998 deixou de desfilar novamente. Parece que para tomar um fôlego e dançar com o estandarte por mais 6 anos, de 1999 à 2004, e conquistar mais 2 bicampeonatos pelo Acadêmicos da Pedreira com os enredos *Magia no reino do Curupira* (1999), *Samba à vista seu Cabral* (2000) e *Paz, uma esperança a mais* (2002), *Alfredo Oliveira, tem doutor no samba* (2003).

O interesse de Rubem sempre foi a dança mesmo, não tinha outra intenção a não ser dançar o carnaval. Em um sábado comum no bairro da Cidade Velha em Belém, onde fica o seu tradicional Bar do Rubão, o porta-estandarte de tantas histórias me recebeu com sorriso largo e muita simpatia. De cara, disparou que nunca foi muito à fundo na história do porta-estandarte, também, pudera, ele a estava construindo. Mas o recado era outro, pois Rubem elaborou seu discurso a partir dos sentimentos, da emoção. Ele não estava preocupado com dados históricos ou datas específicas. Não soube me informar ao certo em que ano começara a conduzir o estandarte, sabia que o carnaval era da *Cobra Norato* (1975), recordou sua fantasia metade homem, metade cobra. Do mesmo modo, a informação de seu último desfile oficial defendendo o quesito não estava correta, 2006, ano relatado, a escola na qual desfilaria pela

última vez como porta-estandarte não participou do concurso, acompanhada por mais 10 escolas de samba de Belém⁸⁰.

O mais provável é que no ano de comemoração de seus 60 anos de idade, Rubão encerrou sua trajetória vitoriosa e, principalmente, feliz a frente do estandarte nos desfiles oficiais. Levou para casa mais um título, agora pela Associação Carnavalesca Grande Família. Às vésperas do carnaval de 2010, a Revista Troppo, publicada aos domingos no Jornal O Liberal, dedicou uma matéria a Rubem Lobato.

Por sua devoção e amor ao carnaval, ele sempre é homenageado pelas escolas de samba da cidade. No entanto, 2010 terá um gostinho de saudade. Rubem faz sua despedida da avenida este ano, defendendo com todo samba no pé que aprendeu na infância, a Agremiação Carnavalesca 'Grande Família'. O posto, claro, é de porta-estandarte⁸¹.

Ainda nos carnavais de hoje ele baila com o estandarte, diverte-se nas ruas estreitas do bairro da Cidade Velha à frente do Bloco Sereias nos dias de carnaval.

3.3 A Dança da Velha Guarda

3.3.1 Quem foi Capitão Fuinha?

Respeitoso com o estandarte de sua escola, elegante e de postura clássica, sempre com impecável vestimenta, José Cruz, popular Capitão Fuinha, bailava pelas ruas de Belém nos primeiros carnavais de escola de samba. Tais características fizeram deste saudoso brincante do carnaval de rua o mais famoso porta-estandarte das décadas de 1930, 1940 e 1950.

⁸⁰ Houve uma discordância entre os dirigentes das escolas de samba e a prefeitura de Belém. O desfile de 2006 contou apenas com duas escolas de samba, Embaixada de Samba do Império Pedreirense e Deixa Falar. Ver em: Racha destoa desfile oficial em Amazônia Jornal, Belém, 25 de fevereiro de 2006. Disponível em: <http://www.orm.com.br/amazoniajornal/interna/default.asp?codigo=140556&modulo=831> acessado em, 15 de abril de 2013.

⁸¹ Ver em http://www.orm.com.br/plantao/imprimir.asp?id_noticia=456671 acessado em 15, de abril de 2013.



Figura 10: Capitão Fuinha do Boêmios da Campina. Arquivo pessoal de Luiz Guilherme Pereira.

Luiz Guilherme Pereira reverencia-o dizendo que o “Capitão Fuinha era clássico. Ele dançava, ele bailava com a elegância, com os passos tradicionais.” Diz ele que Fuinha, assim como Delegado da Mangueira⁸², sempre exibiu a elegância em sua postura, “ele nunca vergou a coluna! E ele não perdia, e ele dançava — não rebolava — mas era a dança clássica, a postura, o estandarte...”, neste momento levanta-se como se fosse imitar o Capitão Fuinha, demonstra um, dois passos, cheios de apuro e continua discursando.

Era o samba! Porque o seguinte: você dança dentro do ritmo, agora, você não faz é o requebro! Isso não, isso não existe! O ritmo é o samba e você dança o clássico, você não samba... não baixa o quadril, porque o samba você tem que baixa. Não! As únicas figuras que não sambam na avenida, que não devem sambar, é o casal de mestre-sala com sua porta-bandeira e o

⁸² Hélio Laurindo da Silva (1922-2012), conhecido como Delegado da Mangueira, foi mestre-sala e presidente de honra da Estação Primeira de Mangueira-RJ.

porta-estandarte. A dança dele é diferente, é o riscado, é diferente. O capitão Fuinha não parava, ele estava numa festa, tinha que estar sempre elegante.



Figura 11: José Cruz, o Capitão Fuinha. Arquivo pessoal de Luiz Guilherme Pereira.

Assim era na época de Fuinha, o samba no pé, parecido a de um passista, não compunha a dança do porta-estandarte. A elegância, a postura, o bailado imponente e clássico, uma mistura da dança dos primeiros mestres-salas com os giros da porta-bandeira é que ditavam a folia do brincante condutor do estandarte da escola de samba paraense.

José Cruz foi fundador junto com Almerindo Gonçalves Cardoso e Manoel Airoso da Escola de Samba Tá Feio em 30, de janeiro de 1935. Neste ano começou sua tradição como porta-estandarte de escola de samba, e defendeu o estandarte da Tá Feio até o último desfile da escola em 1942. Após a guerra em 1946 decidem retomar a antiga escola, dessa vez com o nome de Quem São Eles? — um nome com interrogação buscando como resposta “tá feio” para fazer referência ao nome que não pode ser reutilizado da primeira escola. (OLIVEIRA, 2006).

Ladeia no Quem São Eles? o famoso estandarte da cobra fumando, mas com a dissidência interna nesta escola, originando em 1953 a Escola de Samba Boêmios da Campina de tantas vitórias, passa a conduzir o imponente estandarte da caixa d’água, símbolo desta importante agremiação. Anastácio Trindade recorda que em 1959 podíamos ver Capitão Fuinha a frente do Boêmios da Campina com seu estandarte comemorando a vitória em frente a sede do Jornal Folha do Norte. O enredo campeão foi *Força do Progresso*.

Luiz Guilherme Pereira trouxe em seus desfiles características semelhantes a de Fuinha, fala inclusive que tentou imita-lo, porque segundo ele, “em escola de samba, o primeiro porta-estandarte foi o Capitão Fuinha, até hoje não tem uma figura que chegue aos seus pés”.

Devo lembrar que Luiz Guilherme Pereira parte do pressuposto que o Não Posso Me Amofiná era um Rancho, pois no mesmo ano em que Fuinha desfilou conduzindo o estandarte da escola de samba Tá Feio, em 1935, o Rancho Não Posso Me Amofiná exibiu um estandarte à frente de seu préstito, sendo este levado pelo negro Querosene até por volta de 1938. O Rancho Não Posso Me Amofiná não teve por muito tempo uma figura em seus cortejos carnavalescos que representasse o pavilhão da agremiação. “O Rancho não saiu nem com porta-bandeira, com mestre-sala, nada! Saiu de 1938 até, mais ou menos 1945, 1946 assim” (João Manito⁸³).

⁸³ Entrevista concedida em 15/05/2013.

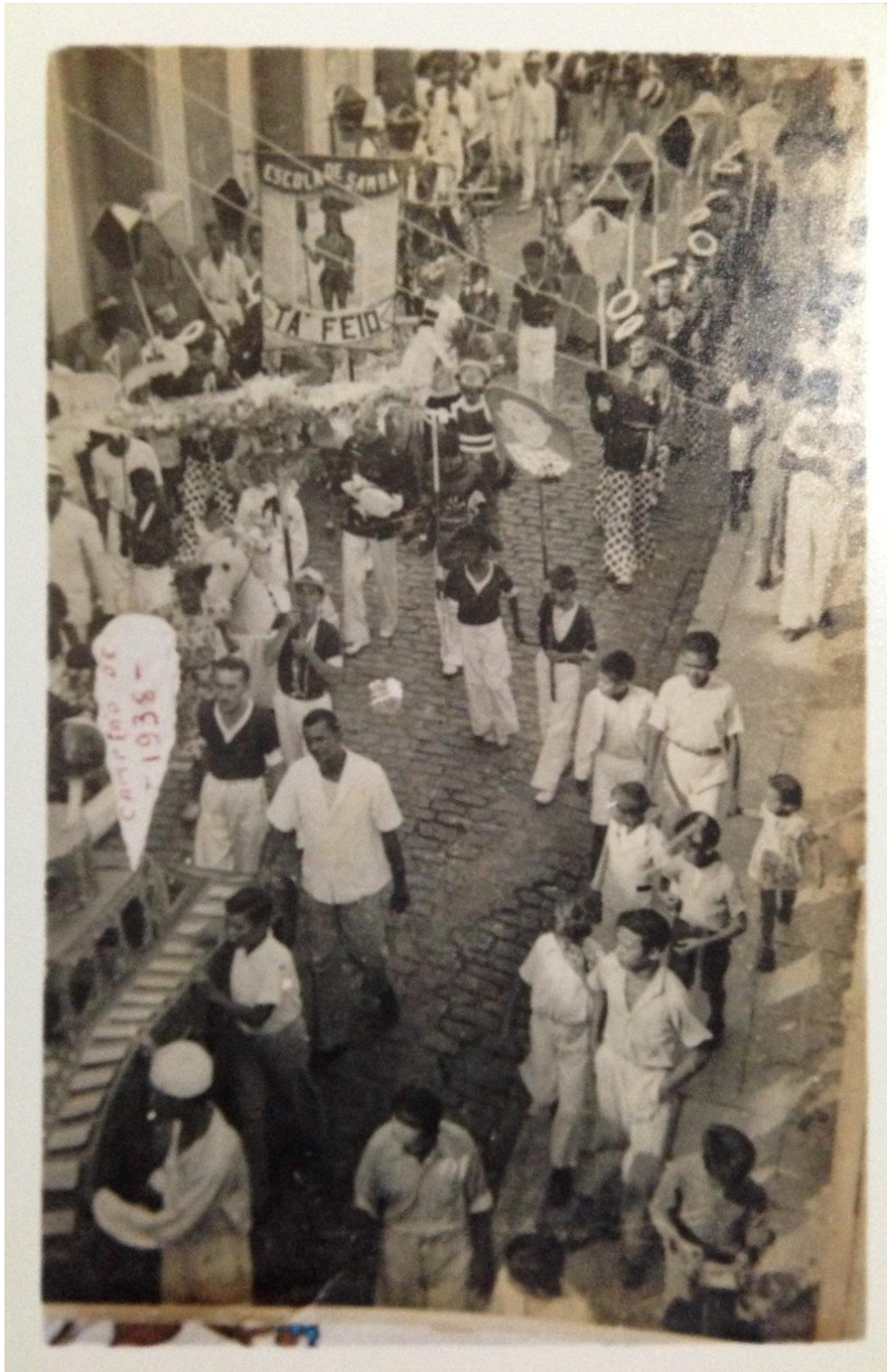


Figura 12: Desfile da Escola de Samba Tá Feio, 1936. Arquivo pessoal de Anastácio Trindade.

Também por este motivo, a falta de representatividade deste componente nos desfiles do Rancho Não Posso Me Amofiná e o apreço que José Cruz tinha pelo cargo, fez do Capitão Fuinha o primeiro — e mais antigo — porta-estandarte a ser lembrado no imaginário carnavalesco paraense. “Basta te dizer que a roupas do Capitão Fuinha eram bordadas a ouro! Com fios de ouro pela sua esposa, ela fazia questão que ele se apresentasse impecável. Ele era

elegantíssimo. Foi aí que com o Tá Feio o estandarte se popularizou.” Afirma Luiz Guilherme Pereira, confirmando que o Tá Feio nutriu em seus desfiles a tradição do estandarte e do porta-estandarte nas escolas de samba de Belém, permanecendo até os dias de hoje em nossas agremiações.



Figura 13: Almerindo e Capitão Fuinha com o estandarte do Quem São Eles. 1946. Arquivo pessoal de Anastácio Trindade.

Fuinha foi referência aos outros que vieram depois do garboso porta-estandarte da Tá Feio. Luiz Guilherme Pereira diz que se inspirou “nos passos clássicos, num balé, porque o que é o porta-estandarte? Ele representava a própria escola, o pavilhão. Pra isso que ele trazia o símbolo da escola”. Este símbolo trazido nos cortejos tinha um valor especial para estes grupos.

Segundo os estudiosos do carnaval carioca, os estandartes tiveram historicamente a função de sinalizar os grupos dentro do cortejo, de identificar a referência aos seus lugares de origem e, também, de se movimentarem no circuito espacial e social da cidade. [...] Os estandartes representavam a existência formal do grupo junto à Municipalidade e à Imprensa, que os divulgavam no período de carnaval. (GONÇALVES, 2010, p. 212).

A primazia com que eram confeccionados também aponta para a importância dos estandartes nestes cortejos, cabia a renomados artesões e pintores da chamada belas artes o ofício de produzir estes pavilhões (FERREIRA, 2004; OLIVEIRA, 2006; GONÇALVES, 2010).



Figura 14: Desfile do Quem São Eles com Capitão Fuinha conduzindo o estandarte. Arquivo pessoal de Anastácio Trindade.

José Cruz também foi referência para Rubem Lobato. “Vi o Fuinha ainda no tempo aqui da Presidente Vargas. A única pessoa que eu me lembro de porta-estandarte é do Fuinha, fora o Luiz Guilherme, foi o Fuinha”⁸⁴. De certo que Capitão Fuinha foi o primeiro grande destaque como porta-estandarte em nossas escolas de samba. Ele foi o grande responsável por essa tradição que faz de nosso carnaval diferente de todos os outros do país.

Neder Charone destaca a elegância e respeito que Fuinha empregava em sua roupa e a relação que esta tinha com o estandarte.

A roupa dele era tradicional, era jaqueta de Almirante. Ele só desfilava com roupa de Almirante, era calça azul marinho ou calça grená, não era nem de veludo, era linho! A roupa era bordada muito discretamente, e a luva, pois ele iria pegar um objeto sagrado⁸⁵.

Em parte da crônica *O porta-estandarte me fez chorar*⁸⁶, indicada por Luiz Guilherme Pereira e Anastácio Trindade, o autor Georgenor Franco⁸⁷ divide um pouco de seu olhar sobre seu amigo José Cruz.

⁸⁴ Entrevista concedida em 01/09/2012.

⁸⁵ Entrevista concedida em 06/03/2013.

⁸⁶ Artigo publicado no Jornal Folha do Norte em 03/03/1960, dedicado a José Cruz, o Capitão Fuinha.

⁸⁷ Crônica publicada no Jornal *A Província do Pará* na década de 60.



Figura 15: Capitão Fuinha com o estandarte do Boêmios da Campina e Almerindo Cardoso, fundador do Quem São Eles. Arquivo pessoal de Anastácio Trindade.

Por incrível que pareça ao ler ontem “A Província do Pará” e ver a fotografia do velho amigo Cruz, o popular Capitão Fuinha da antiga Escola de Samba Tá Feio, tive vontade de chorar. E, confesso, algumas lágrimas chegaram a fazer ciranda em meu rosto, que nunca precisou de máscara para brincar e viver, mais que viver, sentir, o carnaval.

Ora diante de meus olhos, que por tudo se comoveu e se enterneceu em reencontras as pessoas e as coisas que souberam ficar no meu destino de poeta, do que de boêmio, estava o meu amigo José Cruz, com toda a sua bossa, que nada tinha de nova, porque ele sempre soube viver o carnaval de rua.

[...] é o mais antigo porta-estandarte do Pará. Continuava ele, como no primeiro dia pelos anos seguintes a sair, garboso, em farda de gala e rica a

carregar o bem iluminado estandarte à frente do seu bloco, o “Tá Feio” querido, com a sua tradicional caixa d’água, símbolo do bairro da Campina. Para falar em Fuinha, é preciso falar também de dona Agostinha, sua esposa e grande incentivadora. São de suas mãos os bonitos bordados, os arranjos a composição equilíbrio e a confiança das lindas e ricas fantasias. Os tecidos são de fora, manda-se buscar, sempre preciosos, são caríssimos.

Confeccionar uma indumentária ao Cruz deve ter bom gosto; só sai bonito, é uma verdade, como verifiquei varias delas em um guarda-roupa, como relíquia. Os desenhos não são sobrecarregados, às pedrarias pequenas, grandes e pérolas veem na medida certa para a fantasia. A mão de obra, pelo menos leva dois ou três meses para preparar e bordar uma roupa em fio de ouro e prata em alto relevo.

Dona Agostinha diz: nesta época tenho sempre duas moças em casa, que me ajudam, senão não dou conta do recado. É ela que faz com que o mais famoso porta-estandarte do carnaval, provoque e receba os aplausos do público.

Estes aplausos também foram dados por Rubão, que mais tarde seria o ícone deste quesito. Rubem falou apaixonado e crítico do mais famoso porta-estandarte da até então década de 1960.

E o único estandarte que eu vi, ele não era estandarte... não de samba! Ele era de demonstração de estandarte. Chamava Fuinha, [...] acompanhei muito, achava lindo ele. Aqueles cabelos grisalhos, ele não usava nada na cabeça. Capitão Fuinha, a roupa dele era esplendida, ele vinha com o estandarte, elegante. [...] Ele não sambava, o Fuinha, ele vinha clássico demonstrando o estandarte na avenida (Rubem Lobato⁸⁸).

3.3.2 Que danças a Velha Guarda dançou?

Deparamo-nos com dois tipos de depoimentos sobre a evolução de Capitão Fuinha na avenida, figura emblemática do carnaval paraense como primeira referência à dança do Porta-estandarte em escola de samba. A partir destas duas falas teço um panorama analítico da dança da Velha Guarda, representada nesta pesquisa por José Cruz (Capitão Fuinha), Luiz Guilherme Pereira e Rubem Lobato (Rubão). Estes são classificados desta maneira pelo simples fato de ocuparem honrosamente lugar de destaque na história de nosso carnaval e por não mais desfilarem. Eles representam duas fases distintas dessa dança. A primeira, representada pelos dois primeiros, o porta-estandarte clássico. A segunda tem em Rubão sua figura representante. Rubem Lobato é o porta-estandarte de transição da primeira fase para a fase da dança apresentada hoje por nossos porta-estandartes atuais. De antemão, declaro que a dança que o público tem visto nesse início de século é outra dança, diferente da que fora apresentada no início das escolas da samba em Belém.

⁸⁸ Entrevista concedida em 01/09/2012.



Figura 16: Brincantes da Escola de Samba Tá Feio no carnaval de 1940. Arquivo pessoal de Anastácio Trindade.

Enquanto Luiz Guilherme Pereira — saudoso — exalta a maneira respeitosa e clássica da dança apresentada por Capitão Fuinha, Rubão, sem desmerecê-lo e respeitando o pioneirismo de José Cruz, deixa transparecer que aquele estilo não era o que tomaria para si. Apesar de achar bonito o desfile de Capitão Fuinha e Luiz Guilherme, Rubão não iria imitá-los, não por decisão estudada, mas por deixar a dança surgir de si mesmo.

Guardei para este momento uma fala muito significativa para os contornos que a dança do porta-estandarte iria tomar após a sucessão de Luiz Guilherme Pereira. “O primeiro ano que eu saí na escola, eu saí como passista, que foi no *Marajó, ilhas e maravilhas*” (Rubem lobato)⁸⁹. Tal declaração revela a primeira relação que o estandarte terá com o samba no pé, Rubem traz para a dança do porta-estandarte essa específica característica do passista e transforma o quesito.

Rubem integra uma inovação a esta dança. Nos saudosos tempos de Fuinha e Luiz Guilherme, o porta-estandarte, como o mestre-sala, não sambava no pé, sempre mantinha uma postura clássica e de reverência ao pavilhão. Já o estilo desenvolvido por Rubão garantia o gingado e o virtuosismo do passista que fora.

Fizeram um teste pra eu ser mestre-sala com a Margarida Malar⁹⁰, a nossa melhor porta-bandeira, mas eu não me dei bem com ela. Porque mestre-sala

⁸⁹ Entrevista concedida no dia 01/10/2012.

⁹⁰ Tornou-se a porta-bandeira oficial do Império de Samba Quem São Eles, no carnaval de 1970, durante o desfile do enredo “Duas Pátrias Um só Coração”.

e porta-bandeira têm que ter uma sintonia. E eu não tinha, porque eu sempre fui empolgado com a bateria. Quanto mais eu ouvia o som da bateria mais eu ficava empolgado e esquecia que tinha uma dama pra eu dançar. Foi aí que o Luiz Guilherme me deu o estandarte. (Rubem Lobato⁹¹).

A afinidade declarada que Rubão tinha com a bateria da escola também influenciou o jeito novo de conduzir o estandarte. A pulsação mais acelerada da bateria, influenciada pelas transformações do carnaval do Rio de Janeiro, solicitava a Rubão uma energia corporal vigorosa e apressada tal qual a batucada. Com um jeito completamente diferente de seu antecessor Luiz Guilherme Pereira, Rubão explorava seu corpo na medida em que a bateria empolgava o público. Este, o público, aprovou. Pois se via uma dança mais empolgada, envolvente e visualmente mais sedutora que a de outrora. O próprio regulamento o adotou, samba no pé é obrigação.

“Nunca chegaram comigo e disseram assim: Olha, o porta-estandarte tem que fazer isso... assim! Isso aqui, isso aqui, ali. Não!” (Rubem Lobato⁹²). Nem hoje, nenhum dos quatro porta-estandartes mais ativos atualmente recebeu alguma formação aprofundada a respeito dessa figura. Essa dança não tem professor, todos aprendem experimentando as possibilidades com as ferramentas próprias. A falta de incentivo na formação de novos porta-estandartes está por ruir o quesito. Não se vislumbra um futuro promissor para esta figura. E ainda ronda a ideia de excluí-lo como quesito avaliativo no concurso municipal. O que, a meu ver, é carta branca para o total desaparecimento dos desfiles de escola de samba.

Eu já fui diferente! Porque eu já sambava, entendeu? Eu já metia no pé na história. Porque eu era uma demonstração de samba mesmo com o estandarte na mão. Agora o Luiz não, o Luiz era uma coisa mais clássica. Eu já inovei necessariamente o estilo, que também foi meu estilo, de totalmente vir com estandarte no samba e no ritmo da bateria. (Rubem Lobato⁹³).

Em termos específicos, a dança do porta-estandarte sempre é pessoal de cada brincante, a singularidade encontra refúgio nessa necessidade de se desenvolver isolado, no bairro, na rua, ou em casa. Foi assim com Rubão. No entanto, em sentido geral da dança desse recorte de Velha Guarda, houve duas maneiras de dançá-la: uma foi a dança clássica, elegante, de ritmo cadenciado, sem samba no pé, de respeito ao pavilhão e postura ereta. Dança vista tanto em Capitão Fuinha e Luiz Guilherme Pereira como em outros de seu tempo, como o negro Querosene do Rancho e o Charuto⁹⁴, da Maracatu do Suburbio⁹⁵. A outra foi a dança representada pela inovação, pelo samba no pé, pela empolgação e vigor físico,

⁹¹ Entrevista concedida em 01/09/2012.

⁹² Entrevista concedida em 01/09/2012.

⁹³ Entrevista concedida em 01/09/2012.

⁹⁴ Entrevista concedida em 10/12/2012.

⁹⁵ Fundador da Maracatu do Suburbio e porta estandarte desta escola

inaugurada por Rubem Lobato, porta-estandarte que soube equilibrar o respeito, reverência ao pavilhão e a boa postura vistas em Fuinha.

Qual a diferença de antes e de hoje? A diferença é que pra nós, no nosso entender a dança do porta-estandarte é um balé clássico, é um minueto. Ele não pode, assim como o mestre-sala e a porta-bandeira, se jogar no chão. Ele tem que manter a postura, a elegância, o passo, a categoria. E hoje o que se nota é que as pessoas, infelizmente, requebram mais e põem inclusive o estandarte para o lado, quando o estandarte continua com a sua postura, com a sua categoria e com a sua representatividade, como se fosse a bandeira. Ele tem que ser colocado de frente e o rosto da pessoa que fique pra baixo ou pra traz, mas ele jamais pode jogar o estandarte para o lado pra se requebrar, isso não existe. Hoje estão aceitando aí a coisa... (Luiz Guilherme Pereira⁹⁶)

Quando Luiz Guilherme Pereira fala que a dança do porta-estandarte é um balé clássico, ele não está se referindo ao balé clássico e sua técnica estruturada propriamente, mas a utiliza como referência de uma estética de dança. Assim o faz ao compará-la com um minueto, dançado nas festas de salões da Europa nos séculos XVII e XVIII com passos curtos, leves e elegantes (BOURCIER, 2006). Ao utilizá-las como referência ele pretende exemplificar como essa dança era dançada pelos primeiros porta-estandartes, valorizando a postura, a elegância que tanto são elementos bastante enaltecidos pela velha guarda do carnaval, a qual revela estreita relação com as danças citadas por Luiz Guilherme.

No tempo de Fuinha os estandartes guardavam os valores simbólicos herdados dos cordões e ranchos carnavalescos do início do século XX, como aponta Theodoro (2009, p. 231).

O estandarte representava a ancestralidade, pela sua confecção, pela maneira que seriam apresentados, os associados de um grupo muitas vezes brigavam de fato. Pintado ou bordado a mão, com fios de ouro e alegorias, [...] os estandartes representavam muito para os cordões, até o jornais chegavam a descrever suas minúcias.

Nas escolas de samba de hoje essa representatividade é guardada pela bandeira, portanto, quando Luiz Guilherme Pereira faz referência à relação do porta-estandarte com seu pavilhão como se fosse a bandeira ele resgata todo o poder simbólico evidenciado pela citação de Theodoro. Como já foi dito na seção anterior, mesmo que o estandarte, por volta do início da década de 1970, represente o enredo que a escola leva como tema para o desfile, este pavilhão não deixa de ter essa representatividade ancestral que faz referência e destaca aquele grupo.

⁹⁶ Escola de samba fundada em 1951 e hoje se chama Embaixada do Samba do Império Pedreirense, e ainda hoje desfila no carnaval de Belém.

Tanto é verdade, que Rubem Lobato apesar de inovar incorporando o samba no pé na dança do porta-estandarte e desfilar sempre apresentando o enredo de sua escola, não perdeu o valor simbólico do estandarte. Rubão confessa que no início de seus vitoriosos carnavais à frente do estandarte, “a única coisa que eu sabia realmente, é que nós somos um pavilhão da Escola!⁹⁷”. Rubão é elogiado, inclusive, por Luiz Guilherme Pereira.

Você vê o Rubem, que eu introduzi no carnaval. Você vê, a postura do Rubem era uma, perfeita. Ele sambava com os pés, mas mantendo a postura do tronco ereta, e os pés dançando sem muito requebro naquele tempo, eles valorizavam o estandarte. No meu entender continua sendo clássico, continua sendo respeitando a função deixada pelo Capitão Fuinha e por outros que ostentaram o estandarte. Ele não pode ser desvirtuado na sua finalidade. [...] Você vê a roupa do Fuinha toda bordada em ouro, mas você não vê um resplendor que o impeça de bailar, se é um bailado! A dança do porta-estandarte é um bailado. Então esse é a diferença.

A dança do porta-estandarte pela Velha Guarda pautava sua apresentação no conceito de bailado que representa toda atmosfera apontada principalmente pela fala de Luiz Guilherme Pereira e reforçada por Rubem Lobato e outros pesquisadores do carnaval paraense com quem tive a oportunidade de conversar.

O bailado destaca a postura ereta e julgada correta para o bom desfile com o estandarte, a valorização do pavilhão, movimentação corporal leve com passos curtos e elegantes, o sapateado ágil e manobras de pés e pernas sem requebros de quadril. O bailado também representa o entendimento respeitoso e honroso que o posto de portar o estandarte da agremiação representa para o próprio grupo carnavalesco, o porta-estandarte nesse entendimento de bailado é o diplomata da escola de samba, usa de delicadeza e bons modos, ou, ainda, astúcia para representar sua agremiação.

A Velha Guarda defende, sustentada pelo conceito de bailado, que a postura diplomática envolvida na figura do porta-estandarte, tanto em sua dança como em sua relação com a sociedade, seja a maneira que melhor representa este destaque das escolas de samba do norte do Brasil. A partir desse posicionamento critica a forma como essa figura vem sendo conduzida pelos novos brincantes que assumem a responsabilidade de carregar o estandarte de uma escola de samba.

Rubem Lobato destaca que em seu tempo e no que antecedeu o seu, o porta-estandarte era uma figura respeitada e admirada pela escola de samba, pela sociedade e imprensa paraense, contudo hoje as coisas são diferentes. Naquele tempo,

⁹⁷ Entrevista concedida em 01/09/2012.

assim como a porta-bandeira é respeitada, nós também éramos, porque nós trazíamos o enredo da escola, entendeu? E o enredo da escola era uma coisa muito respeitada, sempre foi né! Agora eu já nem sei [...], porque tá um negócio tão desprestigiado, né!⁹⁸

Rubão questiona também a postura que é adotada, desvirtuando o entendimento que o discurso da Velha Guarda defende para o quesito. Completa destacando o seu entendimento do porque dessa falta de prestígio apontada em sua fala.

Hoje, as pessoas também [os novos Porta Estandartes] não são mais humildes como eram. Quando eu comecei na escola, se te dessem uma Chita⁹⁹, tu usavas uma chita, se não te dessem pluma tu não usavas pluma. Porque era o enredo, era o enredo da escola que importava. Hoje não, tu vês esses meninos, que eu tentei inclusive um tempo dar uma formação, passar o que eu sentia [da minha experiência] dentro da Avenida. Não! Eles querem uma roupa com 10 mil plumas, querem bordados dos pés à cabeça, mesmo sem ter nada a ver, porque o enredo não pede isso. Então são essas coisas que entristecem a gente, porque as pessoas não acompanharam o desenvolvimento, ou se acompanharam, foi de outra forma, viram do porta-estandarte um lugar para só aparecer. Porque primeiro que a gente dança só e é uma estrela, tem que ser mesmo, ela é consagrada, ela é destacada. Não entenderam que a gente é o enredo da Escola. Então são todas essas coisas que eu acho que hoje o porta-estandarte tá assim. Hoje as pessoas não se preocupam mais, querem jogar o porta-estandarte de qualquer jeito [na Avenida], nem que ele venha todo “requenguela”, ele vai pra avenida, não se preocupam muito. E hoje em dia eu acho que as Escolas não investem mais nisso, elas pararam no tempo¹⁰⁰.

O que Rubão destaca é a falta de interesse e envolvimento que os porta-estandartes têm com a escola e com o enredo, e também desta a via administrativa que não mostra interesse em cuidar desse destaque da escola. Para Rubão, eles, novos porta-estandartes, não têm o entendimento do bailado e da diplomacia envolvida nesta figura, apenas querem se mostrar na avenida, como apontado na fala acima, pois se preocupam se a fantasia está rica, grande e bela, se isso causará impactos no desfile e os destacará dos demais. A atenção está na produção bem feita, na maquiagem bem desenhada, enquanto que deveriam empenhar-se na relação com a escola, na preparação para o desfile, na compreensão do enredo e na coerência de sua dança e fantasia para defender o estandarte de sua escola e alcançar a nota máxima perante os jurados. Hoje a vaidade é mais forte que os valores construídos desde Fuinha.

O alerta é preciso. Não são todos que se enquadram nos termos expostos acima, mas a generalização tem justificativa. Infelizmente poucos escapam à superficialidade causada pela vaidade viciosa comum no meio carnavalesco. O que acontece realmente é que o carnaval de

⁹⁸ Entrevista concedida em 01/09/2012.

⁹⁹ Chita é um tecido de algodão com estampas de cores fortes, geralmente florais, e tramas simples. As estamparia é feita sobre o tecido conhecido como morim

¹⁰⁰ Entrevista concedida em 01/09/2012.

Belém não tem porta-estandarte. Estes descritos nas críticas de Rubão não são porta-estandartes, muitas vezes eles desfilam um único ano ou dois e sem êxito com as notas são substituídos por outros não porta-estandartes, e em sua maioria nem fazem parte da comunidade da escola. As escolas de samba estão tornando essa prática um ciclo vicioso. Aí se encontra o que Rubão chama de “elas pararam no tempo”, pois as escolas de samba e suas diretorias não formam os seus porta-estandartes e parece que ainda não perceberam que continuarão perdendo estes pontos nos concursos até que o façam.

3.3.3 Outros porta-estandartes de destaque: Chiquinho do Quem São Eles; Carlos Macêdo; Dilma Moraes.

Eu sempre fui o enredo da escola, se a escola trazia um enredo, eles traziam alguma coisa que eu representava naquele enredo. Uma personagem, sempre era um personagem da história contada do enredo da escola. Eles sempre tiveram cuidado com isso aí, de me trazer sempre dentro do enredo. Eu sempre fui representante do enredo da escola. (Rubem Lobato¹⁰¹)

Já foi dito que em 1968, Haroldo Sampaio do Quem São Eles desfilou conduzindo o símbolo da escola no estandarte. Em 1973, Luiz Guilherme Pereira, também no Quem São Eles, já conduzia o enredo no pavilhão do porta-estandarte, na ocasião o campeão no ano *Eneida, sempre amor*. Rubão já nasceu para o destaque da escola carregando sempre o enredo das agremiações por onde passou. Apesar de transformar com o vigor de seus desfiles, seu samba no pé e sua dança empolgada, inclusive a maneira como este quesito é julgado, o porta-estandarte Chiquinho, igualmente da escola Grená e Branco Quem São Eles, é apontado como “divisor de águas” para quesito porta-estandarte.

Segundo Neder Charone, Chiquinho, como é conhecido, aproxima a dança do porta-estandarte com o enredo carregado pelo mesmo. Para entender a contribuição de Chiquinho para nosso carnaval, podemos traçar um panorama evolutivo da dança do porta-estandarte. Na época de Capitão Fuinha existia o bailado e evidenciava a relação de respeito ao pavilhão que trazia o brasão da escola. Com Luiz Guilherme Pereira o estandarte anunciava o enredo, tema a ser desenvolvido no desfile de uma maneira. Luiz mantém o bailado virtuosamente executado, apresentando o enredo escrito no pavilhão. Rubão inova com samba no pé e uma dança mais vigorosa e seduz o público apresentando o enredo. Chiquinho traz o enredo para o corpo do porta-estandarte, o que antes eram duas coisas distintas, uma dança para apresentar o escrito no pano do mastro, agora, com Chiquinho, está na própria dança. Vejamos a declaração de Neder Charone.

¹⁰¹ Entrevista concedida em 01/09/2012.

Uma pessoa que eu acho importante, que foi um “divisor de águas”! Chiquinho do Quem São Eles, em 1985. Ele foi alguém que veio de outro estrato social, vem da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, com a ideia de encenação de personagem. Ele adentra pelo Quem São Eles. Enquanto todos os outros foram criados e nascidos dentro da comunidade de samba, todos foram gerados dentro desses grupos carnavalescos. De repente! Aparece o Chiquinho, transversalizando isso, ou seja, vindo da academia, com uma visão de personagem.

Chiquinho inaugurou o estudo do enredo para a criação de personagem, ele utilizou desses recursos para encenar — “explicar” — o enredo escrito no estandarte e apresentado no cortejo da escola com sua dança. Ao teatralizar a dança a partir do enredo, Chiquinho torna o “dueto” porta-estandarte e estandarte numa composição una, na qual um não tem sentido sem o outro. Ele trouxe a encenação característica dos palcos teatrais para a avenida. Essa foi a grande contribuição de Chiquinho do Quem São Eles para a dança do porta-estandarte em nossas escolas.

*Porta-bandeira vem a frente da escola/
vem na avenida/ vem saudar a multidão*

O Rancho não tinha destaque que conduzisse o pavilhão da escola, foi Carlos Macêdo que tornou a bandeira do Rancho Não Posso Me Amofiná conhecida do público. Segundo João Manito, professor Carlitos, como era conhecido, arrumava pessoalmente suas fantasias e a bandeira para sair no carnaval com Rancho.

Portando, em solos criativos do norte do país, Belém também teve porta-bandeira na figura de um homem. Carlos Macedo desfilou empunhando a bandeira da agremiação mais antiga do Pará de 1946 a 1957.

Ao que parece foi a nossa única porta-estandarte. Não há notícias veiculadas até o fechamento desta dissertação de outra porta-estandarte mulher em nossas escolas de samba. Dilma Moraes é mulher do carnaval, envolvida com escola de samba desde a juventude, e se estivesse precisando de ritmista lá estava ela, até de comissão de frente ela participaria.

A escola de samba Nova Mangueira estava sem porta-estandarte. Foi a oportunidade, em 1995, que Dilma Moraes teve para defender seu pavilhão.

Importante ressaltar que não há cláusula no regulamento do concurso municipal de escolas de samba da cidade de Belém que proíba o estandarte de ser conduzido por uma mulher. No entanto, a tradição, construída desde 1935, sustenta até hoje a figura masculina como porta-estandarte.

4. QUATRO PORTA-ESTANDARTES DESFILANDO,

Belém, 11 de fevereiro de 2012. Corpos diferentes. Uma dança. Danças diferentes, danças singulares, mergulhadas num corpo, entrelaçadas num corpo vários. Dança imersa num corpo, entranhada, afixada, atravessada, cruzada — imanente (MENDES, 2010). Era um sábado de carnaval, dia de desfile de escolas de samba em Belém. Noite agradável de céu calmo — não choveria —, abrigaria muitas emoções, sorrisos, gritos fervorosos e muito carnaval.

Belém, 11 de fevereiro de 2012. Na concentração¹⁰², uma mistura de sentimentos, brincantes calmos aguardando a sirene¹⁰³, brincantes aquecendo o samba-enredo na garganta, preparando o corpo para a maratona de samba que viria a poucos minutos, brincantes “a ponto de um ataque de nervos” sem sua fantasia completa. Brincantes, muitos brincantes. A alegria e a responsabilidade de defenderem seus pavilhões se misturavam na Avenida Pedro Miranda, próximo à Avenida Dr. Freitas, no sambódromo de Belém.



Figura 17: Aldeia Amazônica Davi Miguel. Foto: Odilson Sá.

Belém, 11 de fevereiro de 2012. Este era o dia de confrontar todas aquelas falas, de comprovar na prática do concurso oficial de escolas de samba da prefeitura: que danças eram aquelas que acompanhei durante a preparação para o carnaval?

¹⁰² É o espaço que antecede a marcação do início oficial do desfile, onde a escola se organiza para entrar no sambódromo.

¹⁰³ Sinal sonoro que indica o início da contagem de tempo do desfile oficial de carnaval.

Nesta penúltima sessão apresento os corpos, as trajetórias, os brincantes, os artistas que fazem a dança do porta-estandarte viva em minha cidade. Divido, como quem conta historinhas para criança, minha percepção acerca dos caminhos trilhados por estes artesões da cultura, percursos que os fizeram encontrar suas escolas de samba, suas comunidades (MAFFESOLI, 2006; WEBER, 1994; PAVÃO, 2009).

Contudo, é necessário compreender estes corpos num contexto pós-moderno, contexto esse que ajuda a compreender a diversidade de corpos e danças com as quais me deparei no decorrer desta pesquisa e que assume estreita relação com a sociedade, com a cultura e com a história na qual cada um dos porta-estandartes aqui apresentados encontra-se inserido.

Não existe sujeito fora da história e da linguagem, fora da cultura e das relações de poder. [...]. Por isso, no lugar dos antigos “sujeito” e “eu” proliferam novas imagens de subjetividade. Fala-se em subjetividade distribuída, socialmente construída, dialógica, descentrada, múltipla, nômade, situada, fala-se de subjetividade inscrita na superfície do corpo, produzida pela linguagem etc. Nessa mudança, o psicológico abandona o espaço provado e intransferível das psiquês individuais para alojar-se nas encruzilhadas e nas ruelas que marcam o estar-no-mundo com outros seres humanos. (SANTAELLA, 2004, p. 17).

A multiplicidade é a característica da pós-modernidade que encontro mais presente no decorrer da noite do dia 11 de fevereiro de 2012. Aqueles corpos dançantes de fato sambam, sorriem, representam, se apresentam, mas cada um à sua maneira. Essas particularidades que saltam aos olhos de quem aprecia a dança destes artistas do carnaval compreendo como sendo suas identidades construídas reciprocamente com as vivências corporais experimentadas ao longo de suas trajetórias de vida. As experiências que estes corpos atravessaram, neste sentido, refletem no porta-estandarte a sua identidade (MENDES, 2010, p.169), sua subjetividade (SANTAELLA, 2004, p. 17), a sua dança.

O mais significativo neste contexto é o fato de cada porta-estandarte refletir uma identidade única, uma dança única, porque múltipla de tantas diferentes e plurais vivências corporais. Os sujeitos que aqui são apresentados, condutores do estandarte, são brincantes diferentes entre si, com subjetividades fragmentadas e reveladoras de uma dança passível de gerar princípios plurais e generalizantes, mas que encontra na diferença entre cada corpo as minúcias mais preciosas da dança específica de cada um.

É impossível compreender um sujeito isolado, fora de uma comunidade, lugar que permite o fluxo de atravessamentos e experiências corporais capazes de construir uma identidade. E no caso do porta-estandarte temos como uma de suas comunidades a própria comunidade carnavalesca na qual se encontra inserido, que dialoga intimamente com o que

fora exposto sobre o assunto até agora, sem necessariamente unificar esta noção a apenas um entendimento.

O conceito de comunidade, portanto, suscita para todos um entendimento. O sentido é aparentemente compreendido, embora, muitas vezes, nem sempre tenha a mesma definição. A diferença está camuflada diante do aparente consenso. O mesmo se aplica às “comunidades de escola de samba”. Ela aparece, na maioria das vezes, congelada no tempo, imune às transformações da manifestação cultural, do carnaval e da sociedade que está ao seu redor. (PAVÃO 2009, p. 187).

Compreender as comunidades de escola de samba como algo que apresenta um sentido único é negar o próprio termo do conceito, já que se fala de **comunidades**, com o auxílio da letra “s” — pluralizando, diversificando, multiplicando, assim no gerúndio mesmo — e não em **comunidade**, com o fim singular e sem espaços para a multiplicidade envolvida na pós-modernidade em que nos encontramos. A escola de samba acolhe e é constituída de várias comunidades e de comunidades que se entrecruzam, conforme ilustra a representação gráfica a seguir.

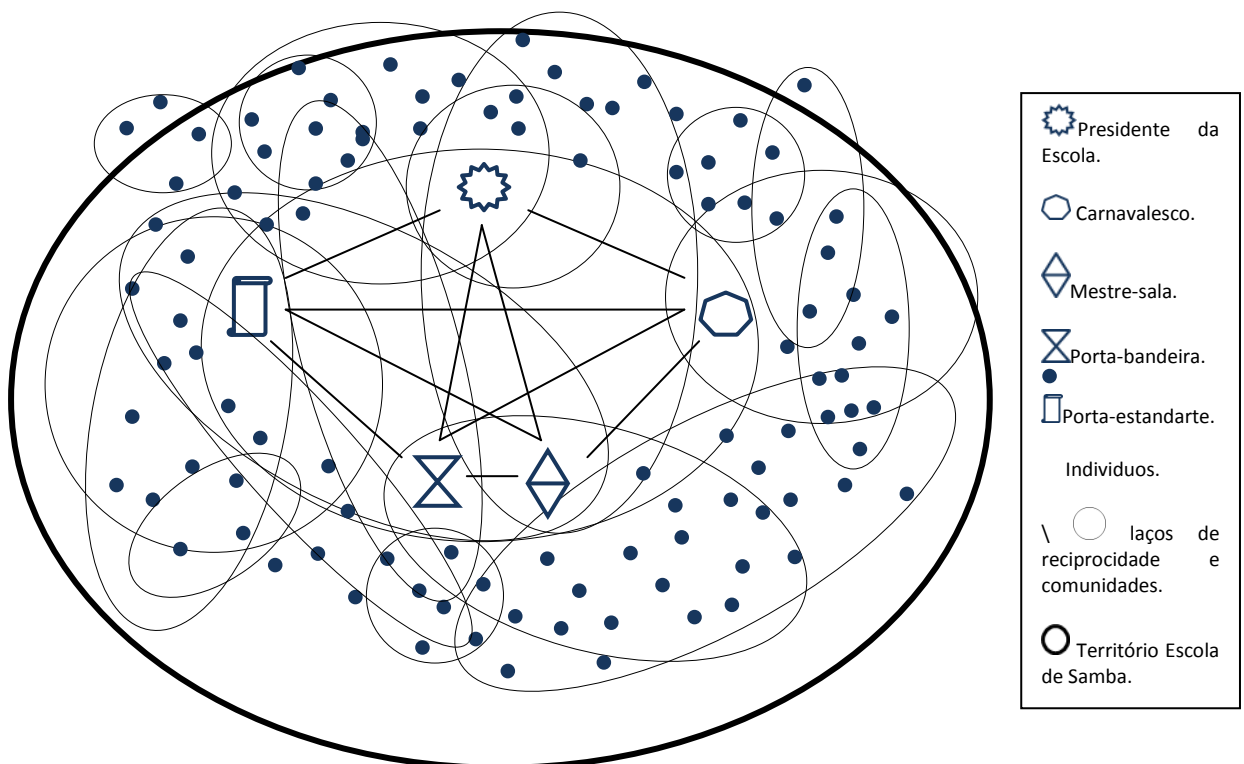


Figura 18 Esquema: Comunidade de escola de samba – laços de reciprocidade/ plano de comunidades.

O esquema acima revela um pouco da complexidade que abordo. Permito-me dizer, aqui, que tal desenho pouco referenda os reais agenciamentos e laços ocorridos numa escola de samba. No entanto, serve-me para ilustrar as redes embaraçadas que as comunidades de escola de samba abrigam.

A figura representa o território “escola de samba”, compreendido não somente como lugar fixo ou como espaço (HALL, 2000), nem tampouco distinguindo “comunidade tradicional” e “comunidade eletiva”, mas aborda a ideia de uma só comunidade (PAVÃO, 2009, p. 191). O entendimento acerca da comunidade tradicional está fundamentado em argumentos como:

- Proximidade geográfica, tendo como referência o local de moradia, vizinho à sede da escola;
- Ligações históricas, do indivíduo com o grupo local e com a agremiação;
- Percepção da escola como símbolo e representante de sua localidade imediata;
- Laços de hereditariedade, ou mesmo de amizade, com membros importantes para a história da agremiação. (PAVÃO, 2009, p. 189).

Ao passo que a compreensão de comunidade eletiva seleciona bases como:

- Participação nas atividades e na vida social da agremiação;
- Vínculos por laços emocionais à história da escola de samba;
- Percepção das escolas de samba como símbolo da cidade, ultrapassando os limites da localidade;
- Relações de amizade com as pessoas importantes da escola atual. (PAVÃO, 2009, p. 190).

A figura abrange todas as comunidades e assinala para o pensamento que relaciona os laços de reciprocidades, fomentados pelos brincantes, simpatizantes e dirigentes, com as formações de várias comunidades — fundamentadas em diversos contextos sociais, sejam estes amizade, trabalho no barracão, confecção de fantasias e adereços, ensaio de bateria, entretenimentos, afetos. Perpassam no território “escola de samba” laços que aproximam sujeitos da própria localidade com pessoas da comunidade eletiva e sujeitos que não nutrem o sentimento de pertencimento àquele grupo.

Assim como o pensamento rizomático (DELEUZE & GUATTARI, 1995), baseado no pensamento horizontal do filósofo alemão Nietzsche e na ideia de rizoma aplicado na botânica, a comunidade é construída por vários “laços de reciprocidade” e várias pequenas comunidades, gerando uma complexa rede de relacionamento rizomático.

Este pensamento possui em sua constituição algumas características do rizoma como: a conexão, a heterogeneidade e a multiplicidade (Mendes, 2010).

Corroborando a ideia de comunidade exposta acima, Maffesoli (2006, p. 140) aborda que:

[...] o indivíduo não pode existir isolado, [...] ele está ligado, pela cultura, pela comunicação, pelo lazer e pela moda, a uma comunidade, que pode não ter as mesmas qualidades daquela da Idade Média, mas que nem por isso deixa de ser uma comunidade. [Esta comunidade se solidifica com][...] o “laço de reciprocidade” que se tece entre os indivíduos. Trata-se, de algum modo, de um laço em que o entrecruzamento das ações, das situações e dos afetos formam um todo. [...] tal como a *forma artística* se cria a partir da multiplicidade dos fenômenos reais ou fantasmáticos, também a *forma societal* poderia ser uma criação específica, partindo dos minúsculos fatos que são os fatos da vida quotidiana. (MAFFESOLI, 2006, p. 140).

Compreendo, portanto, o artista que se veste de porta-estandarte como subjetividade comunitária, construída a partir de várias vivências corporais, nunca solitárias, sempre acompanhadas de situações, de outras subjetividades, das relações com suas comunidades. Elucidadas minhas referências acerca do brincante que conduz o estandarte, começo minha “contação” de histórias da trajetória de vida destes artistas e a relação com suas comunidades para que possamos caminhar ao encontro de uma análise acerca das especificidades da dança de cada um deles.

4.1 Porta-estandarte na avenida

4.1.1 Maurício de Souza



Figura 19: Porta-estandarte Maurício de Souza do Quem São Eles, no enredo em homenagem ao porta paraense João de Jesus Paes Loureiro. Arquivo pessoal de Maurício de Souza.

Quem são eles? Esta pergunta simula o questionamento que passava pela minha cabeça. E porque vamos dançar neste “lugar”?

No momento em que tais interrogações me rodeavam, encontrava-me sentado à mesa de reuniões do Departamento de Educação Física e Artes do Colégio Moderno, ou na tradicional rodinha¹⁰⁴ da Companhia Moderno de Dança (CMD), na nossa sala de dança, espaços estes onde discutíamos os processos organizacionais da mesma.

Esta Companhia da qual sou intérprete-criador e um dos fundadores, no final de 2001 já participava há dois anos como comissão de frente de uma manifestação carnavalesca em Belém — o Auto do Círio —, um projeto de extensão realizado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) e do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA).

O Auto do Círio é uma manifestação tradicional dos artistas paraenses em forma de cortejo carnavalizado que homenageia a padroeira dos paraenses, Nossa Senhora de Nazaré, que muito se assemelha aos desfiles das escolas de samba conhecidos tradicionalmente.

Outros fundadores da CMD já haviam integrado em 2000, 2001 e 2002, ainda como Grupo Coreográfico do Colégio Moderno, o desfile desta agremiação, da qual iríamos participar como destaques de Alegoria¹⁰⁵ em 2007.

Em 2005 a CMD esteve à frente do cortejo do Auto do Círio como comissão de frente. Sob a concepção de Guilherme Repilla¹⁰⁶ e direção geral de Miguel Santa Brígida¹⁰⁷, dançávamos caracterizados de estátuas de anjos. A fantasia era feita com gesso aplicado sobre um tecido de algodão envelhecido e nossos corpos estavam todos cobertos de uma pasta branca que tinha a intenção de imitar gesso. Por conta desta comissão de frente no Auto do Círio, a diretoria desta agremiação convidou a CMD a integrar o desfile no carro alegórico que representava o Teatro da Paz na reedição do enredo campeão de 1978, *Theatro da Paz, cem anos de arte no Pará*.

A escola de samba a que me referi há pouco era o Império de Samba Quem São Eles, popularmente conhecida por Quenzão em sua comunidade. Foi a primeira escola com a qual

¹⁰⁴ Ritual simbólico pertencente a Companhia Moderno de Dança (CMD) organizada para as resoluções das problemáticas, planejamentos das atividades e avisos cotidianos da CMD.

¹⁰⁵ Alegoria é a denominação dada aos carros alegóricos que fazem parte do desfile de uma escola de samba. Podem ser compostos por brincantes.

¹⁰⁶ Artista paraense responsável pela concepção de figurino da comissão de frente do Auto do Círio.

¹⁰⁷ Professor doutor da Escola de Teatro e Dança da UFPA; pesquisador de carnaval e matriz africana e afro-brasileira; fundador da Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte.

tive contato físico realmente, de pisar na quadra e me envolver emocionalmente, de ouvir o samba-enredo e sentir vontade de cantar, de me arrepiar ao som da bateria. Foi, até aquele momento, a única agremiação na qual tive a honra de pisar na passarela do samba para desfilarmos e sentir o que é uma escola de samba.

Ali, no Quem São Eles, tive minha primeira referência de porta-estandarte. Sua dança era fabulosa. Lembro que senti grande entusiasmo e euforia ao ver o samba no pé e o carisma que aquele artista exibiu na quadra.

O porta-estandarte que se apresentava no seio da Quadra Luiz Guilherme de Souza Pereira, que como vimos na seção anterior fora um dos grandes porta-estandartes do Quem São Eles, chama-se Maurício de Souza dos Santos, sendo *Theatro da Paz* o primeiro enredo a ser defendido por ele à frente de um estandarte de escola de samba. Mas isso eu saberia muitos anos depois. Não poderia, naquele tempo (2007), imaginar que tal artista repleto de habilidades corporais, com extrema afinidade com o samba enredo e a bateria da escola e, lógico para mim, muito à vontade na condução do estandarte e de sua dança, nunca tivesse desfilado na avenida.

Sua história com o estandarte do Império do Samba Quem São Eles começa com um convite que mais parece uma intimação judicial. Maurício estava no município de Salinópolis, nordeste do Estado do Pará, visitando a família. Ao rever amigos com quem não encontrava para uma boa conversa há tempos aconteceu algo inesperado:

De repente eu recebo uma ligação: “Alô! Maurício. Aqui quem tá falando é o diretor de carnaval do Quem São Eles, Jamil Mouzinho. Tá lembrado de mim, lá do Quem São Eles?” Eu disse: “Tô”. Ele disse: “Tudo bom?” Eu disse: “Tudo. Olha! O presidente [do Quem São Eles] quer falar contigo! Eu posso passar o telefone pra ele?” Eu disse: “Tudo bem.” Aí ele falou assim: “Fala Maurício!” E eu: “Tudo bom, presidente?” (Maurício de Souza¹⁰⁸).

O presidente da escola foi logo falando com ar autoritário. “Eu quero ouvir da sua boca, sim, eu não quero ouvir não!” Ele falava com uma voz muito exaltada e com raiva, parecia que explodiria a qualquer momento, tanto que Maurício perguntou com receio. “Eu fiz alguma coisa?” Para deixá-lo tranquilo, falou: “Não é com você.” Mas não menos diretivo continuou quase sem respirar. “Eu quero que você diga sim pra mim, eu não quero não como resposta!” E fez a pergunta que poderia resolver aquela situação de nervosismo carregada em sua fala. “Você aceita ser porta-estandarte do Quem São Eles?” Foi nesse momento que Maurício se viu sem chão. O mesmo não se comprometera antes com outros afazeres, apesar

¹⁰⁸ Entrevista concedida no dia 05/11/2012.

dos inúmeros convites, pois sabia que não teria tempo. Afinal, dava aulas de dança numa academia no bairro da Pedreira. Disse timidamente. “Pow! Cara, eu tenho que pensar.” Rapidamente o presidente retomou sua fala imbuída de agressividade. “Eu acabei de dizer, eu não quero saber disso!” Então Maurício se viu na obrigação de dizer. “Então eu aceito” — muitos risos acontecem nesse momento da entrevista. Enfim, ficou impossível dizer “não” com tal situação. Após a resposta positiva por parte de Maurício, ele, que estava fora da cidade de Belém, sugeriu: “então vamos marcar para quarta-feira” — aquele dia era uma sexta-feira. Mas o Presidente cortou a conversa e disparou. “Não! Eu quero você aqui amanhã!”

Mas como o presidente do Império do Samba Quem São Eles foi achar Maurício no município de Salinas? Essa pergunta deve passar na cabeça do leitor, imagino. Essa pergunta e tantas outras possibilitam saber por quais vivências em sua trajetória o futuro porta-estandarte do quem são eles, Maurício de Souza, haveria passado até aquele momento, as quais foram definitivas em despertar o seu olhar atento e experiente.

Seleção para curso de dança. A prefeitura da cidade de Salinópolis em parceria com a professora e bailarina Geovana Nunes organizaram uma audição na comunidade do bairro e na cidade. Maurício, esperto e desembaraçado, mesmo sem ter muita noção de dança na época, como ele mesmo aponta em entrevista, se inscreve na já citada seleção. Essa criança tem um futuro promissor na dança. Deve ter pensado a professora, claro, não exatamente desta maneira.

Desde pequenininho, ainda com cinco anos de idade, morando em Salinas com os pais, Maurício começou a frequentar aulas de dança promovidas pela prefeitura junto com a professora Geovana Nunes. A referida professora de dança carrega uma importância gigantesca na formação e no futuro daquele homem.

Sempre muito habilidoso como eu já havia observado na quadra do Quenzão, Maurício evoluía rapidamente. Aos oito anos já integrava a turma de dez e aos dez foi convidado para participar do grupo especial da professora Geovana. Pela dedicação oferecida à dança e ao grupo, e por sua desenvoltura, aos quinze anos o futuro porta-estandarte começou a ministrar aulas de dança para as turmas mais novas junto com sua professora.

Ela fazia aula de balé, de sapateado, todos os tipos de dança de salão. E eu fui aprendendo, ela foi me ensinando. E teve um tempo que a gente foi fazendo um percurso por aí. Ganhei com ela e com o grupo vários concursos na cidade local, disputando com Salinas, os “interiorzinhos” que tem ali por outros lados

de Salinas. E foi que eu fui me destacando, fui me desenvolvendo. (Maurício de Souza¹⁰⁹)

Tempos depois Maurício de Souza foi admitido numa empresa na cidade de Barcarena, à uma hora e meia de Belém. Com isso, a mãe de Maurício e ele tiveram de deixar Salinas. Obrigado pelas circunstâncias da vida, após treze anos de vínculo, Maurício perde o grupo e a professora que tanto lhe ensinaram. “Eu vim pra cá, porque meu pai conseguiu um emprego em Barcarena, a minha mãe tem familiares aqui em Belém e como ele também tem, a gente veio passar a morar pra cá. Foi aí que todo mundo se mudou pra cá.” (Maurício de Souza¹¹⁰).

Maurício não imaginava, no entanto, que dois anos depois, ao se matricular numa academia de ginástica para praticar musculação, reencontraria alguém muito especial.

Um dia eu fui fazer musculação na Carmen Academia, e eu encontrei com ela por acaso na Carmen Academia, com a Geovanna. E a coincidência foi tão grande porque ela estava dando aula pra terceira idade. Ela tinha sessenta e cinco alunos! E aí ela não tava dando conta, porque eram três turnos, de manhã, de tarde e à noite. Ela tinha faixa de quarenta alunos de manhã, cinquenta de tarde e sessenta e cinco de noite. E ela falou assim: “Maurício, tu não quer me ajudar? Tu não queres ser meu auxiliar dentro da Carmen Academia? Por eu tô precisando.” Eu disse: “Tudo bem, vamos lá!” Ela conversou com a Carmen, dona da academia. E ela disse: “Não tem problema nenhum.” Foi quando me contrataram. Eu fiquei lá trabalhando durante sete anos como auxiliar dela. (Maurício de Souza¹¹¹).

Ele continuava a evoluir. As aulas na academia duplicaram em número de alunos. Começou a dar aulas particulares de dança de salão. Era observado e cobiçado por bandas que agitavam as noites belemenses.

Foi aí que eu fui chamado, na época, pra dançar na Banda Cheiro Verde. Dancei dois anos e meio na banda. E aí foi que eu participei um ano e pouco da Banda Wlad também, [...]. Aí teve oportunidade de outras bandas também: Quero Mais. Na Banda Sayonara, eu já tive a oportunidade na época também. (Maurício de Souza¹¹²).

Maurício teve a oportunidade de ganhar mais por seu trabalho, o que lhe proporcionaria um conforto necessário. No entanto, teria de parar novamente com a dança, pois o novo emprego que lhe pagaria melhor era numa grande empresa que nada tinha a ver

¹⁰⁹ Entrevista concedida em 05/11/2012.

¹¹⁰ Entrevista concedida em 05/11/2012.

¹¹¹ Entrevista concedida em 05/11/2012.

¹¹² Entrevista concedida em 05/11/2012.

com dança. “Aí eu disse. Olha! Vou ter que largar a academia, a dança. Porque eu vou ter que trabalhar.” (Maurício de Souza¹¹³).

Nessa empresa, Maurício precisou morar na cidade de São Paulo. Ficou por lá cerca de um ano, mas retornou para cumprir seus afazeres profissionais na capital paraense. Morar em Belém novamente deu a possibilidade a Maurício de voltar para a academia e dar aula de dança junto com sua professora e amiga Geovanna Nunes, mas agora somente pela parte da noite, já que no período matinal e vespertino ele era o funcionário efetivo de uma grande empresa e não tinha tempo para a dança.

Após quatro anos trabalhando em Belém, a empresa o enviou por mais três meses a São Paulo. De volta à capital paraense e às aulas de dança à noite, aconteceu algo que aproximaria Maurício de sua agremiação carnavalesca — o Quem São Eles.

Nessa época que eu voltei, eu já tinha retornado à academia, mais só dava aula à noite com ela. Porque meu tempo livre era só à noite. [...] Um belo dia, dentro da Carmen Academia, uma das diretoras e benemérita do Quem São Eles, que era a Elinor Vilhena e que era professora de lá [da Carmen Academia] [...]. Ela falou assim: “Olha! Eu tenho um convite pra vocês. Eu posso fazer esse convite pra vocês?” E a gente falou: “Diga lá!”, “Nós precisamos, dentro do Quem São Eles, de duas pessoas pra serem juradas do concurso de quadrilha. E aí eu tô querendo fazer esse convite pra vocês.” Aí a gente disse: “Mas a gente tá ocupado, a gente tá aqui...”, “Mas não se preocupem que é sexta, sábado e domingo. Esse convite não vai atrapalhar vocês aqui. Então, vocês querem ir lá pra olhar a reunião, pra ver como é que é?” Aí nós fomos lá. (Maurício de Souza¹¹⁴).

Aceito o convite, em 2005, Geovanna e Maurício foram jurados do concurso de quadrilha. Ao final do concurso, Maurício deixou seu currículo na Escola e foi convidado para frequentar os eventos da agremiação. Maurício lembra orgulhoso da primeira vez que retornou à agremiação.

A gente foi participar, pra observar, pra olhar. E lá nós fomos anunciados pelo presidente junto com o diretor de carnaval. A presença da Geovanna Nunes e do professor Maurício da Carmen Academia. Falaram que eles participaram do concurso de quadrilha como jurados no Quem São Eles. E eles nos fizeram um convite pra participar do evento anual da Escola. (Maurício de Souza¹¹⁵).

Os incentivos incansáveis partidos da diretora Elinor Vilhena¹¹⁶, colega de trabalho dos professores de dança da academia, surtiram efeitos. Maurício estava, então, contaminado pelo vírus do samba e do carnaval. Os dias de domingo eram os oficiais. Passou de menino

¹¹³ Entrevista concedida em 05/11/2012.

¹¹⁴ Entrevista concedida em 05/11/2012.

¹¹⁵ Entrevista concedida em 05/11/2012.

¹¹⁶ Elinor Vilhena é Benemérita e Diretora do Império do Samba Quem São Eles, é graduada em Educação Física e professora da Carmen Academia.

que começara a dançar ainda quando os movimentos tem aleatoriedade de uma brincadeira, a se lembrar, sem ter essa intenção real, em seu corpo, como era gostoso viver para dançar. A quadra da escola passou a ser a casa da alegria aos domingos, onde sambar era o verdadeiro sorriso.

O presidente me viu dançando lá, mas me viu dançando, com ela, carnaval. [...] E muitos beneméritos, na época, estavam participando do evento e observavam minha presença, dançando lá. E comentavam: “Quem é esse rapaz? Esse rapaz dança muito!” E começaram a dizer que era da Carmen Academia, professor de dança de salão e tudo. “Umbora fazer esse convite, pra ele sair de destaque no chão?” Aquelas coisas do carnaval. E que veio um belo convite. Eu disse assim: “Por enquanto eu não vou aceitar, porque eu tenho esse compromisso na academia.” E aí eu falei assim: “Mas eu vou deixar meu telefone pra vocês, caso vocês precisarem de alguma coisa a gente dá uma aula no final de semana aqui dentro da escola.” **E foi nessa época que eu entreguei meu telefone para o presidente.** (Maurício de Souza¹¹⁷). [Grifo meu].

O início não foi fácil: eram críticas de todos os lados. Afinal, depositar a responsabilidade de um quesito que vale trinta pontos¹¹⁸ em uma pessoa inexperiente gerou dúvidas. Cogitou-se nos bastidores da agremiação a possibilidade da escola perder muitos pontos em porta-estandarte e acabar descendo para o grupo de acesso¹¹⁹. A comunidade da escola, àquela altura, não sentia confiança em seu novo porta-estandarte.

É interessante a análise que posso tecer sobre a relação envolvendo o novo porta-estandarte do Império do Samba Quem São Eles e sua comunidade nesse primeiro momento. Não quero apontar um motivo para tal falta de segurança, até porque compreendo que este seja o menor deles — e no tópico seguinte *A dança e a fala dos porta-estandartes* serão melhor elucidadas tais questões, como técnica corporal (MAUSS, 1973), corporeidade (MATOS, 2000) e dança imanente (MENDES, 2010).

De antemão, alguém poderia dizer que Maurício não fazia parte da comunidade da escola de samba Quem São Eles, tento em vista o conceito monótono acerca do entendimento de comunidade ao qual geralmente nos reportamos, no qual diferentes encontros de relações são vistos com a mesma convenção balizada, como vimos mais acima.

Porém, hoje, Maurício (e meus outros sujeitos), enquanto porta-estandartes, sempre mantém uma postura de respeito à sua comunidade. As referências de apresentação do estandarte primeiramente são subordinadas para dentro daquele contexto social;

¹¹⁷ Entrevista concedida em 05/11/2012.

¹¹⁸ Os quesitos avaliativos em Belém-PA são avaliados por três cabines de jurados espalhadas no decorrer do sambódromo. Cada jurado pode atribuir uma nota máxima de dez pontos para o quesito que está avaliando. Neste caso o quesito porta-estandarte pode conquistar para a agremiação trinta pontos na contagem que decide qual escola é a campeã.

¹¹⁹ As escolas de samba em Belém do Pará se distribuem, no concurso carnavalesco, em Grupo Especial e Grupos de acesso, sendo estes em posição inferior às sete escolas componentes do Grupo Especial.

posteriormente para fora. Mesmo que haja conflitos por conta de relações administrativas e políticas dentro da escola, o sentimento de respeito prevalece diante da comunidade.

Atualmente o nome Maurício de Souza, inevitavelmente, é associado ao do Quem São Eles. É impossível não identificá-lo como um legítimo “grená e branco”¹²⁰, pois seu envolvimento com a escola é íntimo. Maurício, além de conduzir o estandarte, é responsável pela confecção dos protótipos¹²¹ e coordena a produção das fantasias e adereços que a comunidade veste na avenida. O porta-estandarte do Quenzão é bastante participativo nos eventos carnavalescos da cidade. Sempre que há um encontro de bandeiras¹²², um convite para desfilir no Auto do Círio ou no bloco Império Romano¹²³, por exemplo, Maurício está presente com seu estandarte. Isso faz dele um símbolo de sua agremiação.

4.1.2 Edson Neves



Figura 20: Porta-estandarte Edson Neves da Bole-Bole com o enredo em homenagem ao músico popular paraense Mestre Lucindo. 2013. Arquivo pessoal.

¹²⁰ Grená e branco são as cores do Império do Samba Quem São Eles.

¹²¹ Protótipos das fantasias expostas para que a comunidade conheça e escolha a ala em que querem desfilir.

¹²² Evento carnavalesco em que mestres-sala e porta-bandeiras se reúnem para apresentar suas bandeiras individualmente e coletivamente ao público.

¹²³ Bloco carnavalesco tradicional da cidade de Belém que desfila pelas ruas da cidade nos dia 25 de dezembro.

Um homem que é absoluta emoção ao falar de sua trajetória, de seu samba e de sua relação com a comunidade de sua escola de samba.

Eu já havia tido contato com este porta-estandarte em um evento na Universidade Federal do Pará, ainda em 2011, mas não o havia entrevistado; apenas o ouvi em declaração na mesa temática “Danças de Escola de Samba”, no IV Seminário de Pesquisa em Dança, para o qual fui convidado a falar de minha pesquisa.

Em sua apresentação no mencionado seminário, percebi que não se tratava de qualquer porta-estandarte. Edson Neves se comportava como uma autoridade no assunto, de fala desenrolada e fluida. O artista popular dividia um auditório com estudantes de dança da UFPA, com um mestrando, uma Doutora e um Pós-Doutor em Artes Cênicas, sem se tornar menos importante por não ser um estudioso acadêmico desta área. Ao contrário. É justamente por ele ser parte integrante e estar intimamente entrelaçado pelas questões referentes à dança do porta-estandarte que esta fala se torna mais valiosa para meus estudos.

Soube, cerca de um ano depois deste primeiro encontro na universidade, que Edson Neves era meu sujeito da pesquisa com mais experiências com a dança do porta-estandarte ainda em atividade. Sua história com o carnaval de escola de samba começou há cerca de vinte e três anos, sem ele apresentar uma vontade própria para tal — quase como uma brincadeira qualquer de rua — para se tornar o mais recente bicampeão do carnaval paraense em 2011 e somando mais dois vice campeonatos nos anos de 2012 e 2013.

Nascido em Belém no bairro do Jurunas, Bairro onde nasce a escola de samba mais antiga do Pará, batizado com o nome José Edson de Jesus Neves. Quando criança, aos nove anos de idade, foi morar no bairro da Terra Firme, vizinho aos bairros do Marcos, Canudos e Guamá, subúrbio de Belém. Lá, cresceu e foi criado por sua mãe: Dona Doraci. Passou sua infância e, quando adolescente, conheceu a amiga que seria a porta de entrada para o mágico mundo da escola de samba, que lhe conduziria gentilmente, como faz um mestre-sala com sua porta-bandeira, ao encontro do posto de porta-estandarte de uma agremiação carnavalesca do grupo C. Era ali a oportunidade que tivera de ser feliz.

Foi em uma quinta-feira de feriado que descobriria um pouco mais da trajetória de vida daquele artista; era esse o dia em que a sensibilidade deste homem se traduziria em lágrimas à minha frente. No entanto, quero falar de sorrisos agora. Em nosso encontro sobravam sorrisos e a descontração peculiar de um dia de folga nos afazeres cotidianos tomava todos os ambientes por onde passávamos. O sol nos brindava com sua presença

constante deixando o dia mais colorido. Parecia que se preparava para o que viria um pouco mais tarde. Queria o dia receber o carnaval que já havia passado por ele há nove meses? O dia, com aquele sol tropical e o céu azul enfeitado de nuvens que queriam estar presentes para ver aquele dia atípico de carnaval, parecia ansioso para receber aquele samba paraense.

No caminho para filmarmos a dança do porta-estandarte, ouço a seguinte fala que de tão espontânea meu gravador sempre atento quase não consegue registrar:

[...] eu desfilava na Beija-flor¹²⁴. Não sei se eu já te falei que eu desfilava na Beija-flor. Eles eram do acesso, grupo “C” na época. Aí eu e minha colega, a gente dançava, essa coisa sabe, assim, de dançar na rua, de tocar uma música e dançar? E aí eles na antevéspera não tinham ainda porta-estandarte. (Edson Neves¹²⁵).

A amiga de Edson disse: “Égua!¹²⁶ Edson tu dança tão bem!” Essa amiga era irmã da mulher do presidente de uma escola de samba. A amiga continuou. “Edson, vamos lá em casa que... tem a escola de samba. Tu não queres desfilar?” Edson, já no clima da brincadeira de carnaval em Belém, disse. “Ah! Eu quero.” Mas ele imaginava que desfilaria numa ala qualquer da escola, quando a amiga o indagou. “Tem uma vaga de Porta-estandarte, tu não queres ser?” Edson sem compreender sobre o que a amiga estava falando, interrogou. “Mas o que é isso, porta-estandarte?” A amiga, sem dar muita atenção à pergunta que Edson fizera e confiando no talento do amigo, disse. “Ó! Tu vai desfilar, a fantasia é bonita!” A princípio o futuro porta-estandarte daquela agremiação rejeitou o convite. “Ah, eu não! Eu quero ir no meio de uma ala, no meio da bagunça” (risos). E foram até a casa da esposa do presidente da escola de samba Beija-Flor. Quando eles chegaram lá na casa dela, a roupa do porta-estandarte já estava pronta sem ter a pessoa que iria conduzir o estandarte. Ele achou a fantasia muito bonita. “Ai, nossa! Bonita essa roupa!” (risos).

Foi assim, eu topei. Aí eu peguei e falei assim mesmo: “Mas o que é pra eu fazer lá na hora?” Ela falou assim: “Olha, tu tem que sambar, tem que dançar. Faz aquelas ‘doidices’ que tu faz lá na rua!” (risos). [...]. A irmã dela, que era costureira do barracão, levantou, pegou uma vassoura e deu uma rodada. E me explicou o que era [porta]estandarte, que eu não sabia o que era, né?! E ela deu uma rodada lá. (Edson Neves¹²⁷).

Após a irmã de sua amiga ter demonstrado o que Edson deveria realizar na avenida, ele falou com um ar debochado. “Ah! É pra eu fazer isso? Isso é fácil, eu sei fazer.” E pegou o cabo de vassoura da esposa do presidente, colocou à altura da cintura, como se estivesse

¹²⁴ Escola de samba belemense do Grupo de acesso C.

¹²⁵ Entrevista concedida em 07/07/2012.

¹²⁶ Gíria paraense. Exclama exaltação, surpresa.

¹²⁷ Entrevista concedida em 07/07/2012.

vestido com um talabar¹²⁸, dançou, imitando o que haviam demonstrado para ele, e improvisando, com sua personalidade talentosa para a dança. A amiga dele, extremamente empolgada com o que via diante de seus olhos, exclamou. “Ah! Nossa! Nossa! Tu já és nosso porta-estandarte!” De fato aquelas pessoas gostaram do que viram.

Ai nós fomos pra rua. Daí, eu, maravilhoso, me sentindo, sabe? Aí foi que no primeiro ano eu tirei dez [...] como porta-estandarte, no primeiro ano que eu fui, eu tirei dez. Ah! Vamos de novo, no outro ano? Aí ficou aquela coisa gostosa. [...] Aí depois eu parei. (Edson Neves¹²⁹).

Depois de sua estreia na passarela do samba paraense, com uma nota máxima já no primeiro ano de desfile, foi com o mesmo grupo de amigos defender, por dois anos, o estandarte da Escola de Samba Nova Mangueira¹³⁰.

Após dois anos, tempo este em que brincou outros tipos¹³¹ de carnavais no interior do Estado do Pará, Edson voltou a conduzir um estandarte. A convite de Hélio¹³², Edson retorna ao carnaval de escola de samba na capital paraense em 1995, ano em que o bloco carnavalesco Bole-bole tornou-se escola de Samba.

Uma coisa muito importante, [...], que é a relação de afetividade que tem que existir entre este personagem [o Porta-estandarte] com a comunidade, porque existe os ensaios, existe as outras atividades que vão desenrolar e culminar com o desfile que o porta-estandarte tem que participar, entendeu? E a comunidade, ela é uma coisa muito importante nesse contexto, porque ela também vai te dar toda uma força, todo um apoio e também uma orientação. (Edson Neves¹³³).

No comentário acima está uma das coisas de maior importância na relação do carnaval em que Edson acredita. A primeira ação que ele teve foi a de se apresentar e agradecer a oportunidade de estar ali naquele evento acadêmico na UFPA. Assim que ilustrou o que vinha a ser a figura do porta-estandarte, falou da importância que a comunidade da escola de samba tinha para o desenvolvimento da manifestação cultural que investiga esta pesquisa.

Esta questão é verdadeiramente importante para Edson Neves, pois se envolve profundamente com as pessoas que fazem a história do Bole-bole. Não é à toa que pude presenciar a tradução dessa importância nas lágrimas escorridas em seu rosto, quando ainda sentávamos à mesa do almoço. E na latente timidez demonstrada por ele, na tentativa de se

¹²⁸ Cinto composto com um “copinho” usado para apoiar o mastro do estandarte ou da bandeira

¹²⁹ Entrevista concedida em 07/07/2012.

¹³⁰ Escola de samba do Grupo de acesso C de Belém-PA na época em que Edson Neves começou a desfilar.

¹³¹ De trio elétrico e bandas em palco nos balneários próximos a Belém, Mosqueiro e Salinópolis.

¹³² Irmão do presidente da escola de samba Bole-bole.

¹³³ Entrevista concedida em 07/07/2012.

esconder, baixando a cabeça e cobrindo o rosto com suas mãos, que também lhe servia para enxugar aquelas lágrimas que ratificavam seu discurso sem nenhuma imparcialidade ao tratar do assunto.

Esse trabalho de porta-estandarte não seria tão bom se os outros setores, as outras pessoas, elas não estivessem ali pra ajudar, pra trocar. [A comunidade] tem muita importância, eu acho que quando você vê uma pessoa chorar por pessoas que tu... Eu acho que as lágrimas já respondem tudo, não é verdade? Essas pessoas, na realidade, elas são um esteio pra que a gente continue. Porque a falta de estrutura, a falta de apoio, [...]. E as escolas, elas funcionam muito na base da teimosia, [...], sempre ficam muito endividadas. Então sobra muito pouco pra você garantir uma estrutura legal pra você fazer um bom trabalho. (Edson Neves¹³⁴).

No decorrer de nossa conversa, Edson novamente se rende à emoção. O mínimo que poderia fazer por ele, após disponibilizar um dia de feriado para dançar e contar sua trajetória de vida para mim era deixá-lo em sua casa. Pedi, então, para meu amigo e colega de turma no mestrado Luiz Thomaz¹³⁵, que produziu as filmagens comigo neste dia, que nos levasse lá.

Foi neste momento que pude compreender a importância deste homem para a esta manifestação cultural. Fiquei completamente emocionado ao me deparar com a realidade de periferia onde ele convivia desde os nove anos de idade.

Não era longe de minha casa, já que moro no bairro vizinho à Terra Firme, onde estávamos naquele momento. No entanto, nunca tive a oportunidade de ir lá, nem quando desbravava a cidade com minha bicicleta na época de minha adolescência.

Lembro-me de uma rua estreita. Chovia levemente, o que deixava partículas de chuva respingadas sobre o vidro do automóvel. Enxergava tudo em tonalidades de cinza. Eis que se abre um horizonte longo, e o que parecia ser apenas uma ruela de vila abrigava um bairro inteiro. Moleques pela rua jogando bola debaixo de chuva; a alegria contagiante daquelas pessoas não escondia a pouca infraestrutura do lugar. A poeira assentada por causa do chuvisco sancionava o cenário cinzento trazido pelo céu fechado daquela tarde de chuva.

Foi quando pude entender a emoção daquela pausa em seu discurso.

[...] É que eu começo a falar e a lembrar [das dificuldades], entendeu? De várias situações. Não é fácil fazer carnaval, fazer cultura de maneira geral [...] infelizmente aqui na nossa região ainda é um desafio muito grande. Tem que ter a paixão, porque se não você não faz. Então é essa paixão que me move, mas [...] eu só me movo porque eu tenho apoio da direção da escola, mas [principalmente] da comunidade. Porque tem gente que nem desfila, só vai pra lá pra assistir [aos ensaios] e; "Olha! Eu não vou desfilar, mas vou tá lá na

¹³⁴ Entrevista concedida em 07/07/2012.

¹³⁵ Professor graduado em dança, acadêmico de Jornalismo, integrante da Cia Moderno de Dança. Cursa atualmente o Mestrado em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA.

arquibancada torcendo por ti.” [...] Eu acho que eu posso estar enganado, mas, ao longo do tempo, eu consegui cativar isso com a comunidade, essa relação, entendeu? Eu sou porta-estandarte, mas eu não sinto: “Ah! O porta-estandarte,” sendo a pessoa mais importante dentro da escola. Porque eu sou sozinho, e talvez eu pudesse até ter essa arrogância, sabe? Mas ao contrário, além disso não estar na minha personalidade, eu não consigo levar isso pra dentro da responsabilidade que é ser o porta-estandarte. Que eu sei que é muito grande, é muita coisa, mas eu sempre quis ter essa proximidade com eles. Então é muito importante a força da comunidade, é muito importante que a comunidade te apoie, que ela te aceite, que te respeite também. (Edson Neves¹³⁶).

Após mais uma das várias pausas emocionadas que Edson precisou fazer naquele dia, e ainda chorando, ele revelou. “Essas pessoas todas me respeitam. Então, é por isso que eu não parei ainda. Por causa deles. Porque se eu não fosse para o barracão eu não ia saber disso.” (Edson Neves¹³⁷).

Como os ensaios na quadra da escola sempre acontecem depois do expediente de trabalho das pessoas daquela comunidade, sempre termina muito tarde. Assim, tornam-se comuns falas como a de Edson que não mora nas redondezas da escola. “Gente! Perdi o último ônibus”. Para ele, acontecimentos como estes serviram como um fortalecimento de seu sentimento subjetivo de pertencimento àquele grupo (WEBER, 1994), pois foi assim que surgiu o primeiro de vários convites. “Ah! Então fica lá com a gente no barracão”. É necessário que a comunidade junte forças para conseguir concluir todas as tarefas para o carnaval.

E o que é o **barracão**? O espaço onde reina o mais legítimo espírito popular [...] Despojado e precário, acumulando isopor, prego, compensado e alumínio, é o lugar onde o carnaval das escolas de samba toma jeito e forma, e não só a forma, mas o perfil do próprio carnaval (HAROLDO COSTA, 2001, p. 206).

É um lugar real de socialização da comunidade, como observa Cleiton Oliveira¹³⁸ em resposta à pesquisadora Cláudia Palheta.

Barracão é onde começa o trabalho da escola e pra onde todas aquelas pessoas que se dispersam o ano todo retornam quando começa o carnaval pra querer vir ajudar, atrás de uma fantasia pra querer sair. Tem as pessoas que eu chamo pra trabalhar logo no início, pra começar o trabalho e depois outras vão aparecendo. Aí quando tu vê o barracão tá lotado aí de pessoas trabalhando. (PALHETA, 2012, p. 114).

Por muitas vezes, Edson dividiu noites de trabalho no barracão com aquelas pessoas. Uma pergunta acirrava seus pensamentos. Ele se perguntava: “por que aquelas pessoas vão

¹³⁶ Entrevista concedida em 07/07/2012.

¹³⁷ Entrevista concedida em 07/07/2012.

¹³⁸ Diretor de chapelaria da escola de samba Bole-bole.

fazer aquilo?” Que não tem respostas racionais a não ser retornar à afirmação feita por este porta-estandarte há pouco: “tem que ter paixão”. É essa paixão que os move.

E o trabalho de barracão, [...] lá no Bole-Bole, o trabalho é voluntário [...]. É muito difícil. Eu ficava esperando, esperando, esperando dar quatro e meia, cinco horas pra passar o primeiro ônibus pra eu poder ir embora pra casa. Muitas vezes eu fiz isso. [...] eu sabia que sete horas da manhã eu tinha que tá de pé, pronto pra ir trabalhar. Porque no outro dia eu ia trabalhar o dia todo, depois chegar em casa, tomar um banho, trocar de roupa, engolir alguma coisa, e ir pra escola de novo. Pra sambar de novo para as pessoas verem que eu estou alegre. Porque assim como elas me transmitem isso, eu também transmito isso pra elas. [...] Desculpa, eu me emociono muito porque é muita coisa que passa, sabe? Esses bastidores, essa pré-produção, o esforço todo que a gente faz pra poder chegar lá. Então, é muita coisa, sabe? Eu acho que as minhas lágrimas, elas não são de tristeza: é de reconhecimento. É todo o conjunto que faz a escola de samba acontecer na avenida. Então, são laços muito fortes mesmo. (Edson Neves¹³⁹).

4.1.3 Leandro Santos



Figura 21: Porta-estandarte Leandro Santos do Rancho Não Posso Me Amofiná com o enredo Sangue de Minh'alma, 2013. Foto de Manoel Pantoja.

¹³⁹ Entrevista concedida em 07/07/2012.

Um clichê muito usado em Belém cabe nesta apresentação de Leandro Santos, o porta-estandarte do Rancho Não Posso Me Amofiná. Segue: *Nascido e criado no bairro do Jurunas*, Leandrinho, apelido que ganhou por sua pouca estatura, tem o carnaval e sua escola de samba na sua formação. Leandro tem uma história com o carnaval que poderia ser mais frequente, mas pouco se repete nas escolas de samba. Ele reside desde que nasceu nas proximidades da escola na qual conduz o estandarte, desde a infância frequenta a quadra daquela agremiação. É um legítimo membro da comunidade tradicional da escola de samba. É Ranchista desde pequenininho.

Mesmo sem um incentivo direto na formação de novos porta-estandartes de sua agremiação, Leandrinho é a personificação de um dos mais evidentes desejos de uma escola de samba de Belém. Ele é um brincante que dividiu sua infância e formação pessoal com a escola de samba e se tornou porta-estandarte como consequência de sua trajetória junto à escola. Em seu caso, o surgimento do porta-estandarte não se deu apenas por necessidade de ocupar o quesito.

Vamos formar nossos futuros porta-estandartes na própria quadra da escola de samba? O convite foi feito.

Vejamos como tudo aconteceu para Leandro Santos ser o atual porta-estandarte do Rancho Não Posso Me Amofiná.

Tudo, na verdade, começou pelo fato de eu passar e observar aquilo, aquele movimento na escola, aquela batucada! — eu moro a dois quarteirões da escola — aquela batucada, e aquela movimentação na escola, tudinho. E aquilo começou a me chamar a atenção aquilo começou, eu tinha uns 12 á 13 anos. E aquilo começou a me chamar atenção. (Leandro Santos¹⁴⁰).

Mas havia um problema, diz ele. “É aquela história, menino novinho, eu não poderia sair de casa”. Mesmo assim insistia esperançoso. “Mãe, deixa eu ir lá no Rancho, ver o ensaio?” Sem acordo. Insistia. “Mas a vizinha vai me levar”. E ouviu de lá. “Não, mas tu não vai com vizinha nenhuma não! Não pode sair daqui”. Sem autorização de sua mãe arrumava um jeito de participar da batucada que lhe encantava. “Como do lado de casa tinha tipo umas coisas altas, eu me pendurava, só o fato de escutar a batucada, aquilo já era maravilhoso”. Fala com sorriso aberto no rosto, sorriso este que encanta com graciosidade os torcedores e simpatizantes do Rancho Não Posso Me Amofiná.

¹⁴⁰ Entrevista concedida em 10/12/2011.

“Mas aquilo pra mim não era o suficiente, eu tinha que tá presente”. Cai na realidade e apresenta fala entristecida. “Presente ali vendo os cantores, a bateria, as mulatas, os sambistas, o mestre-sala e a porta-bandeira, o porta-estandarte, a comissão de frente, nossa aquilo pra mim era muito gratificante! Então o que foi que eu comecei a fazer? Fugia de casa”. Conta em tom de segredo.

Quando dava umas 9:30 para as 10 horas da noite, quando eu via que a mamãe estava dormindo — eu ia lá no quarto dela e via — fugia! Abria a janela e fugia! Saía correndo pra cá [quadra do Rancho]. Eu ficava doido, ficava sem fazer nada aqui, sabe? Entusiasmado com aquilo, olhava pro lado, pro outro, aquilo era muito gratificante pra mim! E o tempo foi passando, foi passando, e minha mãe me cobrando. Quando eu chegava em casa, ela estava dormindo mesmo. Até que certo dia, na verdade, ela me pegou! Quando ela acordou. Cadê o Leandro? Tava pro ensaio. Ela veio atrás com um pedaço de pau imenso atrás de mim. Aí eu saí correndo pra casa. Eu disse: a senhora quer me bater? Eu já fui mesmo pro ensaio, já fui ver mesmo então! (Leandro Santos¹⁴¹).

Contenta-se com castigo, como quem diz. Pode bater, isso não vai tirar a felicidade que tive ao assistir o ensaio do Rancho na quadra. “Ela foi vendo que eu gostava daquilo. Com o tempo ela viu que: realmente o meu filho gosta daquilo, ele quer aquilo”. (Leandro Santos¹⁴²).

“Aí o que aconteceu?” Retoma subitamente o assunto. “Aí eu queria ver o desfile do Rancho, eu tinha que ver o desfile do Rancho!” Mas muito novo não poderia ele ir sozinho, deu um jeito também. “Minha vizinha pelo amor de Deus! Peça pra minha mãe, eu tenho que assistir!” “Tá, eu vou te levar, mas tu vai te comportar?” “Eu vou me comportar direitinho”. Respondia o que ela queria ouvir. “Tu não vai dormir!” Aconselhava a tal vizinha. “Aí eu dormia a tarde todinha! Para conseguir ficar acordado durante a madrugada”.

Chegava no dia do desfile, empolgadíssimo pegava o lençol, colocava na sacolinha uma garrafinha de café e ia embora. A hora que chegava na avenida, nossa! Vinham as escolas, pergunta se eu dormia! Nada! Lá vem o Rancho. Nossa! Quanta emoção, muito grande mesmo, de ver o Rancho na avenida! Tamanha 5, 6 horas da manhã e nada de dormir! Acordadíssimo mesmo. Cheguei a assistir os desfiles de 1993 e 1994, que foi na Doca, Av. Visconde de Souza Franco. (Leandro Santos).¹⁴³

Em 1995 o desfile ocorreu na Av. Presidente Vargas. Leandro conta que a arquibancada estava lotada, por isso foi para calçada assistir O Rancho Não Posso Me Amofiná desfilar.

¹⁴¹ Entrevista concedida em 10/12/2011.

¹⁴² Entrevista concedida em 10/12/2011.

¹⁴³ Entrevista concedida em 10/12/2011.

Isso já é tradição, toda vez que o Rancho vem terminando seu desfile o povo invade! Pra vim àquele grande arrastão atrás da escola. Eu vejo a última Ala! Passaram por cima de mim, e eu fui amassado. Era gente passando por cima de mim, eu quase morro naquele ano ali. Mas mesmo assim eu levantei, me limpei todinho e fui atrás do Rancho. Me perdi da minha vizinha, foi uma loucura! (Leandro Santos).¹⁴⁴

Termina de contar tal história orgulhoso e com ar de vitória.

Leandrinho assistiu a todos os desfiles de 1993 até 1997. “Já não aguentava só olhar”. Era preciso mais. “Eu tenho que desfilar! Só desfilar pelo Rancho já vai ser meu sonho!” Claudio Rego, então carnavalesco da agremiação reservou uma surpresa para Leandrinho. Disse ele. “Você vai sair como destaque”. “Não!” Respondeu Leandro. “Eu não tenho dinheiro pra bancar uma fantasia!” Os destaques da escola desfilam com fantasias mais elaboradas, conseqüentemente mais onerosas. Criado na periferia de Belém, nos fundos de uma vila impressada no bairro do Jurunas, daquelas que são criadas sem estrutura adequadas a moradia, não sobrava dinheiro para tais desejos festivos. Leandro tinha a intenção de ganhar uma fantasia de ala e não pagar por uma. No entanto o carnavalesco se posicionou ao seu lado. “O que eu puder fazer por você eu vou fazer”, disse encorajando Leandrinho ao posto de destaque no desfile da escola. “Aí ele desenhou um destaque bem básico de chão pra mim”. As pessoas começaram a ajudar. Alguém o presenteava com paetê, outros davam um pedaço de tecido necessário. “Até minha mãe me ajudou também!” Em 1998 Leandro desfila pela primeira vez, seu sonho tinha sido realizado, melhor que planejara. “Eu entrei com destaque básico da escola”. Em 1999 desfilou novamente como destaque.

Antes de eu me tornar porta-estandarte eu entrei numa escola de dança, a Ballare. Ai me colocaram pra eu melhorar a postura, elegância e saber me apresentar. Depois eu passei pra dançar quadrilha. Mas de aula mesmo nunca ninguém me ensinou a dançar. Eu que via as pessoas dançando. Ai sambei! Sambei! Mas aula de dança foi só pra pegar postura, foi muito pouco, eu não fiz nem dois meses. Foi pra eu me aperfeiçoar. E a quadrilha foi pra eu pegar o ritmo. Nunca ninguém me ensinou a dançar. Foi só observando as pessoas dançando. (Leandro Santos¹⁴⁵).

2000 era um ano transformador. Despretensioso nos tradicionais ensaios no formato de arrastão, no qual a escola percorre as ruas do bairro, Leandrinho começa a se relacionar com o objeto estandarte. Em 2000, como uma brincadeira, “comecei a pegar o estandarte do Paulo e dançar ali. Aquelas pessoas começaram a observar aquela minha dança”. Essa é uma fala

¹⁴⁴ Entrevista concedida em 10/12/2011.

¹⁴⁵ Entrevista concedida em 10/12/2011.

importante, releva o próprio Leandro Santos afirmando que dança do porta-estandarte é única, e cada um desenvolve o seu estilo quando fala “aquela minha dança”.

Eles estavam percebendo que eu tinha um dom de ser um porta-estandarte. Ai o que foi que o carnavalesco fez? O Claudio Rego. Você esta sendo perfeito, tá dançando bem, mas você não pode ser o primeiro. Porque é o Paulo. Aí o que vai acontecer? A partir de agora você vai ser o segundo porta-estandarte. Vai ser uma coisa inédita no carnaval paraense!¹⁴⁶

Sem contar ponto para a escola, Leandrinho desfilou de Índio no enredo *Jurunas: de rua em rua, de tribo em tribo*. “Aquilo foi um sonho pra mim, aquilo foi tudo de bom!” E no início Leandrinho queria apenas participar da escola. E foi assim.

Nós perdemos o carnaval em 2000, o Rancho estava belíssimo, riquíssimo! Lindo, lindo, lindo! Infelizmente nós perdemos o carnaval. Nós tivemos vários problemas dentro da escola, inclusive tivemos uns problemas também com o Paulete. Ele teve problemas dentro da escola e se afastou, totalmente. Não teve mais retorno pra escola. Acabou o desfile, acabou o carnaval de 2000, ele não voltou mais. E daquela não volta dele eu comecei a ensaiar dentro da escola. Comecei a me dedicar, comecei a vir ensaiar aqui e as pessoas começaram a observar isso. Como aconteceram problemas dentro da escola e o Paulete se afastou. O presidente, naquele tempo foi o doutor João Carlos, decidiu ali. Eu me lembro direitinho. Ele falou: A partir de agora o porta-estandarte da escola vai ser você Leandrinho!¹⁴⁷

Apesar de almejar o referendado posto de porta-estandarte da agremiação mais antiga do Pará, Leandrinho respondeu nervoso. “Não! Não posso, é uma responsabilidade muito grande de representar essa escola. Não eu não posso! Eu não vou dar conta!” Imediatamente o presidente da escola incentivou. “Você vai! Você vai conseguir. Você pode ser pequeno no seu tamanho, mas na dança, no seu talento você é imenso! Eu sou o presidente da escola, quem manda. Qualquer coisa que acontecer eu me responsabilizo, eu presidente!” O aval estava dado. Leandrinho iria fazer o que mais queria — desfilar pela escola. O posto de porta-estandarte é perfeito para quem deseja brincar o carnaval com liberdade, pois depois que passa pela tensão necessária a frente das cabines de jurados, o porta-estandarte, como diz Claudia Palheta, “é ele no momento absoluto de êxtase de carnaval”.

Mas como é comum, não seria uma tarefa fácil. Substituir alguém num posto de tamanha responsabilidade, alguém que conquistara a confiança da comunidade sendo demasiadamente novo e inexperiente gerou conflitos.

Teve oitenta por cento de gente pra me criticar e vinte pra dizer. Você vai lá! Pra me dar força. Oitenta pra me criticar, pra me levar lá em baixo e vinte

¹⁴⁶ Entrevista concedida em 10/11/2011.

¹⁴⁷ Entrevista concedida em 10/11/2011.

pra me incentivar. Você tem potencial pra isso! Vai lá! Você vai conseguir sim! Pensa numa pressão psicológica grande. Você não vai conseguir! Você vai perder! O Rancho não vai ganhar por causa de ti! Tu vai dar sete pro rancho, tu vai dar cinco. Eu entrei na avenida com uma pressão muito grande. Eram três dez que Leandrinho precisava conquistar em seu primeiro desfile. Eu entrei tremendo, tremendo, tremendo! Quando eu saí na dispersão, eu saí mal. Gente como foi? Uns falavam. Égua Leandro tu tava lindo, você foi maravilhoso, você vai ser dez¹⁴⁸.

Outros não concordavam e a pressão continuava grande, no dia do resultado Leandro ouviu que o Rancho iria perder o desfile em porta-estandarte. A escola conquistava dez em todos os quesitos, comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira, bateria... Porta-estandarte ficou por último. Primeiro jurado atribuiu nota dez para o estreante porta-estandarte do Rancho Não Posso Me Amofiná. O segundo teve o mesmo parâmetro e mais um dez foi conquistado. Leandrinho não aguentaria de tanto nervosismo. A terceira nota coroou a estreia de Leandrinho com nota máxima em todos os jurados. E o título de campeão do carnaval 2001 ao Rancho veio junto.

“Desmaiei!” Conta Leandrinho.

4.1.4 Marcos Rodrigues

¹⁴⁸ Entrevista concedida em 10/12/2011.



Figura 22: Porta-estandarte Marcos Rodrigues do Piratas da Batucada com enredo em homenagem ao espetáculo teatral paraense *Verde ver-o-peso*. 2012. Arquivo pessoal.

Marcos é o que se pode dizer de boêmio, ele mesmo se intitula desta maneira. Frequentar as noites de Belém era corriqueiro para este amante do samba. Frequentava os samba das escolas assiduamente. Eram quase todos os dias, salva a segunda que não tinha nada na cidade.

Eu era bem boêmio mesmo, porque era de segunda a segunda. Na segunda-feira, Pompilho, na terça-feira e na quarta-feira tinha um pagode na Pedreira, mas não era escola de samba. Eram sempre casas de show, sempre samba. Na quinta-feira, Pororoca, pagode direto. Sexta-feira eu estava acabado e ia pra casa. Sábado eu ia para o Pagode do Esquema, era rodada de samba com varias atrações. E quando chegava no domingo, esperando, a Grande Família. (Marcos Rodrigues¹⁴⁹).

Não perdia uma roda de samba na Escola de Samba Grande Família aos domingos. Conta que o samba sempre esteve presente em sua infância, o pai escutava frequentemente em sua casa. Por causa de sua relação com o samba e sua boemia que o permitia dançar sua alegria recebeu um convite para enfim brilhar no asfalto do samba. “Tudo começou em 2001”. Conta ele.

¹⁴⁹ Entrevista concedida em 07/11/2012.

Na correria do carnaval, estavam precisando de um mestre-sala na Grande Família, a filha do Luiz Borges, a Jacelis, ia desfilando de porta-bandeira. Falaram. O Marcos dança muito! Aí me procuraram ali na Pedreira, onde era a folia, e me encontraram. Aí ele me perguntou se eu não gostaria de fazer parte, se eu não gostaria de dançar como mestre-sala, que ele bancaria tudo. Quero sim! (Marcos Rodrigues¹⁵⁰).

Começou a ensaiar. Marcos apresenta em sua trajetória até o posto de porta-estandarte duas situações citadas por ele. Considero que estas sejam básicas para a formação técnica de um porta-estandarte, apesar de não haver uma concordância geral com tal posicionamento.

“Lembro que o primeiro curso que eu fiz foi com o mestre Dionísio. Ele trouxe a Marcela e o Ronaldinho do Salgueiro”, então casal de porta-bandeira e mestre-sala da referida escola de samba carioca. “Aí eu aprendi muito, os passos, a elegância, a postura”. Lembremos! Pontos estes fundantes da dança de Capitão Fuinha e fortemente exaltado por Luiz Guilherme Pereira, ambos da primeira fase desta dança¹⁵¹. “Fui aprendendo aos poucos, foi assim que eu comecei a entrar nesse mundo de escola de samba. Depois eu tive outro curso, de passista, que foi com o Machine, do Rio de Janeiro”, também aqui em Belém na quadra da Embaixada promovido pelo IAP.

Essas duas experiências corporais em forma de aprendizado organizado, a movimentação do mestre-sala e o samba no pé do passista, são duas bases do que penso que seja um tripé técnico desta dança. A elegância e posturas nos passos improvisados dos mestres-salas e o samba no pé dos passistas, juntando aos bem executados giros, e relação com a bandeira das porta-bandeiras, imagino que resulte num porta-estandarte nota 10. Mas, esta é uma pretensa hipótese para uma futura pesquisa. No mais, continuarei a contar sobre Marcos Rodrigues.

Ele desfilou por três anos como mestre-sala na escola de samba A Grande Família. Em 2004 sua escola precisava de um porta-estandarte e de uma porta-bandeira. Cintia Luna assumiu o posto junto com seu já mestre-sala Bené Brito, casal já formado que desfilavam em outra escola. “Então me convidaram para ser porta-estandarte, já que eles eram um casal. Eu disse. Tudo bem. Foi nesse ano, 2004, que eu saí pela primeira vez de porta-estandarte”.

Neste ano a Grande Família foi campeã da LIESGE, Liga Independente das Escolas de Samba do Grupo Especial com o enredo *Alô, alô, Telégrafo, responda*. “Minhas notas foram maiores que das outras escolas que estavam no páreo”. Conta envaidecido. Esse ano tudo dependeu do porta-estandarte. “Já entrei com o pé direito!” Um resultado positivo é definitivo na consolidação de um porta-estandarte. É provável, caso Marcos não tivesse alcançado o esperado, seria substituído como muitos já foram. Como não há um processo de formação de

¹⁵⁰ Entrevista concedida em 07/11/2012.

¹⁵¹ Ver seção anterior: A Velha Guarda.

novos porta-estandartes, as escolas tem que torcer para que o candidato escolhido para o posto seja talentoso a ponto de superar tal deficiência.

Quando o Piratas da Batucada subiu para o grupo especial eles o convidaram para desfilar pela escola. Antes, eles já tinham feito uma proposta para Marcos dançar só como passista, pois na época ele saía pela Grande Família. “Dona Ana¹⁵² tinha me visto dançando e queria porque queria me conhecer. Eu dançava muito. Quando já foi no outro ano, de 2008, eu já saí com eles”.

Em 2008 eu me apresentei no Piratas da Batucada, eles queriam investir melhor na escola, mas eles não estavam tão confiantes em mim, estavam com o pé atrás, não sabiam se eu iria tirar nota máxima. Inclusive quando a apuração daqui de Belém começou, eu estava em Icoaraci, porque lá a gente ganhou. (Marcos Rodrigues¹⁵³).

Marcos foi convidado para desfilar pelo Unidos de Vila Formosa no Distrito de Icoaraci, onde recebeu uma ligação. “Marcos vem pra cá agora que o Piratas da Batucada ganhou em terceiro lugar e tu pegou os três dez!”

“Nesses anos todos desde 2001 no carnaval eu aprendi três coisas pra dar tudo certo. Respeito, confiança e amor pelo que você faz.” (Marcos Rodrigues¹⁵⁴).

2013 foi um ano conturbado, um dos apenas quatro porta-estandartes ativos no cenário carnavalesco da cidade estava sem escola. Os conflitos gerados internamente nas agremiações carnavalescas são comuns e, de certo, têm no mínimo dois lados. Não me posicionarei a favor nem contra ninguém, haja vista que não é minha função, como pesquisador, fazê-lo. Por outro lado, também como pesquisador não posso deixar de relatar acontecimentos observados no percurso deste estudo. Marcos Rodrigues, um eloquente porta-estandarte na avenida, garantia de boa nota no concurso, fora substituído no Piratas da Batucada, escola que vinha defendendo há cinco anos e já virara sua “cara”.

Para o concurso de 2013 duas escolas não participariam, o Quem São Eles e a Grande Família. A última, escola que o lançou como porta-estandarte, poderia apresentá-lo defendendo seu pavilhão novamente. Não foi o que ocorreu. Marcos não desfilou por nenhuma no grupo especial. As outras escolas arranjaram alguém para o posto. Resultado, apenas duas notas máximas.

Mas tal acontecimento não o retirou do carnaval de Belém. Outra representante do bairro do Jurunas precisava de um porta-estandarte em seu desfile. Marcos defendeu o pavilhão da Escola de Samba Coração Jurunense, integrante do grupo de acesso ao grupo

¹⁵² Presidente do Gremio Recreativo Escola de Samba Piratas da Batucada.

¹⁵³ Entrevista concedida em 07/11/2012.

¹⁵⁴ Entrevista concedida em 07/11/2012.

especial. Sua participação levou a escola a um vice-campeonato, a partir do qual poderá integrar o grupo especial junto com a campeã Matinha, pois este fora o terceiro ano consecutivo que a Grande Família não desfilou no grupo especial, caso passível de rebaixamento.

4.2 A dança e a fala dos porta-estandartes

Minha intenção com este trabalho é nutrir forças para gerar *barulho*¹⁵⁵ na cena carnavalesca paraense, na comunidade acadêmica e no poder público de meu Estado, pois é crescente a falta de incentivo para a formação de novos porta-estandartes e pouco se faz pelos artistas que ainda fazem essa figura viva nas escolas de samba do Pará.

Para tanto, para tamanho desejo a cumprir é preciso esclarecer sobre esta prática. Como é esta dança? E como ela se constrói? São questões a serem aclaradas neste tópico. O que é porta-estandarte? Esta é uma das primeiras reflexões que sugiro para estes artistas tecerem, logo em nossos primeiros encontros para uma boa conversa¹⁵⁶. Construo uma serie de análises analíticas, poéticas acerca da dança dos quatro porta-estandarte ainda atuante na cena carnavalesca de Belém que selecionei para esta pesquisa. Para melhor compreensão utilizo uma serie de fotografias produzidas para ilustrar minhas análises e as falas dos próprios porta-estandartes. A produção fotográfica é assinada pelo Coletivo Matê Fotografia e foram realizadas no dia 07 de maio de 2013.

[O porta-estandarte] é o quê? *Ele é muito samba no pé*, tem que ser muito gracioso. Samba no pé e muito gracioso, isso é fundamental no porta-estandarte...[...] *O porta-estandarte, ele tem que sambar. Tem que ter muito samba no pé* [...]. Ele, tendo esses requisitos, “nossa!” Na verdade [isso] é fundamental. (Lendro Santos¹⁵⁷). [grifos meus].

Edson sublinha orgulhoso: “[...] você [porta-estandarte] tem que sambar, *você tem que apresentar o teu estandarte*, você tem que traduzir ali o que a escola tá querendo falar, o que a escola tá querendo mostrar na avenida.¹⁵⁸” [grifo meu].

Como se trata de uma evolução dançada, Leandrinho complementa ainda que, para além do samba no pé, o porta-estandarte no carnaval paraense precisa construir em sua dança

¹⁵⁵ É o desejo de dar atenção a esta manifestação cultural que perde incentivo (das escolas de samba, das comunidades e do poder público), mas que enriquece o fazer carnavalesco do Pará por ser culturalmente singular no cenário nacional de escola de samba. Desejo que o porta-estandarte não caia no esquecimento.

¹⁵⁶ Boa conversa é o termo que uso para ir a campo e colher os dados que desejo para a construção da pesquisa. É uma opção escolhida por mim ao acreditar que a fala dos sujeitos se tornam mais acessíveis num ambiente descontraído.

¹⁵⁷ Entrevista concedida em 10/12/2011.

¹⁵⁸ Entrevista concedida em 07/07/2012.

carnavalesca fina relação com a bateria da escola e com a temática do samba-enredo que a agremiação leva para avenida.

A figura do porta-estandarte, como eu disse pra você, não é aquela coisa de muita “frescura”, muita coisa... *ele exige muito samba no pé, ele requer, na verdade, muito samba no pé.* [...] que esteja de acordo com o samba-enredo, *de acordo com o ritmo da bateria e com o samba-enredo.* (Leandro Santos¹⁵⁹). grifos meus].

O samba no pé e o estadear do estandarte são as características muito frequentes nas falas dos porta-estandartes presentes nesta pesquisa. No entanto, Marcos Rodrigues aponta que o principal é o estandarte.

O porta-estandarte, na real, representa o pavilhão dele. Se ele vem trazendo, por exemplo, o enredo *Brasil, mostra a sua cara* e se a fantasia dele, digamos, é de mendigo, ele vai ter que representar aquele mendigo e o samba enredo como um todo. Porque é ele que vem trazendo o enredo. Mostrando o que a escola vem trazendo ao público. As pessoas tentam olhar o porta-estandarte pra entender o desfile da escola. (Marcos Rodrigues¹⁶⁰).

A noção de personagem é muito importante para o alcance do entendimento do enredo apresentado pela agremiação. Para Marcos, dependendo da fantasia escolhida para o porta-estandarte, este organizará sua dança de acordo com a mesma. Marcos¹⁶¹, ao afirmar que “o porta-estandarte tem que representar o enredo muito bem”, questiona tal caso. “Se ele vem fantasiado de índio, ele tem que sambar? É aquela coisa. Será que índio samba? Eu tenho que velar o índio até o final.”

Na compreensão de Marcos, a fantasia e o personagem reservado ao porta-estandarte pelo carnavalesco influenciam diretamente no desfile desta figura. No caso do índio, Marcos aconselha sambar no pé um pouco, para não perder o personagem e nem pontuação, pois no atual regulamento este item é obrigatório.

O artefato estandarte e a função que este elemento exerce proporciona ao porta-estandarte a característica mais nobre da herança europeia: a postura e a gestualidade, as quais são muito utilizadas por esses artistas para apresentar o enredo defendido pela escola. No estandarte está toda a simbologia tratada pela associação carnavalesca, a começar pela criação de seu desenho, passando pela escolha do material na qual o artefato será confeccionado, até abordar a combinação de palavras inscritas no mesmo, as quais indicam o enredo encenado no desfile.

¹⁵⁹ Entrevista concedida em 10/12/2011.

¹⁶⁰ Entrevista concedida em 07/11/2012.

¹⁶¹ Entrevista concedida em 07/11/2012.

Apesar de haver uma concordância com o fato do samba no pé e do apresentar do estandarte serem características fundamentais à dança do porta-estandarte na atualidade, o mesmo possui a obrigatoriedade de sambar na avenida — ou em outra apresentação artística na qual a escola esteja participando — e de apresentar o estandarte junto com o enredo. Porém, tal obrigação não compreende que tais recursos técnicos alienem desse artista a sua subjetividade.

Tanto é verdade que Oliveira (2006) afirma que as únicas semelhanças existentes entre as danças carnavalescas dos diversos porta-estandartes, quer sejam estas na quadra, na rua ou na avenida, são a recorrência ao samba no pé e o respeito que se tem pelo estandarte. A respeito dessa subjetividade do artista na criação de sua dança, o porta-estandarte da Bolebole explica:

[...] dentro do que eu sei, dentro do meu entendimento corporal, eu *vou criar, também, a [minha própria] dança*, que dentro do meu entendimento, seja uma dança que vá ser compreensiva, porque o [porta-]estandarte tem que ser uma personagem, através da sua fantasia, do seu estandarte, né! Sua dança tem que traduzir ali a mensagem que a carnavalesca quer transmitir. (Edson Neves¹⁶²), [grifos meus].

Em minhas observações desta manifestação cultural do carnaval paraense, a dança do porta-estandarte é apresentada de forma diferente por cada artista. Quando comparo a defesa de cada estandarte diante das cabines de jurados e no decorrer da passarela do samba¹⁶³, percebo que cada um deles se utiliza de recursos corporais, sociais e culturais diferentes, produzindo uma dança única e própria de cada artista. Isso constitui estreita afinidade com a ideia de corporeidade (POLAK, 1997), dança imanente (MENDES, 2010) e técnicas corporais (MAUSS, 1974), todas permitindo espaço para a subjetividade do corpo que dança.

Essa subjetividade, entendo, é essencialmente importante para a compreensão de corpo do porta-estandarte e conseqüentemente me ajuda a explicar a singularidade criada na dança de cada artista. É fácil compreender, por exemplo, os gestos de braços, mãos e paradas de pernas que fazem referência ao balé clássico na dança criada por Maurício de Souza, pois em sua história e experiências corporais ele foi atravessado por este contexto desde a infância. Sua postura no samba em muito coincide com a imponência de quem pratica dança de salão, algo que está aliado a sua formação.

Edson Neves traz impregnado em suas brascas mudanças de direção na avenida o característico passo das mudanças de desenhos coreográficos apresentados anualmente nos

¹⁶² Entrevista concedida em 07/07/2012.

¹⁶³ Outra maneira pela qual a comunidade do carnaval de escola de samba se refere ao sambódromo.

concursos de quadrilhas pelo Estado. Logicamente preciso dizer que Edson, além de brincante, é coreógrafo e marcador¹⁶⁴ de quadrilha junina¹⁶⁵.

Na rosa vermelha... eu sou coreógrafo da rosa desde 2000. Eu faço a coreografia, mas eu sempre gostei de marcar, sabe? [...] Eu montava algumas quadrilhas no interior — tem interior que a quadra junina é em julho. Eu arrumava as coisas e ia pra lá e montava quadrilha. Como no interior eu não tinha compromisso, eu marcava a quadrilha, entendeu? (Edson Neves¹⁶⁶).

No entanto, não somente características físicas são perceptíveis da corporeidade do porta-estandarte em sua dança. Edson, apesar dos inúmeros brilhos que traz em sua fantasia e adereços, carrega junto com seu estandarte a humildade do lugar onde foi criado. Traz a humildade penetrada nas dificuldades do trajeto de sua morada até o lugar da felicidade no bairro do Guamá, bairro este que abriga a quadra de sua escola.

O sorriso, a gentileza e a atenção que Edson disponibiliza para seu público e sua comunidade a partir de sua própria dança são reflexos dos agenciamentos ocorridos neste corpo e absorvidos à sua maneira no contexto social vivido por ele. E isto também está presente em sua dança, no respeito traduzido em seu gesto delicado e cativante de mão a criar ondas na superfície de seu estandarte.

Marcos Rodrigues, do Piratas da Batucada, lembra que o samba vem de berço. “O samba, ele veio das partes dos meus pais. Meu pai sempre adorou, sempre amou samba. [eu escutava samba na minha casa] sempre, sempre, sempre. E minha mãe, como ela morava no Jurunas, [...] e Manito¹⁶⁷ era primo dela, então já tinha aquela influência. Já saiu daí.¹⁶⁸”

Corporeidade é compreender o corpo como uma totalidade, compreender que esta é construída de suas várias experiências sociais e dos agenciamentos produzidos por ele na construção de suas identidades (MATOS, 2000). Encontrei em Polak (1997, p. 37) uma definição que expressa sensivelmente o que compreende acerca de corporeidade. Para a autora,

[...] como mais que a materialidade do corpo, que o somatório de suas partes; é o contido em todas as dimensões humanas; não é algo objetivo, pronto e acabado, mas processo contínuo de redefinições; é o resgate do corpo, é o deixar fluir, falar, viver, escutar, permitir ao corpo ser o ator principal, é vê-lo em sua dimensão realmente humana. Corporeidade é o existir, é a minha, a sua, é a nossa história.

¹⁶⁴ Brincante da quadrilha junina responsável por conduzir a coreografia realizada pelo grupo.

¹⁶⁵ Manifestação cultural realizada no período de festividades juninas. Apresentam-se em grupos numerosos, divididos em casais com danças típicas deste festejo.

¹⁶⁶ Entrevista concedida em 07/07/2012.

¹⁶⁷ Fundador do Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná

¹⁶⁸ Entrevista concedida em 07/11/2012.

Por isso as histórias e as trajetórias percorridas por estes artistas da cultura carnavalesca estão presentes fortemente neste trabalho, que quer valorizar e dar poder a estas falas aqui presentes. Estas são as histórias para crianças contadas com tanto envolvimento. Preciso que estas personalidades do carnaval paraense sejam reais. É certo que a corporeidade construída de cada um deles cria e também se mistura nesta dança.

Deste modo, perceber o porta-estandarte num sentido amplo que contém elementos de dança, técnica e experiências vividas num mesmo corpo é aceitar uma construção de corpo múltipla e complexa que vai além do entendimento rígido e fechado de técnicas de danças consolidadas.

A liberdade de criação e experimentação baseada nessa corporeidade de cada porta-estandarte traz primeiramente para a quadra danças completamente distintas, posturas e movimentações próprias de cada um. Essa dança personalizada por eles, se integrando ao enredo, com o figurino, com o estandarte, é a característica mais especial dessa figura.

Leandro Santos, espoleta na passarela¹⁶⁹. Tem velocidade de sambar o mundo num único domingo. Pequeno, ágil, contagiante! Não dá tempo de reconhecer quem o observa. Foco, concentração, energia. É uma violenta e saborosa explosão de gestos e rodopios no asfalto. Os pés: bater de asas do beija-flor. Faz flutuar o estandarte na avenida. Acrobacias de pernas, invenções próprias. Sorriso, graciosidade. Delicadeza transborda na ponta dos dedos. A dança é o próprio dançarino. Leandro Santos.



Figura 23: Porta-estandarte Leandro Santos do Rancho Não Posso Me Amofiná. 1 Foto: Matê Fotografia

¹⁶⁹ Forma como é chamado o sambódromo.

“Égua! Aquele ali é o Leandrinho, égua, ele samba muito. Aí chegam comigo. Égua cara! Tu sambas muito! Égua! Samba pra caramba. Só que essas pessoas, às vezes, não sabem que aquilo é uma preparação muito grande. É um preparo muito grande que eu tenho que ter.” (Leandro Santos¹⁷⁰).



Figura 24: Porta-estandarte Leandro Santos do Rancho Não Posso Me Amofiná. 2 Foto: Matê Fotografia

¹⁷⁰ Entrevista concedida em 10/12/2011.



Figura 21 Porta-estandarte Leandro Santos do Rancho Não Posso Me Amofiná. 3 Foto: Matê Fotografia

Tive a oportunidade de acompanhá-lo nos carnavais de 2012 e 2013. A preparação é intensa, o foco é comparado a de um atleta. Por eu ser professor de Educação Física, compreendo tais rotinas. São dias intensos, horas de trabalho deste artista dedicados com amor. Ver Leandrinho na quadra do Rancho, nos arrastões, é ver uma pessoa focada para encontrar sua melhor dança para encaixar ao enredo.

As pessoas dizem assim, égua Leandro! Tu nem falou comigo, eu fui lá gritei teu nome e tu nem falou nada. Gente! É que eu não vejo ninguém. Eu entro na avenida e me transformo. Dizem que eu incorporo e pode sair da minha frente. Assim, eu não consigo olhar pra ninguém específico, não identifico ninguém. Eu vou lá e faço o que tenho que fazer pros jurados. É muito gratificante! No final do desfile as pessoas te dizem que estava lindo e tudo. (Leandro Santos¹⁷¹).

É assim, um dos diretores chegou e falou que Leandrinho se transformava mesmo na avenida, que era preciso eu ver. Que aquele menino pegueno virava um gigante na hora do desfile.



Figura 22 Porta-estandarte Leandro Santos do Rancho Não Posso Me Amofiná. 4 Foto: Matê Fotografia

¹⁷¹ Entrevista concedida em 10/12/2011.



Figura 23 Porta-estandarte Leandro Santos do Rancho Não Posso Me Amofiná. 5 Foto: Matê Fotografia

No período pré-carnaval ele experimenta, experimenta, e descansa. Experimenta mais um pouco e descansa. Não é fácil, é cansativo demais. Leandrinho começa longe do estandarte, precisa recuperar o folego. Afinal existe um período de “recesso” entre um carnaval e outro.



Figura 24 Porta-estandarte Leandro Santos do Rancho Não Posso Me Amofiná. 6 Foto: Matê Fotografia

Ele chega na quadra da escola e é recebido carinhosamente por todos que estão lá e os que chegam fazem questão de cumprimentá-lo. Começa a se aquecer, colocar o corpo em movimentos, primeiro curtos e lentos. Mais tarde um pouco começo a ver os movimentos característicos daquele pequeno porta-estandarte: o lançamento de pernas altas e esticadas finalizando num agachamento cordial e elegante. Não vejo esse tipo de gesto em nenhum outro porta-estandarte analisado nesta pesquisa.

“Não! Eu primeiro começo sem pegar o estandarte, faço só expressão corporal primeiro. Só depois que eu começo a pegar no estandarte” (Leandro Santos¹⁷²). Neste primeiro dia de entrevista ele pegou o estandarte, era a primeiro dia que começara a se preparar para o carnaval 2012, não foi algo incomum. Minha presença na quadra fez um dos diretores da escola solicitar a Leandro que ele dançasse com o estandarte do ano anterior, pois também estava registrando aquele primeiro encontro em vídeo. No ano seguinte pude notar esta ordem clara na preparação física de Leandrinho.

Essa preparação é essencial, caso contrário o porta-estandarte não consegue terminar o desfile. Nas entrevistas colhidas por mim no decorrer da pesquisa foram dados muitos relatos de mal-estar, desmaios, tonturas, faltas de ar acontecidas ao final do desfile.

Sabedores da responsabilidade e da influência que o desfile do porta-estandarte tem sobre o resultado que sua escola de samba alcançará no concurso, a comunidade também

¹⁷² Entrevista concedida em 10/12/2011.

cobra o preparo adequando para o carnaval. “As pessoas chegam assim: Oh! Tá acima do peso né! Olha, o carnaval tá aí na porta! Vamos lá” (Leandro Santos¹⁷³).

Portanto, chegar na quadra do Rancho Não Posso Me Amofiná um pouco mais tarde que o horário convencional de ensaio — 21h/ 21:30h — é certeza de ver o ágil sapateado de Leandrinho distribuído nos vários “pra lá e pra cá” dentro da escola. É vê-lo experimentando para um lado e para o outro, sempre veloz, no salão ou pelos camarotes, no andar de cima da quadra.

Minha dança é um samba muito acelerado, ele acelera e depois vem num ritmo meio lento. Eu começo lentamente e depois eu acelero. Eu sempre gostei de samba forte, acelerado, é quando eu faço movimentos fortes com as pernas. Muito forte! O samba no pé é fundamental, é uma peça chave, sem o samba não dá. E é conforme o samba e a bateria. Minha dança, ela muda muito, ela muda de repente, é aquela questão que tem momentos que tá sambando aí ela cai, pra da uma paradinha um pouco, que é pra apresentar o estandarte, acenar para alguém, aí depois ela volta quentes. (Leandro Santos¹⁷⁴).



Figura 25 Porta-estandarte Leandro Santos do Rancho Não Posso Me Amofiná. 7 Foto: Matê Fotografia

¹⁷³ Entrevista concedida em 10/12/2011.

¹⁷⁴ Entrevista concedida em 10/12/2011.



@matê

Figura 26 Porta-estandarte Leandro Santos do Rancho Não Posso Me Amofiná. **8 Foto:** Matê Fotografia

Leandrinho é pequeno, mede 1,63 de altura, segundo ele mesmo. Talvez por isso todos os seus movimentos sejam velozes e rápidos. Seu samba tem velocidade impressionante, não apresenta dificuldade para acompanhar a bateria da escola. Baterias com andamentos cada vez mais rápidos, uma frequente reclamação aos que precisam bailar no cortejo. Mestre Dionísio, fundador da Escola de Mestre-sala e Porta-bandeira do Rio de Janeiro, comenta que os casais sofrem com tal velocidade. Pois, isso não é empecilho a atrapalhar a evolução de Leandro Santos.

Eu sempre venho mudando as coisas, mas fica aquela característica da minha dança, e fica uma marca. Qual é? Aquela corridinha, e os saltos. O resto eu vou modificando, eu vou criando conforme o samba, no ritmo e na cadencia da bateria. O que acontece? Eu já tenho uma marca pra frente do jurado. Muda poucas coisas. Logo de entrada, eu faço assim: Eu, o meu estandarte, a minha escola, apresento tudo isso. Ai tem uma coisa que já tenho, por exemplo, a corridinha, eu coloco isso, e o salto, sempre dou um salto. Ai vai mudando conforme o samba. Os saltos ficaram marcantes: eu dou distancia e salto. Tem uns saltos que eu paro em cima mesmo em pé e tem uns que eu paro próximo do chão, tipo acocado. (Leandro Santos¹⁷⁵).

¹⁷⁵ Entrevista concedida em 10/12/2011.



Figura 27 Porta-estandarte Leandro Santos do Rancho Não Posso Me Amofiná. 9 Foto: Matê Fotografia

Leandro apresenta uma movimentação base em seus desfiles. As características de sua dança já estão desenhadas, é como se ele já soubesse o que fazer e como fazer para desempenhar um bom desfile.

Sua dança tem saltos, piruetas, pernas altas semelhantes à de bailarinos clássicos, vários tipos de agachamentos e ajoelhadas próximos ao chão — usa sempre para finalizar movimentos —, faz deslocamentos laterais para ir de um lado a outro da avenida e cumprimentar o público, como nos aquecimentos de desportistas. O samba é veloz combinado com jogos de sedução em sua face. Piscadas, sorrisos, beijinhos são trocados com quem o assiste.



Figura 28 Porta-estandarte Leandro Santos do Rancho Não Posso Me Amofiná. 10 Foto: Matê Fotografia

@matê



Figura 29 Porta-estandarte Leandro Santos do Rancho Não Posso Me Amofiná. 11 Foto: Matê Fotografia

Eu, particularmente, nunca me dei de dar nome aos passos, mas eu tenho um formato. Uma característica minha é a corridinha, tipo uma corridinha que eu vou dando de lado, que eu criei da minha pessoa mesmo. E eu já vejo em outros porta-estandartes. Outro é o que eu fico na ponta do calcanhar — que as pessoas falam assim: faz o passo do pesinho — que eu criei e é uma marca minha. A minha caída no chão é uma marca minha também. Tipo assim: dou um passo na frente, o pé direito fica na frente e o esquerdo fica atrás, e agacho. Isso é um passo de chão. A impressão que dá pra quem vê é que eu cai, e nesse cair eu já levanto e dou um giro completo e paro. Tem também a minha joga da perna direita: que eu joga pro alto e “pa”! Eu uso muito a expressão facial, isso é essencial! Têm umas expressões de corpo em câmera lenta: aqueles passos em câmera lenta. Eu uso conforme a cadência do samba, isso eu gosto de usar e vem junto com a expressão facial. Porque ela é tudo, é fundamental, ela transmite muito. Transmite para o jurado e o público o que o desfile vem dizer. (Leandro Santos¹⁷⁶).

Tudo isso está para ser usado no desfile, mais que ensaiado, treinado para alcançar o êxito. No entanto, isso não é usado da mesma forma, não é combinado coreograficamente em suas apresentações. Sempre há uma hora, um lugar, e mesmo, um jeito diferente a dançá-las. Um ingrediente a temperar o caldo é preciso ser adicionado. O enredo, o personagem, a função, a fantasia, são fundamentais para junto com esta base de movimentos criarem a dança daquele carnaval.

¹⁷⁶ Entrevista concedida em 10/12/2011.



Figura 30 Porta-estandarte Leandro Santos do Rancho Não Posso Me Amofiná. 12 Foto: Matê Fotografia

Eu crio no ensaio e escutando o samba. Eu tento começar quando o tema do samba é anunciado, aí eu já começo a pensar. E na montagem da bateria para o samba eu vou escutando, aí quando eu vejo uma coisa bacana eu experimento. Os meus braços são muito importantes. É aquela questão, são fundamentais pro meu desenvolvimento, pra minha dança corporal. Eles dizem muita coisa, pra apresentar o enredo, o estandarte. Os braços são muito importantes para comunicar com o público, apresentar o estandarte, cumprimentar o público, dar sinais de mãos dizendo o que eu vou fazer pros jurados. Importante porque eu apresento o estandarte é com os braços, isso é fundamental. (Leandro Santos¹⁷⁷).

Leandro utiliza seu corpo de diversas formas. Assim como para os outros porta-estandartes, é difícil para ele descrever tudo o que lança mão na avenida ou nos ensaios. Os experimentos corporais são diversos e cheios de recombinações, reordenamentos. É uma dança que tem uma base própria para cada um. Tem a sua formatação para o carnaval, é sempre empolgante, é alegre. Tal como a emoção é compreendida por Toji (2009, p. 214), quase como uma obrigação, na qual a autora expõe que “existe uma certa obrigação em demonstrar alegria transbordante ao participar do momento festivo”.



Figura 31 Porta-estandarte Leandro Santos do Rancho Não Posso Me Amofiná. 13 Foto: Matê Fotografia

¹⁷⁷ Entrevista concedida em 10/12/2011.

Essa mesma obrigatoriedade funciona como um formato base para a dança de cada um, e torna comum. Existe uma gama de movimentos apresentados na avenida que passam despercebidos pelos próprios artistas dessa dança. São movimentos que surgem, talvez, uma única vez, num único momento, num único desfile, num estado de corpo singular do porta-estandarte, e não voltam mais a se repetir daquela maneira. É o porta-estandarte em contínua metamorfose corpórea.



Figura 32 Porta-estandarte Leandro Santos do Rancho Não Posso Me Amofiná. 14 Foto: Matê Fotografia

Para realizar um desfile nota dez, Leandrinho incorpora movimentos sugeridos pelo enredo e pelo personagem que ele interpretará na avenida. “Sempre eu vou, converso com as pessoas, tento me informar melhor possível. Busco saber como é o braço, a expressão facial, o andar. Eu vou atrás dessas coisas. Ou pego um filme, e até mesmo um livro alguma coisa assim.” (Leandro Santos¹⁷⁸).

Agora esse ano (2013), eu usei na minha apresentação o pulsar do coração. Foi importantíssimo. Eu fazia movimentos de pulsar o coração, que tinha no samba, a bateria: “tum-tum”! E eu movimentava esta parte do meu peito como um coração. A do Peter Pan (2012), eu fazia algumas coisas que o personagem fazia. Algumas características dele, a expressão dele, como ele se movimenta. Colocava aquela postura, ele sempre tem postura o Peter Pan. Uma coisa que eu fazia, num enredo antigo, era tipo um robô. Esse tipo de

¹⁷⁸ Entrevista concedida em 10/12/2011.

movimentos surgiu de um enredo. Na verdade eu me inspiro no samba. Conforme o samba, e o ritmo da bateria, as batidas, eu vejo o que fica legal na bateria eu já faço. Porque vai modificando sempre e eu nunca me liguei em dar nome ao passo. Por exemplo a corridinha de lado é a minha cara, e isso eu sempre faço, é que da pra movimentar bem. Movimento rápido. Mas conforme o samba sempre, e isso vai mudando com o samba. As pessoas falam que eu incorporo o personagem. Conforme o samba que vão cantar, eu já me inspiro na letra samba e na bateria. Eu não tenho uma coreografia, ate mesmo porque na hora muda tudo. Vem na hora! Tem que ser mais samba no pé do que coreografia. O fundamental requer muito samba no pé. (Leandro Santos¹⁷⁹).



Figura 33 Porta-estandarte Leandro Santos do Rancho Não Posso Me Amofiná. 15 Foto: Matê Fotografia

Leandro agrega elementos sugeridos pelo samba-enredo, e pesquisados em seus estudos sobre o personagem que ele irá interpretar na avenida na sua dança, mas mantém uma base estruturada. Como explica ele na apresentação mais importante, para os jurados:

Quando chega na frente do jurado, a minha atenção fica toda pro jurado, principalmente com o jurado de porta-estandarte, eu me apresento diretamente pra ele. Como se fosse uma conversa do que eu quero falar pra eles. Nisso a expressão facial ajuda muito. Ai eu faço com as mãos me apresentando, apresentando o meu estandarte, dizer que a minha escola esta vindo. E indico que eu vou dançar. Eu sempre gosto de me apresentar na cabeceira do jurado, e não do meio. Sempre eu uso um circulo com aquela corridinha e uso toda a pista, ai pode entrar o salto o agachamento. Porque eu gosto de usar toda a avenida. Ai quando eu finalizo, me despeço dos jurados. Ai eu faço que vou embora, ai sigo e olho pra ele. Ai eu faço que

¹⁷⁹ Entrevista concedida em 10/12/2011.

vou mais uma vez, ele tá me olhando, ai sigo e torno a olhar para ele. Ai eu vejo que ele tá me olhando, nisso eu troco olhares com ele. Eu só vou deixar de falar com ele quando eu percebo que ele não tá mais me olhando. Isso eu acho muito importante. Eu faço isso com todos, porque ele tá te avaliando, pra saber se a tua evolução tá certa. Ai eu vou olhando pra os jurados e faço sinal, com as mãos, de que eu estou prestando atenção a eles. (Leandrinho Santos).

A dança é o próprio dançarino. Leandro Santos.



Figura 34 Porta-estandarte Leandro Santos do Rancho Não Posso Me Amofiná. 16 Foto: Matê Fotografia

Edson Neves. Sedução em cada poro. É suor bebido de paixão, é quadril quente. Quadril reboleço envolve a alma de quem assiste. Detalhes... muitos detalhes. As pulseiras, os brincos, os anéis. O ralentar da imagem como poder em seus gestos. A faculdade da linguagem em sua mão. Interpretar com pureza é seu simples entregar-se ao outro olhar. É minha dança. É bater, arredar, sacudir de asas molhadas no chão do samba. É a conquista do corpo de outros corpos. É samba apaixonado. A dança é o próprio dançarino. Edson Neves.



Figura 35 Porta-estandarte Edson Neves da Bole-Bole 2012. 1 Foto: Arquivo pessoal

As danças dos porta-estandartes são pessoais, se diferenciam visivelmente em diversos aspectos, mas tem uma coisa em comum. Existe uma base utilizada para criar e evoluir na avenida. “A dança do porta-estandarte é assim: um “esqueletinho”, por exemplo, o samba, não tem um porta-estandarte que não tenha o domínio do samba no pé. A partir do samba você vai criar o teu personagem.” (Edson Neves¹⁸⁰).

Qual o “esqueletinho” da dança de Edson Neves? Além do samba no pé, Edson investe no carisma e nas expressões faciais. Ele fala com o rosto, sua interpretação do sambaredo é contada através de sua face. Cada parte do samba, cada parte do desfile é contada gestualmente por suas expressões faciais.

¹⁸⁰ Entrevista concedida em 07/07/2012.

A partir do momento que você já sabe algumas coisas que podem funcionar, tendo o conhecimento do enredo, de tudo, aí você parti para outras partes. Que diz respeito a mim, mais práticas, eu vou ter que dançar, vou ter que sambar, é assim pra isso funcionar. Eu parto pro carão, tem que ter carão! O público gosta é do carão! E já é a minha cara. (Edson Neves¹⁸¹).



Figura 36 Porta-estandarte Edson Neves da Bole-Bole 2012. 2 Foto: Arquivo pessoal

Em minhas conversas com o porta-estandarte da Bole-bole, não foi especificado por ele as características dos movimentos que utiliza. Edson traz em seu discurso, o sentimento, a paixão, a comunidade. Ele traz valores em sua dança, não simples movimentos, o principal para ele é “se apaixonar, você não pode fazer sem se apaixonar, todas as vezes que eu me apaixonei pelo enredo pela fantasia, pode ter certeza que a escola arrebatava na avenida, entendeu? Isso é muito importante, você se apaixonar, eu adoro me apaixonar, entendeu?”.

Edson tem rebolado em sua dança, seu quadril é solto, quando samba e sapateia na avenida, samba também com o quadril. Ele todo dança apaixonado, querendo fazer apaixonar. As características mais marcantes deles, seu “esqueletinho”, são o rebolado no quadril, o carão expressivo, um samba cadenciado. Este samba é alternado em dois tempos, uma cadenciado, mais envolvente, e outro mais forte.



Figura 37 Porta-estandarte Edson Neves da Bole-Bole 2012. 3 Foto: Arquivo pessoal

¹⁸¹ Entrevista concedida em 07/07/2012

Edson Neves tem uma dança sedutora. Ele consegue interligar tudo, todo seu contexto de dança é harmoniosamente arrumado. O tom apaixonado que tem no quadril e no carão aparecem nos seus delicados e variados gestos de mãos a apresentar o enredo e seu estandarte. Edson compreende todo o enredo, através da sinopse apresentada a ele pela diretoria da escola. *Alí* compreende o todo e como se apaixonar pelo desfile do ano. “Então o enredo ele vai passeando pra poder contar a historia” (Edson Neves¹⁸²).



Figura 38 Porta-estandarte Edson Neves da Bole-Bole. Foto: Arquivo pessoal

O contato com o samba é fundamental para este brincante também, assim como para Leandrinho, o samba-enredo, a letra e a batucada alimentam sua dança espontaneamente.

Tem que se apaixonar mesmo, o samba faz isso também, sabe? Vem de dentro, começa aquela letra toda, tu viajas na letra, você começa a montar a tua coreografia, a tua dança. Aí tu sabes a hora que tu vai sambar, e é importante a historia dos ensaios por que tu começa a entender, de frente pra traz, toda a historia. Ai tu domina, entendeu? Tem que ter aquela química com o samba, saber a letra, aquele refrão, assim, bacana mesmo, ai nossa! Ai vem à bateria, que a gente sabe que é sempre nota dez, sempre dá aquela pitadinha de sal ou de açúcar, ai nossa! Show de bola! (Edson Neves¹⁸³).

Esta carga de emoção carregada na fala de Edson tem um porque frisado diversas vezes, em várias oportunidades, por ele. Sua dança é pautada em “uma coisa muito importante que é a relação de afetividade com a comunidade. Essa relação também vai me dando todo um apoio e uma força e uma orientação.” (Edson Neves¹⁸⁴). É uma relação de dezessete anos com a pessoas que fazem parte da Bole-bole, algumas ele viu partir para outro mundo. Edson traz esse amor em sua dança.

A dança é o próprio dançarino. Edson Neves.

¹⁸² Entrevista concedida em 07/07/2012

¹⁸³ Entrevista concedida em 07/07/2012

¹⁸⁴ Entrevista concedida em 07/07/2012



Figura 39 Porta-estandarte Edson Neves da Bole-Bole 2013. Foto: Manoel Pantoja

Maurício de Souza. Samba! Habilidade própria. Pião de corda bem lançado. Balé nos braços. A inteligência corporal na melhor da esperteza sensorial. É controle situacional por sua dança. A criatividade em formas reais. Dança o enredo. Dança o samba. Dança unido ao samba, o samba enredo é sua dança. É uma conversa de grandes amigos — o samba enredo, a dança, o porta-estandarte. O estandarte de longe é avistado. Tem a imponência de um guerreiro. É completo *show!* A dança é o próprio dançarino. Maurício de Souza.

@matê



Figura 40 Porta-estandarte Maurício de Souza do Quem São Eles. 1 Foto: Matê Fotografia

“Desde 2006 até agora minhas coreografias são diferentes. Meu desfile tem mais coreografia do que samba no pé. O samba no pé funciona na frente do jurado, na avenida a dança é só coreografia. Eu passei a criar uma identidade minha no carnaval.” (Maurício de Souza). É uma identidade forte, a dança de Maurício de Souza destaca pela partitura de movimentos que ele cria para o samba-enredo. Se para Leandro Santos e Edson Neves a improvisação e a emoção do momento são importantes para suas danças, para Maurício de Souza a coreografia quase marcada é seu trunfo.



Figura 41 Porta-estandarte Maurício de Souza do Quem São Eles. 2 Foto: Matê Fotografia

Para cada parte do samba Maurício tem um movimento previamente experimentado, e que se aprimora a cada ensaio, a cada passagem o samba. Toda sua dança revela o samba que é cantado na avenida, poucos são os movimentos aleatórios, que não acompanham a mensagem que a escola quer passar em seu desfile. De início Maurício não sabia como se comportar no desfile, mas sua primeira experiência lhe revelaria qual caminho trilhar.

Em 2007 eu vinha representando as riquezas do Theatro da Paz, dos lustres, do pano de boca. Estava muito nervoso, quando tocou a sirene eu vim balançando o braço e minhas pernas tremendo. Quando eu cheguei na frente dos jurados eu me senti cego. Aí foi quando eu comecei a escutar a musica, eu comecei a criar movimentos dentro do samba. ouvia a letra e começava a criar coisas que eu nem tinha preparado e aquilo foi fluindo. Cada letra que ia dizendo o samba eu ia criando. E fui assim. Quando terminou o desfile eu desmaiei no final. (Maurício de Souza¹⁸⁵).

¹⁸⁵ Entrevista concedida em 05/11/2012.



Figura 42 Porta-estandarte Maurício de Souza do Quem São Eles. 3 Foto: Matê Fotografia

Essa relação com o samba veio só se aprimorando. É impressionante presenciar a capacidade de Maurício em traduzir em gestos, movimentos e interpretações a letra do samba enredo que a agremiação canta na avenida. Ele absorve as palavras principais e as combina ao som da bateria, saboreia cada parada e cada virada de seus batuqueiros.

Maurício faz um comentário importante acerca do desfile do porta-estandarte, diz ele: “na verdade o samba no pé só funciona na frente dos jurados, antes, na avenida ele tem que andar, tem que fazer movimentos caminhando na avenida”. Mas ele criou outro jeito de se deslocar na passarela do samba.

Eu comecei a não mais caminhar e sim coreografar meus passos. Então o que eu fazia? Quando o enredo era lançado eu já sabia qual era o meu tema. Então se meu tema era pássaro, eu já ia atrás do movimento do pássaro, já via o que ia falar na letra do samba e o que o movimento desse pássaro na letra do samba ia me representar. Então eu já ia fazendo a coreografia do pássaro, os movimentos, os gestos, as características que o pássaro tem, e encaixar naquele minha ginga do samba. A primeira coisa que eu faço é

pesquisar, é entender o que aquele personagem é. Busco livros e busco compreender aquele tema. No ano do enredo do Dalcídio Jurandir, o meu tema desse enredo foi o Vaqueiro no Marajó. Pra fazer a diferença, eu fui pra Ilha do Marajó, cheguei lá e vi o festejo deles, eu vi como eles se apresentavam e como eles sentavam no búfalo. Eu precisava ir pra ilha do Marajó pra ver como era o que fazia lá. Cheguei a ver vídeos lá dentro do museu da cidade deles também. Eles usavam chapéu, corda e capa. Então como adquirir esses elementos ao mesmo tempo no meu corpo? (Maurício de Souza¹⁸⁶).



Figura 43 Porta-estandarte Maurício de Souza do Quem São Eles. 4 Foto: Matê Fotografia

Mauricio foi para casa experimentar, experimentou o giro com tamanco, com a corda na mão junto ao estandarte, um trabalho de repetição. Descobriu que para sambar na avenida ele precisaria tirar o tamanco e sambar descalço, incorporou isso a sua coreografia. Deu certo, vieram as notas máximas.

No ano seguinte o enredo foi Paes Loureiro. Meu tema foi pássaro da terra e minha fantasia era o pássaro azul imaginário, era um pássaro de uma história do livro dele. Então eu fui na casa dele, do Paes Loureiro, pra pesquisar que tipo de pássaro ele estava querendo com aquele pássaro, eu queria entender da boca dele quais eram as características que ele tinha pensado quando criou aquele pássaro. Ele me mostrou algumas fotos. No ano seguinte o enredo era Bendito seja Benedito, sobre Benedito Nunes, e o meu tema era um ser da floresta encantada, então fizemos uma simbologia que o meu personagem falava mais da natureza. (Maurício de Souza¹⁸⁷).



Figura 44 Porta-estandarte Maurício de Souza do Quem São Eles. 5 Foto: Matê Fotografia

¹⁸⁶ Entrevista concedida em 05/11/2012.

¹⁸⁷ Entrevista concedida em 05/11/2012.



Figura 45 Porta-estandarte Maurício de Souza do Quem São Eles. 6 Foto: Matê Fotografia

Maurício precisou de muito auxílio para construir enfim sua dança, sua identidade próprio, como ele mesmo chama. Ele sabia que não poderia ser de qualquer jeito. Mas por que aquela “técnica” dele não servia para a dança do porta-estandarte? Justificaria de maneira simples. O carnaval não fazia parte daquele corpo, aquela corporeidade não tinha sido atravessada pelo batuque, pela euforia, pelo samba do povo. Tudo isso cria uma atmosfera que envolvendo o corpo que dança faz servir para o carnaval. Quando ele dançou no lançamento do samba enredo na quadra do Quem São Eles, sua primeira vez, parecia que aquele corpo estava no lugar errado, parecia que ele deveria estar num salão. Aquela corporeidade não tinha pegada de escola de samba, pois hoje sua técnica corporal e da dança de porta-estandarte não deixou para trás os movimentos demonstrados naquele primeiro evento na quadra da escola.

Eu comecei a frequentar as rodas de samba do Quem São Eles, e isso me serviu como treinamento. Quando tinha pagode sexta, sábado e domingo eu estava lá na frente do Quem São Eles sexta, sábado e domingo sambando. Ai eu fui adquirindo meu próprio samba, meu próprio gingado. (Maurício de Souza¹⁸⁸).

¹⁸⁸ Entrevista concedida em 05/11/2012.



Figura 46 Porta-estandarte Maurício de Souza do Quem São Eles. 7 Foto: Matê Fotografia

Foi o laboratório de experimentos que Maurício precisava. Aquele dias de folia o preparam para o delírio e cegueira que o acometeu em seu primeiro desfile pelo Quem São Eles.

Outro laboratório de experimento corporal que Maurício soube tirar proveito para suas coreografias são os arrastões. “Eu gosto mais dos arrastões, é como uma aula que você tem. É onde você entra em contato com a comunidade, eu peço opinião e eles participam da minha criação. A comunidade interfere na minha coreografia, eles aprovam ou não. Onde você experimenta o teu samba. Na avenida é só uma conclusão, é fazer o que eu já fiz nos arrastões.”. No arrastão ele encontra sua dança e aprende a cada novo arrastão como dançar sua própria dança.



Figura 47 Porta-estandarte Maurício de Souza do Quem São Eles. 8 Foto: Matê Fotografia



Figura 48 Porta-estandarte Maurício de Souza do Quem São Eles. 9 Foto: Matê Fotografia

A batida da bateria te dá a oportunidade de se movimentar e executar a coreografia. As vezes não é a letra do samba que diz o eu vou fazer, mas a batida da bateria que me faz parar, me concentrar na batida que faz pra eu poder fazer o movimento. Eu não posso ir em cima da letra do samba e a batida do som tá diferente. Tem horas que a batida faz uma coisa e eu tenho que parar conforme a batida da bateria. Tem horas que são da pra dançar a letra do samba, ai você acompanha as paradas e batidas da bateria. A bateria te da os ritmos do sambar. O ritmo da coreografia vem mais do ritmo da bateria do que da letra do samba. (Maurício de Souza).



Figura 49 Porta-estandarte Maurício de Souza do Quem São Eles. 10 Foto: Matê Fotografia

Ele se prepara muito, são várias horas por dia. Tem dias em que os ensaios iniciam às 17h e vão até às 22h. O estandarte pesa em torno de 5 kg, é necessário se adaptar ao pavilhão. A fantasia também pesa. Para conduzir com destreza ele ensaia já próximo ao carnaval com o estandarte e resplendor do ano anterior. Assim seu corpo se adapta as condições de desfile. “Minha fantasia pesa uns 23 kg.” (Maurício de Souza¹⁸⁹).

A dança é o próprio dançarino. Maurício de Souza.



Figura 50 Porta-estandarte Maurício de Souza do Quem São Eles. 11 Foto: Matê Fotografia

¹⁸⁹ Entrevista concedida em 05/11/2012.

Marcos Rodrigues. O boêmio — dito por ele mesmo. Sambar nativo. Avista-se o sambista de raiz, o passista — no sentido mais habilidoso. É energia corpo. Prazer de ter prazer na avenida. É ser feliz, não importa o que vão dizer... o que vão achar, eu vou dançar! É riscado¹⁹⁰ de mestre, de mestre-sala, é dança de porta-estandarte, é riscado de “mestre-estandarte”. Caminhar sobre o tempo, caminhar sobre a água calma — é sair de “fininho” sem fazer barulho. Tem charme e sedução nos ombros ondulantes e no piscar de um olho só. É referência ao seu pavilhão. A dança é o próprio dançarino. Marcos Rodrigues.



Figura 51 Porta-estandarte Marcos Rodrigues da Coração Jurunense. 1 Foto: Matê Fotografia

Marcos¹⁹¹ não nega a malandragem. “Pra mim um dos principais é o passo do malando, que no caso você anda pra frente com passos trançados e leves com a ginga do malandro. Assim eu me apresento tanto pra o público como para os jurados.” Quando o assunto é jurados, Marcos gosta de ser mais imponente. “Eu posso me direcionar para o jurado com um passo tipo de militar: mais largos e firmes. Esses são dois passos meus mesmo. Que todo mundo fala: esses são a tua cara Marcos. E sempre com o sorriso no rosto, que é o primordial”. São dois jeitos de deslocamentos típicos de Marcos, nesses dois, o objetivo é trocar com o espectador, seja ele público ou jurado. Tais deslocamentos vêm carregados significados relacionados ao enredo. Neles, Marcos encara sua plateia com olhar direto e sedutor. Quer ter o controle da situação. Ao jurados ele tem um roteiro estabelecido, vejamos:

¹⁹⁰ Maneira de movimentar os pés típicos da dança do mestre-sala.

¹⁹¹ Entrevista concedida em 07/11/2012.



Figura 52 Porta-estandarte Marcos Rodrigues da Coração Jurunense. 2 Foto: Matê Fotografia

Faço a apresentação, me posicionando pros jurados, aí faço o círculo com as mãos tanto de mim como no estandarte, desço tapando com a mão o lado esquerdo dos olhos, isso já vem ser um referência ao pirata. Na frente do jurado eu apresento o meu estandarte, a figura que eu venho representando e o pavilhão, o enredo que a escola vem trazendo. Ali dentro do meu estandarte eu mostro a evolução da escola todinha. (Marcos Rodrigues¹⁹²).

Assim como ocorre com outros porta-estandartes, Marcos construiu um caminho já estabelecido para sua apresentação ao jurado.

Outro passo que eu gosto muito de usar é como se eu tivesse voando, lentamente, mas depende da fantasia. Se ela vier de pássaro eu uso muito as mãos. Ou se eu representar as águas eu uso as mãos e braços fazendo ondas pra cima e pra baixo bem leve e pés no miudinho, como o balé dos cines: o miudinho, de lado. (Marcos Rodrigues¹⁹³).



Figura 53 Porta-estandarte Marcos Rodrigues da Coração Jurunense. 3 Foto: Matê Fotografia

¹⁹² Entrevista concedida em 07/11/2012.

¹⁹³ Entrevista concedida em 07/11/2012.



Figura 54 Porta-estandarte Marcos Rodrigues da Coração Jurunense. 4 Foto: Matê Fotografia

Marcos descreve dois movimentos que vem se repetindo em seus desfiles. O primeiro eu atribuo como característica própria dele. É o que eu chamo de sair de fininho, sem fazer barulho. Esse movimento combinado com os ombros ondulantes e o rosto em sedução o caracteriza na avenida. Porém, Marcos reflete que isso só foi possível porque no enredo de 2012 e 2013 a fantasia dele permitiu a semelhança dos movimentos, mas os gestos mesmo parecidos tinham significados diferentes para cada samba. Em um ano eram os pássaros e no outro, as águas. O segundo, chamado por ele de miudinho, também ganha significados e jeitos distintos de executá-los. Apesar dos pés, que dá nome ao passo, não modificar muito — fica sempre nas pontas dos pés em deslocamentos curtos e laterais — os braços compõem o movimento de outras formas, num enredo toma sentido de asas, noutro significa água, ondas.

Dependendo do tema, muda totalmente a coreografia, a única coisa que não muda é o samba nó pé, o samba não muda, mas em termos de coreografia. Altera, porque tu tá sendo um ator ali, e desde o início tu tem que demonstrar o enredo. Se você esta de homem das selvas ou de super-homem, você tem que ser aquilo do início ao fim. Esse ano eu vinha representando as águas. Ano passado, no Piratas, eu vinha representando o Pássaro da Terra. Nesse personagem eu vim representando todos os pássaros da terra. Eu vinha, desfilava e de repente eu parava, olhava pro lá, com as características, de olhar pro lado, pra cima, de caminhar como um pássaro. Eu me identifico muito com essas coisas da natureza, eu não tenho problema em criar pra essas danças. Eu vou estudar o personagem, pra ter alguns gestos dele, e tudo isso englobando com a música. (Marcos Rodrigues¹⁹⁴).



Figura 55 Porta-estandarte Marcos Rodrigues da Coração Jurunense. 5 Foto: Matê Fotografia

¹⁹⁴ Entrevista concedida em 07/11/2012.



Figura 56 Porta-estandarte Marcos Rodrigues da Coração Jurunense. 6 Foto: Matê Fotografia

Seu samba no pé permanece, a base da dança de Marcos é o samba. Os vários movimentos executados no decorrer da avenida são usados a partir do enredo que a escola canta na avenida. Mas Marcos ainda apresenta outros movimentos que são recorrentes em sua dança.

Tem a rodada minha que é de ponta. Rodar só com um pé. Esse é uma coisa bem minha. Pra apresentar o estandarte, o samba e mostras que equilíbrio. Eu uso também o estandarte, como se ele fosse meu navio. Como se eu fosse o capitão. Isso veio no Piratas da Batucada. No caso do Coração Jurunense, o que mudou, é que eu não usava a palma da mão no olho, já tirei isso. Eu usava a mão no coração e o movimento de pulsação do coração como referencia a escola. E como o samba veio falando de água, eu coloquei as mãos representando as águas, foi como se estivesse bailando em cima do mar. Mas em termos de samba ficou a mesma coisa. As rodadas, sambando para um lado, pra o outro. Ficou a minha característica mesmo. (Marcos Rodrigues¹⁹⁵).



Figura 57 Porta-estandarte Marcos Rodrigues da Coração Jurunense. 7 Foto: Matê Fotografia

¹⁹⁵ Entrevista concedida em 07/11/2012.



Figura 58 Porta-estandarte Marcos Rodrigues da Coração Jurunense. 8 Foto: Matê Fotografia

A evolução no desfile codifica-se junto com o enredo a ser apresentado. Além disso, todos os porta-estandartes apresentam uma célula de movimentos caracteristicamente seus. No caso de Marcos, um bom exemplo é a pegada que realiza como se o estandarte fosse um navio. Ela surgiu no Piratas da Batucada como um movimentos de referência a escola, mas ainda assim é algo próprio do Marcos. Essa mesma forma de conduzir o estandarte, única, sua mesmo, foi levado para a Escola de Samba Coração Jurunense, tornando-se uma peculiaridade de suas apresentações. Não vejo esse tipo de pegada ao pavilhão em outros porta-estandartes.



Figura 59 Porta-estandarte Marcos Rodrigues da Coração Jurunense. 9 Foto: Matê Fotografia

Marcos tem seu samba emanando de dentro dele, não soube me descrever, falou que seu samba é emoção. “Olha! Meu samba eu acho que é aquele samba de todos. É emoção de sambar”.



Figura 60 Porta-estandarte Marcos Rodrigues da Coração Jurunense. 10 Foto: Matê Fotografia

É demonstrar dos anos de aprendizagem, de fraternidade com outras pessoas, da simpatia. Do respeito e a confiança. Meu samba é o prazer de sair na

avenida. Olha! Eu acho que é o carinho com que eu sambo. É justamente pra mostrar principalmente pro público. É uma demonstração de carinho, porque a gente se doa pra escola, pro pavilhão e pro público. E o melhor ainda é quando a gente chega perto deles e eles batem palma. Não vou negar que dá aquele friozinho na barrida, porque dá! Aí quando toca o samba é melhor ainda. É só samba no pé. (Marcos Rodrigues¹⁹⁶).

A dança é o próprio dançarino. Marcos Rodrigues.



Figura 61 Porta-estandarte Marcos Rodrigues da Coração Jurunense. 11 Foto: Matê Fotografia

¹⁹⁶ Entrevista concedida em 07/11/2012.



Figura 62 Porta-estandarte Marcos Rodrigues da Coração Jurunense. 12 Foto: Matê Fotografia

A dança é o próprio porta-estandarte. Nessas danças aparece facilmente a corporeidade de cada artista. De certo que nem tudo é reconhecido, mas dinamicamente imbricado em cada movimento, em cada gestualidade configurada naqueles corpos.

A dança é o próprio porta-estandarte, é o argumento colhido por mim, na ideia de dança imanente. Mendes (2012, p. 36) esclarece que “a dança imanente é, como o próprio adjetivo retrata, uma dança de imanências, de multiplicidades. A imanência é o dançarino. O dançarino é seu mundo”.

Deleuze e Guattari (1995) compreendem imanência como a própria vida. Em meu caso, como o próprio porta-estandarte. Neste caso a dança por ele produzida é ele próprio, é a corporeidade porta-estandarte. É dança imanente.

Entende-se assim que a imanência, na qualidade de ser uma vida e nada mais, encontra-se implicada em nosso ser/estar no mundo. E o corpo que dança pode ser entendido também desta maneira, dado o seu constante estado de transitoriedade, justamente pelo aspecto que ressalta os movimentos de forças, as quais revolvem alterações de acordo com os modos dos agenciamentos das relações sofridas e causadas. (SOUZA, 2011, p. 32).

Assim, dança imanente me serve de base na relação íntima do porta-estandarte com a dança criada por ele e, principalmente, da relação desta dança com os aspectos inerentes à sua corporeidade: a própria vida deste artista carnavalesco.

Eu tinha parado uns dois anos de ir pra avenida. Aí, nesse meio tempo, eu fui olhar as escolas de samba: o Rancho, o Arco-íris¹⁹⁷, na época. Para ver os

¹⁹⁷ Escola de samba do Grupo Especial vencedora dos três concursos de que participou.

[porta-]estandartes, entendeu? Como [era], tecnicamente, o que eles faziam... O que era realmente aquilo? [Porque] eu não conhecia. Eu vi o Rubão¹⁹⁸, eu vi o Paulete¹⁹⁹, que era na época do Rancho, né? E vi os outros das escolas de acesso, menores. Porque, na época, os mais conhecidos mesmo eram esses dois aí! [...] Eu gostei muito do estilo do Rubão. (Edson Neves²⁰⁰).

Mesmo tendo tido êxito nos primeiros anos de desfile como porta-estandarte, Edson sabia da importância de se aprofundar tecnicamente sobre esta figura. Afinal, a escola na qual ele desfilava era pequena e do grupo de acesso. Ele nem sabia ao certo o que era porta-estandarte. Então foi atrás de entender como era essa técnica.

E que técnica foi essa que ele encontrou? Não foi nenhuma diferente da desenvolvida por ele. Ou, talvez, caiba melhor dizer assim: foram diversas formas de construções técnicas, uma para cada porta-estandarte, que Edson se deparou na avenida.

Em determinado momento de uma de minhas boas conversas, Marcos Rodrigues analisa: “Existem outros porta-estandartes. Tem outros: tem do Rancho, do Quem São Eles, da Deixa Falar. Enfim, têm vários. Cada um com seu estilo de dança. Tem um que dança rápido, tem um que dança devagar. Tem outro que não dança, já faz muito balé.” Cada um utiliza a melhor técnica desenvolvida para atingir seu objetivo durante o desfile, a nota máxima.

Corroborando o que é observado por mim no que diz respeito ao desenvolvimento técnico corporal apresentado por cada porta-estandarte, Marcel Mauss (1974, p. 211) explica que as técnicas corporais são “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”.

É exatamente isso que ocorre na construção técnica da dança do porta-estandarte. Cada estandarte desvela a si mesmo enquanto corpo e desenvolve aquela técnica de dançar a dança do porta-estandarte. Aquela dança imanente, que vem sendo transmitida e reinventada através das gerações, pois a dança que se dança hoje não é mais a mesma que foi bailada no início desta prática cultural popular.

Daolio (2000, p. 38) diz que “Mauss considerou os gestos e os movimentos corporais como técnicas criadas pela cultura, passíveis de transmissão através das gerações e imbuídas de significados específicos.”.

Para contribuir com a ideia exposta acima, Marinho (2009, p. 111) acredita que:

No corpo, técnica e criação constituem um binômio inseparável pela sua própria natureza em se expressar, ou ainda, expressar a cultura que o define como corpo. A natureza cultural do corpo é garantida pelo projeto que o

¹⁹⁸ Porta-estandarte do Quem São Eles.

¹⁹⁹ Porta-estandarte do Rancho.

²⁰⁰ Entrevista concedida em 07/07/2012.

define, ou seja, o corpo é um movimento natural de fazer cultura. E a arte da dança se encontra aí, nesse “pulo do gato”.

Sobre o processo de criação da dança do porta-estandarte, Marcos Rodrigues se debruça em estudos. Diz ele serenamente. Vem uma coisa de cada vez. Ele escuta o samba, compreende a letra, a melodia. Espontaneamente revela. Isso é ótimo! Depois eu vou estudar a bateria. Para uma boa dança de carnaval de escola de samba, a bateria é fundamental. As paradas, a levada e a intensidade contribuem para os meus movimentos. Destaca. Essa é minha técnica primeira. Conclui como quem se doou a ensinar alguém que começara agora a trilhar os desafios de ser porta-estandarte no carnaval paraense.

Noto na fala desse artista a importância dada ao seu modo particular de desenvolver os caminhos de produção de sua dança. Como quem se abstém de assumir a maneira correta de construir essa dança. O importante ali é revelar um modo — que não é o único.

Chego num ponto comum. Acredito que esta noção de técnicas corporais, sendo as maneiras pelas quais o corpo se organiza para servir-se da melhor forma às situações do cotidiano, esteja de acordo firmado com a ideia dilatada pela dança imanente, na qual não se separa o corpo que dança dos agenciamentos amparados pelo mesmo em outros aspectos de sua vida, de sua corporeidade.

Assim, acredito que a técnica da dança do porta-estandarte só pode ser construída a partir da corporeidade do artista, o que a torna uma dança imanente. O próprio corpo elabora as técnicas corporais para a dança do porta-estandarte, pois não há mais como dissociar os atravessamentos dessas relações.

Desse modo, corporeidade, dança imanente e técnica corporal são bases para a construção técnica da dança do porta-estandarte na cena carnavalesca paraense. O porta-estandarte quebra a ideia de sequência organizada presente nas danças formalmente solidificadas. Ele é organizado, mas ele também é desorganizado. Eu vejo do porta-estandarte um pouco de brincante de ala quando ele se solta, um pouco de passista... O que marca pra mim é essa característica toda individual naquele ser, se eu trocar de porta-estandarte, é outra dança. Ele é todo elegante na condução do estandarte, e quando acaba aquela apresentação para os jurados, ele agradece e parece que diz “tchau” e se joga na folia de novo, até a próxima apresentação formal, para o próximo jurado.

5 DISPERSÃO: preparando o próximo desfile

Belém, 9 de fevereiro de 2013. Piso na Aldeia Amazônica David Miguel, palco dos desfiles das escolas de samba de Belém. Tudo pronto, o som, a iluminação, a passarela do samba iria ser tomada pelo carnaval. Ouço o batuque da bateria. O público se agita. Mais um sábado de carnaval, neste ano a chuva nos acompanha — lavaria aquela avenida de emoções, sorrisos, cantares apaixonados e muito carnaval.

Belém, 9 de fevereiro de 2013. Dia de meu aniversário. Iria passar a noite de meus 25 anos de idade em meio ao êxtase de carnaval. Naquela noite receberia um presente. Um carnaval para chamar de paraense. Não sei se sou romântico demais, ou otimista demais. Mas ao ver os desfiles deste ano pude perceber que o carnaval feito aqui, ao contrário do que ouço, é bom. Com suas dificuldades, com seu jeito artesanal de ser produzido. É bom! Mesmo feito com apenas vinte dias²⁰¹, os desfiles do carnaval 2013 me encantariam.

Belém, 9 de fevereiro de 2013. Olho no relógio: 03h20min. Já domingo gordo. Encerrava-se mais um ciclo. Eu começava a pensar nestas considerações.

Confesso que ao propor o projeto *A dança do porta-estandarte* para ingressar neste programa de mestrado minha intenção era pesquisar sobre dança, sobre técnica corporal. Acreditava poder analisar minuciosamente os movimentos e gestos desta dança. Não imaginava quanto o carnaval desta cidade precisava desta pesquisa. Não imaginava o teor político no qual seria envolvido. Acredito ter, com minhas atitudes curiosas de pesquisador, nutrir um respeito, um cuidado, uma estima à figura do porta-estandarte, coisas que estavam sendo deixadas ao esquecimento.

Vi durante todo o percurso desta pesquisa, pessoas de vários campos intelectuais, vários paraenses, algumas pessoas do samba desta cidade, descobrirem o que era porta-estandarte. Tive o prazer de conquistar sorrisos e sentimentos de orgulho ao apresentar essa figura a um conterrâneo que não sabia da existência deste peculiar personagem de nossas escolas de samba de Belém.

Meu objetivo com esta pesquisa era um: investigar sobre a dança deste artista popular. No entanto a pesquisa também almejava algo de seu pesquisador: o carnaval me pedia para cuidar da figura do porta-estandarte. E ainda me pede. O cenário ainda não é dos melhores, ainda há alguns dias, sentado com dirigentes de uma pretensa liga cujo objetivo é cuidar dos interesses das escolas de samba de Belém, ouvi novamente, desta vez presente, a ideia de

²⁰¹ A liberação do incentivo financeiro feito pela prefeitura de Belém só foi confirmado com vinte dias do dia do desfile.

retirar o porta-estandarte do quesito avaliativo. Passo este em direção ao desaparecimento desta figura de nosso carnaval.

Porém, dias depois, recebo um convite para o lançamento do enredo para o carnaval de 2014 da escola de samba Piratas da Batucada. O título? *Fiz do samba meu estandarte* de Neder Charone, Fernando Queiroz e Jorge Bittencourt²⁰². Enredo no qual homenageará todos os porta-estandartes de nossas escolas. Sei que este tema já visitava as ideias de Neder Charone, pois o mesmo comentou comigo em entrevista, mas acredito que os movimentos causados por esta pesquisa em algumas escolas da cidade ecoaram como incentivo, por exemplo, a tornar real tal enredo.

Esta pesquisa permite conhecer que figura é esta e qual a função dele numa escola de samba de Belém. A figura do porta-estandarte é apresentada como uma característica do carnaval de escola de samba. Esta figura caracteriza a peculiaridade do nosso carnaval. Sendo uma figura masculina, que conduz o estandarte e nele o enredo da agremiação, apresenta samba no pé e conta ponto para a escola sendo um quesito avaliativo.

Busco compreender as origens desta dança investigando os relatos dos primeiros porta-estandartes de nossas escolas. Encontro no brincante de rua José Cruz, o famoso Capitão Fuinha, fundador da escola de samba Tá Feio em 1935, uma dança cadenciada, elegante aos moldes clássicos, uma dança que entra em conflito com a dança apresentada pelos atuais porta-estandartes. Não julgo haver uma dança certa, ao certo é outra dança, é uma dança de outro tempo. Sendo a dança do porta-estandarte pessoal, única, singular e particular, não há como apontar uma dança certa. A dança de Capitão Fuinha foi a origem. Foi se transformando, se modificando, encontrando outros corpos. Outras danças.

Na secção que antecede estas considerações, noto múltiplas danças. Danças que se distinguem porque diferentes também são os corpos que as dançam, diferentes são as corporeidades que as expressam na avenida. A dança apresentada pelos porta-estandartes analisados aqui é coerente com a hipótese levantada inicialmente. Nelas há relação entre a corporeidade do porta-estandarte e uma técnica própria de construir aquela dança — a dança imanente —, pois considero que as histórias envolvidas nestes corpos que dançam, as suas particularidades, experiências e vivências corporais e sociais, afetam intimamente a construção técnica do mesmo, pois são eles mesmos. A dança é o próprio porta-estandarte.

A figura do porta-estandarte no carnaval paraense pode ser considerada uma prática cultural particular do Estado do Pará. Contudo, tal assunto necessita que haja um crescente

²⁰² Fernando Queiroz e Jorge Bittencourt são carnavalescos e formam junto com Neder Charone a comissão de carnaval do Gremio Recreativo Escola de Samba Piratas da Batucada.

interesse por parte da comunidade acadêmica em construir discussões relacionadas a este tema.

Por conta disto, os recursos bibliográficos para consulta e referência são quase inexistentes. Nessas condições, mostrou-se necessário ir a campo colher informações junto aos próprios sujeitos que sustentam tais práticas carnavalescas na cidade de Belém. Foi o que fiz. As contribuições pertinentes relacionadas com o objetivo de minha pesquisa estão distribuídas ao longo da dissertação. Anseios, críticas, desejos de um cenário melhor estruturado para o desenvolvimento do porta-estandarte foram guardadas em meus arquivos pessoais.

Contudo, divido aqui que todos tem um posicionamento político e uma leitura crítica das dificuldades envolventes nesta prática cultural.

Chego ao final deste curso de mestrado com a sensação que podemos mais. O porta-estandarte afirma nosso fazer carnavalesco belemense, paraense, amazônico. “Podemos”, porque incluo todas as pessoas que de alguma forma estão, são e/ou não deixam de serem envolvidas com o carnaval de escola de samba. Há muito que fazer por nosso carnaval. Há muito que fazer pelo símbolo porta-estandarte.

Esta escrita não termina aqui.

Ao longo de minhas observações percebi que a dança do porta-estandarte é composta por gestos e movimentos característicos de três figuras tradicionais de um desfile de escola de samba. São eles: o mestre-sala, a porta-bandeira e o passista.

A partir da influência da própria maneira como se estruturam os componentes da escola de samba, essas três características de gestos e movimentos pode convergir para uma espécie de treinamento técnico da dança do porta-estandarte. Vejamos:

Centralizando minha atenção na análise da dança nobre do carnaval de avenida, ou seja, o minueto bailado pelo casal de mestre-sala e porta-bandeira. Após esta pesquisa compreendo que a movimentação de cada uma dessas duas figuras pode haver características consonantes com as do porta-estandarte.

Encontro na figura do mestre-sala, no organizar-se corporalmente, na beleza clássica de sua sutileza e elegância ao tratar e cortejar sua dama, e na ação de proteger e apresentar o pavilhão da escola, características passíveis de relacionar com a postura cênica que o porta-estandarte mantém em sua dança. Isso compreende uma parcela apresentada na dança deste artista paraense. A liberdade de sapateado que o mestre-sala apresenta, também se relaciona com a liberdade na dança do porta-estandarte.

As características da porta-bandeira encontradas em minhas observações que correspondem à atuação da figura investigada no presente estudo são, pontualmente, as

movimentações e gestos em íntimo relacionamento como o pavilhão da escola, onde se encontram os giros como o intuito de bailar a bandeira e com isso fazê-la estadear diante da comunidade, diante do público que prestigia a evolução da porta-bandeira e diante dos jurados na avenida, os olhares em comunhão com os gestos de mãos, braços e ombros a fim de exaltar e pontuar o símbolo maior da agremiação.

Assim, o porta-estandarte recompõe características da dança do rei e da rainha do cortejo de escola de samba, pois o mesmo, para realizar sua função na avenida com excelência, precisa tratar o público, sua própria escola e, principalmente, o enredo que sua escola de samba propõe tratar, com muito respeito, nobreza e contundência. Para isto a técnica na dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira pode ser muito útil para a construção da técnica que o artista desenvolverá em sua dança.

Já na figura do passista, na qual se completa a tríade referencial para uma construção da técnica de dança do porta-estandarte, fica claro o elemento de movimento que vem fechar este pensamento com relação à técnica da dança do porta-estandarte, pois o samba no pé é a principal característica carnavalesca em que esta figura se baseia para brilhar no carnaval. Esta também será a primeira qualidade a ser notada pelos jurados em suas avaliações. Para esta análise nenhum outro componente tradicional do carnaval de escola de samba carrega melhor esta noção de corpo que o passista. Fica claro até aqui, por intermédio dos depoimentos colhidos em entrevista junto a personalidades do carnaval paraense, que se um porta-estandarte não possuir domínio do samba no pé será necessário o mínimo de desconfiança sobre este artista, pois não há porta-estandarte que não o faça.

Esta é, sem dúvida, a característica mais carnavalesca pertencente ao porta-estandarte. Diferentemente do mestre-sala, que em sua evolução na passarela do samba não se permite sambar da maneira convencional, o porta-estandarte se deleita e abusa da especificidade herdada pelo passista: o samba no pé.

Este entendimento da constituição técnica desta dança é um olhar meu. Nenhum porta-estandarte com que conversei declarou espontaneamente que tal estratégia de compreensão técnica é utilizada por eles. No entanto, todos, concordam que este pensamento de fato ajuda na concepção da dança do porta-estandarte.

Este é o argumento que, a partir do presente estudo, começo a construir para sugerir uma proposição metodológica para o ensino da dança do porta-estandarte. Pretendo fazer deste desafio o meu próximo carnaval, um desfile a ser atravessado, quem sabe, em nível de doutorado.

Por ora, destaco que este humilde escrito por mim produzido no decorrer deste mestrado, oportunizado por vários nomes do carnaval paraense que atravessaram e caminharam junto a

mim, em minha vida, é um empolgado apelo pela preservação do porta-estandarte no nosso carnaval paraense, esta figura singular da nossa cultura regional e do carnaval de nosso país. Não podemos deixar que aconteça com os porta-estandartes o mesmo fim destinado às sambistas²⁰³, personagens também criada em nosso carnaval de escolas de samba.

Lembro-me de ter lido sobre elas no livro de Alfredo Oliveira intitulado *Carnaval Paraense*; eu que sou um apaixonado por nosso carnaval, não as conhecia... O aperto no peito foi enorme e a formação de líquido saudoso e entristecido tomava conta de mim. E pensava: preciso escrever com primor este trabalho, nem que seja para que um próximo entusiasta por nosso carnaval sinta o que senti ao olhar para os escritos de Alfredo naquelas páginas em papel *reciclato*: a vontade de tê-las visto desfilar...

²⁰³ Figura que antigamente incorporava exclusivamente o carnaval paraense; vinha à frente da bateria com roupas de vedete e tinha espaço para concursos destinados à melhor sambista. Esta notável personagem feminina desapareceu do cenário carnavalesco paraense, sem ter havido reprodução de sua figura em outras regiões.

5. DIREÇÃO DE HARMÔNIA E MESTRES DE BATERIA.

ALBIN, Ricardo Cravo. Escolas de samba. **Textos escolhidos de cultura e arte popular**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p, 249-259, 2009.

ARAGÃO, Jorge. LARA, Dona Yvone. Enredo do meu samba de. In: ARAGÃO, Jorge. **Jorge Aragão Ao Vivo**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1999. 1 CD. Faixa 4.

ARAÚJO, Eugênio. Vida e morte das pequenas escolas de samba: uma aproximação histórica e antropológica das escolas do grupo de acesso “C”, “D” e “E” do Rio de Janeiro. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.6, n.1, p.51-65, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. Martins Fontes, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo:Perspectiva, 1974.

BUARQUE, Chico. Quando o carnaval chegar. In: BUARQUE, Chico. **A arte de Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Universal Music, 1972. 1 CD. Faixa 7.

BURKE, Peter. **cultura popular na idade moderna**: europa 1500-1800. Tradução Denise Bottmann. São Paulo : Companhia das letras, 2010.

CANCLINI, Néstor García. La modernidad después de la posmodernidad. In: BELUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). **Modernidade**: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial da América Latina, 1990.

_____. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2008.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Em torno do carnaval e da cultura popular. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 7-25, nov. 2010

COSTA, Haroldo. O Rio negro no carnaval. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 197-209, 2009.

DAOLIO, Jocimar. **Da cultura do corpo**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

DE CAMPOS RIBEIRO, José Sampaio. **Gostosa Belém de outrora**. Belém: Editora Universitária, 1965.

DELEUZE, Gilles; **A imanência: uma vida**. Trad.: Alberto Pucheu e Caio Meira. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xiii.html>. Acesso em: 07.10.2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad.: Aurélio de Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

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

FIDALGO, Janaina Gava. **A autenticidade da gastronomia paraense**. São Paulo: Periódicos Anhembi, 2007. Disponível em: <http://periodicos.anhembi.br/arquivos/trabalhos/363447.pdf>. Acessado em: 06.05.2013.

GONÇALVES, Renata de Sá. **Os ranchos pedem passagem**. Rio de Janeiro, Secretária Municipal das Culturas, Coodenadoria de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação. 2007.

_____ **A dança nobre do carnaval**. Rio de Janeiro, Aeroplano. 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

LE MOS, Ronaldo. **Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música / Ronaldo Lemos e Oona Castro**.- Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. São Paulo, SP: Escrituras, 2002.

MACEDO, Roberto Sidnei. **A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação**. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o delírio do individualismo nas sociedades pós-modernas**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006

MAGALHÃES, Rosa. Mais vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube, lá no Ceará... **Textos escolhidos de cultura e arte popular**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 237-242, 2009.

MANITO, João Jurandir, **Foi no bairro do Jurunas: a trajetória do Rancho Não Posso Me Amofiná** (1934/1999), Belém: Editora Bresser Comunicação e Produções Gráficas, 2000

MARINHO, Nirvana. Binômio técnica-criação: uma acepção estética e também ética. In: **Seminários de Dança: O que quer e o que pode ser essa técnica**. Joinville: Editora LetraDágua, 2009, p. 107- 116.

MATOS, Lucia. Corpo, identidade e a dança contemporânea. In: **Cadernos do GIPE – CIT**. Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Escola de Dança, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. N. 10, Salvador, jun. 2000, p. 71-83.

MAUSS, Marcel. **Noção de técnica corporal**. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EPU, 1974.

MENDES, Ana Flávia de Mello. **Dança imanente: uma dissecação artística do corpo no processo criativo do espetáculo Avesso**. São Paulo, SP: Escrituras Editora, 2010.

_____ Considerações acerca da dança imanente. In: **Revista Ensaio Geral**, Belém, v.6, n.1, p. 31-44, 2012.

OLIVEIRA, Alfredo. **Carnaval paraense**. Belém, PA: Editora SECULT, 2006.

PAGODINHO, Zeca. Deixa a vida me levar. In: PAGODINHO, Zeca. **Deixa a vida me levar**. Rio de Janeiro: Universal Music, 2002. 1 CD. Faixa 3.

PALHETA, Cláudia e RODRIGUES, Carmem Izabel. Do enredo ao desfile: a campeã do carnaval. In: **Revista Ensaio Geral**, Belém, v.2, n.4, p. 47-56, 2010.

_____ **Artes Carnavalescas: processos criativos de uma carnavalesca em Belém do Pará**. Tese de Mestrado, do Programa de Pós-graduação em Artes — ICA/UFPA. Belém, 2012.

PAVÃO, Fábio. As escolas de samba e suas comunidades. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.6, n. 1, p. 183-195, 2009.

POLAK, Y. N. S. **O corpo como mediador da relação homem/mundo**. *Texto & Contexto em Enfermagem*, 6 (3), p. 29-43. 1997.

QUEIROZ, Maria I. P. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.**

RIBEIRO, Ana Maria Rodrigues. **Samba negro, espoliação branca.** ed. HUCITEC. São Paulo. 1984.

RODRIGUES, Carmen Izabel. **Vem do bairro do Jurunas:** sociabilidade e construção de identidade em espaço urbano. Belém: Editora do NAEA, 2008.

ROSA, Maria Virginia de Figueiredo Pareira do Couto. **A entrevista na pesquisa qualitativa:** mecanismos para valorização dos resultados. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2006.

SALLES, Vicente. Apresentação. In: CARNEIRO, Edison. **Folgedos Tradicionais.** 2.ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1982

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **O maior espetáculo da terra.** O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro como cena contemporânea na Sapucaí. Tese de Doutorado, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA. Salvador, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e comunicação:** sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SANT'ANNA, Denise Bernizzi de. **Corpo de passagem:** ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SILVA, Leonardo Dantas. A corte dos reis do Congo e os maracatus do Recife. **Ci. & Tróp.** Recife, v. 27, n.2, p. 363-384, jul./dez. 1999.

SOUZA, Luiza Monteiro. **Desdobrando a Dança Imanente:** imanência, organicidade e técnica na construção de uma poética cênica. Tese de Mestrado, do Programa de Pós-Graduação em Artes – ICA/UFFA. Belém, 2011.

TOJI, Simone. Passistas da Mangueira: o desfile das emoções na festa carnavalesca carioca. In: CAVALCANTI, Maria Laura e GONÇALVES, Renata. **Carnaval em múltiplos planos.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

TURANO, Gabriel da Costa. A visualidade das escolas de samba na década de 1930: inivação, transformação e reconfiguração. **Textos escolhidos de cultura e artes populares,** Rio de Janeiro, v.8, n.2, p. 133-142, nov. 2011.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual**: estrutura e antiestrutura: tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

VON SIMSON, Olga R. de Moraes. **Carnaval em branco e negro**: carnaval popular paulistano: 1914-1988. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. Vol. 1. Brasília: Editora UnB, 1994.