

BANDEIRA, PORTA BANDEIRA E MESTRE-SALA

ELEMENTOS DE DIVERSAS CULTURAS NUMA TRÍADE SOBERANA NAS ESCOLAS DE SAMBA CARIOCAS

Ricardo Lourenço

Este artigo busca detectar possíveis influências de diversas manifestações da cultura popular na presença do casal de mestre-sala e porta-bandeira, e de sua dança, nas escolas de samba, no Rio de Janeiro. A partir de pesquisa bibliográfica na modesta literatura existente e de entrevistas, discutem-se algumas questões relacionadas com os conceitos de tradição, circularidade cultural, recorrência e simbolismo e destacam-se as influências múltiplas e em diferentes níveis das culturas popular e erudita na formação deste casal e na sua coreografia.

**PORTA-BANDEIRA, MESTRE-SALA, ESCOLA DE SAMBA,
CARNAVAL**

LOURENÇO, Ricardo. Bandeira, porta-bandeira e mestre-sala: elementos de diversas culturas numa tríade soberana nas escolas de samba cariocas. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.6, n.1, p. 7-18, 2009.

O mestre-sala e a porta-bandeira talvez sejam os componentes mais importantes das Escolas de Samba em seu desfile, pois são eles que levam o seu símbolo máximo – a bandeira.¹ Historicamente, a formação desse casal de “defensores” ou “guardiões” da bandeira, assim como a estruturação de sua dança, são pouco conhecidas. Possivelmente, tal como ocorreu na gênese das escolas de samba, as origens da dança e do próprio casal devem ter sido resultado de apropriações, adaptações, transformações, variações e combinações, em vários níveis, de elementos, motivos e temas existentes em outras manifestações das culturas popular e erudita. Juntamente com outras figuras típicas das escolas e samba, como o “malando” e a “baiana”, o mestre-sala e a porta-bandeira constituem-se em verdadeiros exemplos de elementos que articulam distintos níveis de influências de culturas na cidade do Rio de Janeiro.

Embora conhecidos e muito admirados pelos cariocas, a porta-bandeira e o mestre-sala, e a coreografia por eles desenvolvida, têm sido muito pouco estudados. Com isso, a literatura disponível é muito escassa ou superficial. Não obstante, neste artigo utilizei-me desse casal como tema e modelo para compreender influências e diálogos entre culturas. Para tal, além da pesquisa bibliográfica, realizei algumas entrevistas. A partir das informações recolhidas, procurei discutir alguns significados simbólicos e aspectos relacionados com a tradição e com a recorrência de elementos e motivos de outras manifestações e culturas na formação tanto da dança quanto do próprio casal de mestre-sala e porta-bandeira.

AS PERSONAGENS PORTA-BANDEIRA E MESTRE-SALA: EFÊMEROS SOBERANOS CARIOCAS

As personagens porta-bandeira e mestre-sala, e a sua própria coreografia, são, essencialmente, adaptações daquelas existentes em outros tipos de manifestações de cultura popular cariocas, como a porta-estandarte e o baliza dos blocos e dos ranchos, que por sua vez se inspiraram nas procissões, nas congadas e assim por diante. Não muito raramente, ainda hoje as denominações porta-bandeira e porta-estandarte ou mestre-sala e baliza se confundem. É dispensável à maioria dos brasileiros uma explicação da função e da importância primordial atribuídas a esse casal de dançarinos no seio das escolas de samba.

Jório e Araújo (1969) descrevem, embora sucintamente, a dança do casal e dão algumas características que cada um dos parceiros deve ter para bem desempenharem seus papéis. Contudo, não abordam a origem da dança ou da formação do par. De acordo com esses autores, a porta-bandeira deve “ter leveza e majestade, pose de rainha” e deve se apresentar com “volteados para lá e para cá, obsequiosa e terna, olhos postos no companheiro que a dirige carinhosamente”. Ele volteia, garboso, obsequioso, vigilante e cortês a porta-bandeira, sempre com sorriso gracioso. Ela se traça e se porta como uma rainha e ele como um *lord*. Geraldo Cavalcanti, em depoimento pessoal ao autor colhido em 13 de agosto de 1999, ressalta que uma porta-bandeira é escolhida por sua “presen-

ça”, sua “figura”, destacada: “quando ela entra numa quadra, todos logo devem identificar sua figura com a de uma porta-bandeira, mesmo sem a indumentária típica”.

A porta-bandeira e o mestre-sala são, respectivamente, espécies efêmeras de rainha e rei, princesa e *lord*, nas escolas de samba. No dia-a-dia, são lavadeiras, domésticas, “do lar”, lustradores de móveis, comerciários, marceneiros, ourives, operários e desempregados e, mais raramente, advogados e enfermeiras, “entronizados” em desfiles durante os quais prefeitos e aristocratas curvam-se à sua frente para reverenciá-los e beijarem a bandeira que conduzem. Nas escolas de samba, independentemente do tema escolhido, porta-bandeira e mestre-sala trajam-se, frequentemente, de nobres (RECTOR, 1989), com indumentárias que incluem, geralmente, perucas empoadas, tiaras e coroas, luvas, saia longa e de larga volta, com crinolina, ou fraque com jabô. Gonçalves (2009) descreve como o casal, em suas atitudes, práticas, dança precisa e elegante, e indumentária majestosa, destaca-se do conjunto total de componentes fantasiados, expressando-se através da dança numa escola de samba em desfile. A indumentária e o comportamento (gestos, postura) exigidos do casal e sua relação com o universo das escolas de samba e com os desfilantes e plateia, reportam-nos às questões da teatralização das tensões sociais do cotidiano, típicas do carnaval. Da Matta (1990), comparando o carnaval com outros momentos rituais da sociedade (as paradas militares e as procissões religiosas), afirma que os momentos carnavalescos não parecem ser substantivamente diferentes daqueles do mundo cotidiano, mas combinações destes momentos. Os rituais consistiriam de situações em que se salientariam aspectos do nosso cotidiano, por meio de inversões, reforço e neutralizações que usam a mesma matéria-prima. O autor afirma que, durante o carnaval, cria-se “um momento especial, onde tudo ocorre; ou seja, sociologicamente, um período onde o mundo social fica pleno de potencialidade e deixa de ser focalizado através de seus mediadores sociais ordinários (como profissão, bairro, riqueza, poder etc.)”. (DA MATTA p. 132) Nas Escolas de Samba, os componentes – aí incluídos, obviamente, o mestre-sala e a porta-bandeira – têm consciência de que são pobres e pretos e, ao mesmo tempo, os “doutores” e os “professores” e, que, “com essa possibilidade, podem inverter sua posição na estrutura social, compensando sua inferioridade social e econômica, com visível e indiscutível superioridade carnavalesca”. (DA MATTA p. 135)

PERSONAGEM E A DANÇA: ELEMENTOS INSEPARÁVEIS

Para Ilclemar Nunes (*apud* RioTur, 1991) a origem do casal e de sua dança estariam num ritual de conquista praticado pelas moças africanas, no momento de sua preparação para o casamento, e na coreografia executada por rapazes guerreiros numa disputa simbólica para desposar essas moças. Mas, desta hipotética remota origem africana (ou em rituais de origem africana do tempo colonial) até a coreografia que chegou até nós, muitas apropriações e adaptações foram feitas.

Talvez tenha sido Rego (1994) quem melhor detalhou a coreografia da dança da porta-bandeira e do mestre-sala. Previamente, Rector (1989) havia descrito e esquematizado, bem resumidamente, a dança do casal em apenas duas coreografias. Rego, porém

Figura 1: Curiosamente, o mestre-sala Alex, do GRES União da Ilha do Governador, veste-se com um traje de toureador especialmente confeccionado para o ensaio técnico da agremiação, em 19 de dezembro de 2009. A capinha, o colete ricamente decorado, a faixa larga e justa na cintura, além da calça até os joelhos e das longas meias, remetem à indumentária típica dos mestres-sala desde o tempo dos ranchos. Note também a influência flamenga na coreografia, expressa na postura de corpo e braços.

Foto: Patricia Staude.



utilizou-se dos depoimentos de Vilma do Nascimento e Élson PV, famosos porta-bandeira e mestre-sala de escolas de samba do Rio de Janeiro. Depois de anotar algumas informações a respeito da postura e dos cuidados com a indumentária recomendados pelos dois, Rego descreve alguns dos passos, ou coreografias, desenvolvidos pelo casal durante o desfile, cujos nomes são particularmente interessantes: aviãozinho, cruzado, voleio, currupio, carrapeta, patinete e abano, além dos menos surpreendentes balanço, pega-de-mão, meio-sapateado e apresentação da bandeira.

Para Rego (1994), a coreografia da porta-bandeira é menos rica que a do mestre-sala, que improvisa muito, num ritual com maneios, mesuras, fugas e contrafugas. Geraldo Cavalcanti corrobora esta opinião, afirmando que para a porta-bandeira “a própria indumentária, a própria postura, já dá a dignidade necessária”. A porta-bandeira deve girar com o pavilhão da escola a exemplo do que faziam suas precursoras porta-estandartes ou porta-bandeiras dos cucumbis e dos cordões, por exemplo, mas adaptando a sua coreografia à espécie de “minueto” desenvolvido pelo mestre-sala. Lembrando os movimentos dos antigos balizas e mestres-salas, Geraldo Cavalcanti diz que “ele comandava a porta-bandeira com o leque. Ele pegava na mão dela e, com o leque, ia como se a estivesse abanando. E você entendia o diálogo que eles faziam através de gestos”. Para ele, o mestre-sala tem que se desdobrar, por que ele está “conquistando” a porta-bandeira,

além de “protegê-la”. “Ele dança com o leque como se estivesse dialogando: “Ô, minha filha, estou aqui! Olhe para mim. Vem cá... Deixa eu te abanar um pouquinho”, descreve.

Geraldo Cavalcanti vê na dança desse casal uma mistura de elementos de várias origens, desde as danças dos nobres até danças populares flamencas, passando, obviamente, pelo caráter malemolente do negro, do capoeira, do malandro. Logo de início notam-se muitas semelhanças entre passos do balé clássico e a coreografia do mestre-sala. Cavalcanti destaca, por exemplo, que o *battement tendis* e o *pas de chat*, respectivamente, podem ser facilmente identificáveis com o “meio-sapateado” e o “voleio”, descritos por Rego (1994). Aliás, a primeira vez que Geraldo Cavalcanti verificou isso mais de perto foi quando, esperando para entrar em cena, num balé, viu casais de bailarinos, executando uma coreografia adaptada de uma dança popular da Prússia. Nela, associou passos, gestos e a forma de corte e de sedução com elementos da coreografia do baliza e porta-estandarte do rancho. Dona Leopoldina, conclui Cavalcanti, “era da Áustria. Então logo li-guei os fatos. Ela veio para cá. E eles quando vinha traziam o séquito. E com este as danças daquela região. Os escravos e as massas populares devem ter visto eles dançarem com traços dessa dança prussiana”.

Cavalcanti segue explicando que os homens escolhidos para baliza ou mestre-sala, se “espejavam” nas danças do salão da nobreza.

Eles ou seus antepassados, como criados, tinham a oportunidade de assistir a essas danças, esses minuetos, nas festas que os barões de café davam nas fazendas fluminenses e na corte. Mas eles não podiam ficar no salão o tempo todo, assistindo ao minuetto. Entravam e saíam, como fazem normalmente os criados. Com isso viam a dança fragmentada. Digamos, veriam, na reverência, o levantar da mão, mas não veriam como a mão descia, por exemplo. Ao imitar a nobreza, então, davam as melhores soluções que pudessem para a continuidade de certos gestos e coreografias, que chegaram até nós na forma da dança do mestre-sala.

Além dos trejeitos, que o povo teria adaptado da nobreza e da burguesia, Cavalcanti ainda encontra, na coreografia do baliza e do mestre-sala, traços, recorrências da dança flamenco. (Figura 1)

Os balizas dos ranchos abriam e fechavam leques de uma forma afetada e “nervosa” que remete à dança espanhola. Os balizas, e os primeiros mestres-salas, abriam o leque em direção ao pé, como na dança espanhola. Eram cheios de salamaleques, na verdade [...]

A dança do baliza e da porta-estandarte tinham muito do requinte da nobreza e muitos gestos de danças espanholas. Isso aí porque... todos dos balizas e depois os mestres-salas tinham uma capinha, que não chegava a arrastar no chão. Todos eles, com arminho em volta. Aí, eles, com o leque, faziam movimentos iguais a um toureiro²; você tinha essa nítida impressão. E depois, os movimentos para frente, com o leque. Eram muitos movimentos de dança espanhola. Luiz Edmundo cita que no final do século e início desse nosso século, a Praça Tiradentes e a Praça da República³ eram redutos de ciganos. E ali tinha muita dança flamenco, que é uma dança em dupla. E mais, os teatros, que ficavam todos por ali, naquele reduto, no tempo do Império, eles traziam as dan-

ças flamencas. Então, era onde o povo tinha possibilidade de ver, e eles copiavam. E por que isso? Eles eram, digamos, “obrigados” a copiar essas danças, porque a capoeira era proibida. Você vê que eles não puseram passos de capoeira na dança!

Vale a pena ressaltar a estratégia das classes populares, no Rio de Janeiro, em afirmarem sua presença no espaço público. O modo de brincar o carnaval dos cordões e dos blocos – tido como violento, reduto dos bambambãs, dos capoeiras – sofria séria repressão. (EDMUNDO, 1987; FERREIRA, 1999) Os ranchos constituem nos melhores exemplos de disposição de mudança de estratégia, não mais do confronto, “mas da artimanha e da astúcia. Sua disciplina, organização e beleza são merecedores de louvor. Com eles, a circularidade cultural⁴ tomou impulso”. (SOIHET, 1999, p. 88) Os ranchos eram conhecidos como “cordões civilizados”, por sua disciplina, embora os mesmos baianos e capoeiras estivessem neles “disfarçados”. Com essa esperteza, ganham, paulatinamente, popularidade. Adaptam trejeitos e coreografias das classes dominantes aos seus balizas e porta-estandartes, desfilam muitas vezes contando enredos que tratam de enaltecer o Brasil, sua riqueza folclórica, a poesia, as artes, a música, as tradições de nossas raças. Isso era interessante sob o ponto de vista dos românticos e folcloristas, reforçando a importância dos usos e costumes como expressão do espírito de nação. A cultura erudita se interessa pelos ranchos: Coelho Neto louva as inspirações dos ranchos na nossa cultura; Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo, dentre muitos outros artistas plásticos, criam estandartes e alegorias para os ranchos, a pedido de seus dirigentes; a marcha, ritmo com o qual desfilam, interessa aos compositores da classe média e, subsequentemente, ao rádio e à indústria fonográfica, criando-se um gênero a parte – a marcha-rancho – como *As pastorinhas*, de Braguinha⁵. Isso é conseguido com adaptações, por parte das classes populares, de elementos da cultura dominante, evitando a segregação que lhes era imposta no tempo dos cordões e blocos arruaceiros, e buscando comunicação com as classes e com os meios que antes os isolavam. A cultura popular busca interação com a cultura dominante. Geraldo Cavalcanti ressalta.

Mestre-sala e porta-bandeira devem ser a essência dessa coisa: da junção da dança do negro com o minueto e tudo o mais. Senão perde essa beleza, esse requinte. A sabedoria, a “inteligência” do negro está aí [...] No carnaval a capoeira era reprimida, quem fizesse levava pancada. Então misturar era uma saída.

Além da sabedoria popular acima descrita como modo de sobrevivência, cabe ressaltar um outro aspecto comum à cultura popular que é a apropriação, a permutação, a combinação de elementos mais ou menos prontos, como vimos ter acontecido com a dança da porta-bandeira e mestre-sala. A cultura popular, como cita Burke (1989), pode ser descrita como um repertório de gêneros e de formas. E que não é difícil “interpretar as danças folclóricas como combinações de motivos ou formas elementares – de pausas e movimentos, movimentos rápidos e movimentos lentos, diferentes tipos de passos, e assim por diante”. (BURKE, 1989, p. 159) De fato, a dança da porta-bandeira com o mestre-sala parece tanto “variações locais sobre o tema” quanto uma “combinação única de

elementos recorrentes”, isto é, nem é idêntica às desenvolvidas pelos pares congêneres nos ranchos e blocos, por exemplo, nem tampouco é totalmente diferente delas. Burke, em seu capítulo devotado às “formas tradicionais”, destaca a dança como de particular utilidade para este estudo. Com efeito, ao descrever alguns exemplos de danças de casais da Europa, na Idade Moderna, como a *furlana* italiana, o *schuhplattler* bávaro, a *sarabande* e o *fandango*, na Espanha, diz que “muitas vezes imitavam uma corte: o homem se aproximava da mulher, que o encorajava, mas a seguir se retraía; ele a perseguia e finalmente ela se rendia.” (BURKE, 1989, p. 141-142) A essência parece ser a mesma, ao som do samba, na avenida no caso da porta-bandeira e mestre-sala.

A dança da porta-bandeira é como o ‘voleio’ de um beija-flor em torno da rosa. Ele se aproxima, toca e sai. Volta a se aproximar, beija e sai. Nunca as ações serão idênticas. E a rosa, ao contrário do que se pensa, ao sabor do vento das asas do pássaro, não permanece passiva. Ela dança. (Vilma do Nascimento, porta-bandeira, apud Rego, 1994, p. 55)

[...] Sem a ternura que domina o ser humano tomado da inspiração e do desejo em conquistar a sua amada, não pode haver o ritual do mestre-sala. A essência da dança é a sedução. (Élson PV, mestre-sala, apud Rego, 1994, p. 59)

AS TRADIÇÕES E SUA TEMPORALIDADE

Segundo Elson PV, a origem da dança do mestre-sala se localiza no minueto e as personagens mestre-sala e porta-bandeira, assim como certas características de sua postura, provêm dos ranchos. Elson se explica.

É por isso que raramente tiro os pés do chão. Jamais irão me ver realizando ações acrobáticas, pois sou fiel à tradição dos ranchos, de onde o samba extraiu as figuras do mestre-sala e da porta-bandeira. E com o mestre-sala dos ranchos a dança é mais suave, delicada, com as marcas da sedução. (Apud Rego, 1994, p. 59)

Tanto Vilma quanto Élson concordam integralmente num aspecto da tradição: a dança, as coreografias, devem se adaptar à melodia e ao ritmo do samba. Referindo-se à apresentação durante o desfile de uma escola de samba, Vilma chega a declarar que “não há nada mais feio que executar uma coreografia ensaiada que não se ajusta ao ritmo e à melodia que dominam o ambiente”. Com efeito, parece óbvio que os dois informantes têm razão na ênfase da articulação da dança com o ritmo do samba. A dança é a única das artes que tem o corpo humano como meio básico e indispensável de expressão, ainda que se considerem outros elementos que “ambientem” seu desenvolvimento, como o espaço e as luzes. Mas, é ao ritmo da música que a dança deve se harmonizar e se articular.

Porém, a tradição não é “engessada”, atemporal e nem descontextualizada. Acréscimos vão dando contexto às manifestações da cultura popular, contexto de tempo e de espaço. Um dos exemplos pode ser tirado do depoimento que obtive de Geraldo Cavalcanti.

Muitos passos, muita coisa desapareceu na dança. Hoje está mais para *funk* que para minueto. Tem hora, então, que parece que o mestre-sala está dan-

çando tarantela, acentuação em cima... Não tem aquele deslizar... Hoje, não tem uma coreografia que seja um diálogo. (...) A coreografia vai ficando mais saltada, mais ginástica, sem ser aquela coisa de dança. (...) O que eles veem eles vão introduzindo. Veem a televisão, o cinema... Um dia perguntei a um mestre sala: – Por que você faz isso. Isso é elegância!, ele disse. Então eu disse: – Não, isso dá a impressão que você está andando na lua, sem gravidade. O andarinho do mestre-sala é o do Zé Pilintra, é aquele elegantezinho!

Visitando o Projeto Escola de Mestre-sala e Porta-bandeira⁶, verifiquei que várias das porta-bandeiras aprendizes giravam muito rapidamente e completamente fora do ritmo do samba que era tocado. Percebi que as instrutoras que as assistiam, tarimbadas porta-bandeiras não as “corrigiam”. Indaguei às alunas sobre a desarmonia entre o ritmo e a sua coreografia. Relataram-me que, rodando bem mais rápido do que o ritmo “pede”, o efeito é mais bonito. Vilma e Élson, segundo o que observamos, talvez não apreciassem ou aprovassem a opinião das iniciantes. Mas, aparentemente, a comunidade dessas alunas, os seus pares e os seus mestres já estão assimilando essa inovação na dança. Essas inovações dentro em breve farão parte da tradição, do repertório dessa dança tão tradicional carioca. Conforme lembra Burke,

se um indivíduo produz inovação ou variações apreciadas pela comunidade, elas serão imitadas e assim passarão a fazer parte do repertório coletivo da tradição [e que] o povo participa da criação e transformação da cultura popular, da mesma forma como participa da criação e transformação da sua língua natal. (BURKE, 1989, p. 138)

Um interessante exemplo desta questão de respeito às ditas tradições e a introdução de inovações nos desfiles de escola de samba, relacionados mais de perto com o casal de mestre-sala e porta bandeira é fornecido por Ferreira, numa comparação entre duas épocas:

Certa vez, (...) um trio, composto por um cenógrafo, um ator e um diretor de teatro, teria sugerido à escola (GRES Estação Primeira de Mangueira) colocar um grupo de passistas desfilando em torno do casal de mestre-sala e porta-bandeira, solução imediatamente descartada pelo mangueirense como uma profanação das raízes da escola (GOLDWASSER, 1975, p. 174). Entretanto, alguns anos depois, no carnaval de 1995, a própria Mangueira criou o que ela denominou de guarda de honra do casal, e que consistia justamente de um grupo de pessoas não fantasiadas que formavam um grande círculo protetor em torno do casal. O fato foi saudado, então, como um ato de preservação da dignidade e tradição do principal casal da escola. (FERREIRA, 1999, p. 25)

A BANDEIRA: SIMBOLISMO NO ELEMENTO QUE COMPLETA A TRÍADE

Percebe-se, nos depoimentos recolhidos por Rego, que embora ambos, mestre-sala e porta-bandeira, tenham a função de “defender” o pavilhão da sua escola durante o desfile, fora deste contexto, será a porta-bandeira quem continuará sendo a guardiã da bandeira. Vilma, assim como outras porta-bandeiras, não deixa que ninguém cuide do símbolo da escola: ela mesma lava, passa, restaura a bandeira com que dança. O famo-

so mestre-sala Delegado afirma que ninguém deve “passar a mão” na bandeira, porque a bandeira (da escola) é como a bandeira brasileira, como sintetizou a Gonçalves (2009). Para essas atitudes de Vilma, Delegado e seus congêneres encontram-se explicações nas relações com o valor simbólico da bandeira, existente, obviamente, em várias manifestações da cultura popular. De início pensa-se num resquício do zelo que as primeiras porta-bandeiras tinham para com o pavilhão por sua própria “riqueza artística”. Nesse caso, merece ser lembrado que, juntamente com a dança da porta-bandeira, o próprio pavilhão foi, durante muitos anos, objeto de julgamento. Ao contrário, por exemplo, dos cordões, maracatus, blocos, ranchos e frevos, o símbolo de uma escola de samba, com exceção das gaúchas, é materializado numa bandeira, não num estandarte. Nos cordões, ranchos e nos clubes de frevo, os estandartes são ricamente bordados, constituindo-se, historicamente, em quesito a ser julgado no desfile. As escolas de samba imitaram os seus “ancestrais” por muitos anos, tratando de bordar ricamente a sua bandeira, que algumas vezes era desenhada por professores da Escola de Belas Artes. Nos cordões carnavalescos, na virada do século, os estandartes eram levados por moças, sendo ricamente decorados, como cita Luiz Edmundo.

O estandarte do cordão [era] sempre cortado em ótima seda, com franjas e borlas pesadas de ouro. Essa insígnia de carnaval constitui, em alguns núcleos, verdadeiras notas de alto artifício ou boa arte, pois é pintada, muitas vezes, por ótimos artistas. (EDUMUNDO, 1987, p. 306-307)

Nessa época, a bandeira, por si só, também era quesito em julgamento e muitas vezes examinada pelas próprias mãos de autoridades, como fez o próprio prefeito Mendes de Moraes com cada bandeira no desfile de 1950⁷. Além disso, as bandeiras das segundas porta-bandeiras continuaram a variar de padrão por certo tempo (até os anos 70). Neste caso, incluíam-se, especialmente, figuras alusivas ao tema de cada ano. A concepção plástica da bandeira deixou de valer nota apenas a partir do carnaval de 1967. Hoje, a leitura que damos à apresentação da porta-bandeira no desfile, não inclui especial atenção para a concepção plástica da bandeira, que gradativamente assumiu uma feição definitiva e apenas simbólica. Note-se que, nos ranchos, a figura do baliza, que nas escolas de samba equivale ao mestre-sala, foi criada para defender o estandarte. Um estandarte roubado por integrantes de um rancho era exposto em sua sede como troféu, motivo de humilhação para o rancho roubado. Para reforçar a defesa do estandarte, além do baliza, os ranchos criaram os porta-machados (garotos que ladeavam o casal, com machados), substituídos, nas escolas de samba por homens fantasiados de baiana, trazendo navalha sob as saias.

A bandeira da escola de samba é, para seus integrantes, o seu símbolo máximo, tal como se dá em outras manifestações da cultura popular, como na Festa do Divino, na Folia de Reis, na Congada, no Moçambique, no Cacumbi, nos Cucumbis.⁸ Como comenta Geraldo Cavalcanti,

a bandeira é um símbolo sagrado, e esse pessoal do morro defende a bandeira da escola, como a porta de sua casa, com unhas e dentes. Nas escolas de samba, para ser porta-bandeira, tinha que ser uma moça com grandes virtudes.

Não podia ser qualquer pessoa. Porque ela está representando a sua comunidade. E é aí que ela vai se tornando cada vez mais elegante. Nos ranchos, então, era um caso muito sério! Nas escolas de samba, as baianas ficam horrorizadas quando veem a porta bandeira namorando na frente de todo mundo ou bebendo, mesmo quando não está com a bandeira. Elas pensam que ela não tem comportamento para ser digna de levar a bandeira.

A existência de um casal – porta-estandarte e baliza – para conduzir o estandarte nos ranchos é exatamente a diferença apontada por alguns, como Hilário Jovino⁹, entre os ranchos e os ternos de Reis. Hilário conhecia e participava tanto de ranchos como de ternos de reis, no período natalino, na Bahia. No Rio, encontrou também a tradição dos presépios, das lapinhas e das festas de Reis, os reisados, descritos por João do Rio (1995). Como a área urbana da cidade do Rio não estaria acostumada com os ranchos de Reis, Hilário teria decidido desfilar durante o carnaval, criando-se o rancho carnavalesco. Acontece que nos ranchos carnavalescos fundados por ele e por outros ainda havia muitos dos rituais das folias e ranchos de reis, tais como a peregrinação e visitação de casas e de lapinhas, pedido de esmolas, ao sabor de cantorias e coreografias.

No Largo de S. Domingos, arrasado para a abertura da Av. Pres. Vargas, montava-se um presépio, que era visitado pelos ranchos e, logo após o carnaval, desmontado e guardado na casa de uma tia rezadeira. Esta e outras tias benziam os componentes e davam-lhes raminhos benzidos para seguirem sua peregrinação pelas ruas. O grupo pedia dinheiro ao longo das ruas, atirando lenços às casas, devolvidos à rua com um nota amarrada na ponta. (RIOTUR, 1991)

O estandarte, aqui, difere da bandeira dos Santos Reis, essencialmente por ser levado por um casal e, aparentemente, por não representar elemento exorcizador ou de proteção, como descrito por Frade (1997), para as Folias de Reis, por exemplo. Mas, a expressão do estandarte – como símbolo máximo de cada grupo¹⁰ e objeto de culto – permanece, como nos ternos. E, dos ranchos, passa às escolas de samba, cristalizado na bandeira.

O simbolismo da bandeira viaja de remotas tradições do Velho Mundo, passa por outras tantas africanas do Brasil colonial, que se “misturam” ao transitar pelas várias “cidades” existentes no Rio de Janeiro. Da bandeira dos ternos de Reis e ranchos natalinos baianos, passa-se às bandeiras dos reisados que visitavam, em peregrinação, às dezenas de presépios montados na cidade do Rio de Janeiro, em seguida aos estandartes dos ranchos natalinos e destes para os ranchos carnavalescos e, finalmente, chega-se à bandeira da escola de samba. Chega-se a ela também através dos fragmentos de panos de cores, presos a mastro levado por moças, que representavam tribos africanas em funerais e festas, dos afoxés e cucumbis do tempo do Império, cortejos simbólicos, mais tarde incorporados aos festejos do culto negro de N. S^a do Rosário, que originaram, “sucessivamente”, os cordões, os blocos e, finalmente, as escolas de samba.

Muitas leituras podem ser propostas, não só para o significado dos simbolismos da bandeira na escola de samba, mas também para a formação e a coreografia do casal de mestre-sala e porta-bandeira. Escolhi esta que, embora simples, serve de ensaio para

futuras abordagens. Importante é entender que tanto as personagens mestre-sala e porta-bandeira, quanto a sua coreografia, são particulares das escolas de samba e, ao mesmo tempo, adaptações, permutação de elementos de culturas distintas, que se amalgamam e interpenetram, deixando rastros de recorrências dos temas, dos motivos e dos simbolismos. Um rico campo a ser investigado.

NOTAS

- 1 Este ensaio é parte de trabalho monográfico intitulado *Efêmeros soberanos: aspectos da cultura popular na dança da porta-bandeira e do mestre-sala*, apresentada pelo autor ao curso de pós-graduação em Teoria da Arte, UERJ, Rio de Janeiro.
- 2 O traje do toureiro, fixado a partir do séc. XVIII, inclui uma capa, que é dobrada sobre uma haste e aproveitada para driblar o touro na arena. (RACINET, 1991)
- 3 A Praça Tiradentes, no séc. XVIII, era conhecida como “Campo dos Ciganos” por conta da instalação de grande número de ciganos vindos da Europa, especialmente de Portugal e Espanha, neste local. Com seguidas repressões por parte dos governantes, os ciganos foram se deslocando, gradativamente, em direção ao Campo de Sant’Ana, que fica na Praça da República. (Edmundo, 1987)
- 4 Resume-se neste termo o fluxo e influências recíprocas entre a cultura das classes subalternas e das classes dominantes, demonstrados e estudados por Bakhtin (1993) e Ginzburg (1998), na Europa.
- 5 Segundo Alencar (1965), Tinhorão (1991), Ferreira (1999) e Soihet (1999).
- 6 P Projeto Escola de Mestre-sala e Porta-bandeira funciona no CIEP situado na esquina das ruas Benedito Hipólito com Marquês de Sapucaí, no Rio de Janeiro, sendo coordenado pelo Mestre Manoal Dionísio.
- 7 O Cruzeiro, 11 de março de 1950, p. 97.
- 8 Os estandartes e bandeiras e seus simbolismos nessas manifestações da cultura popular são descritos por Lima *et al.* (1981), Cascudo (1984), Alves *et al.* (1990) e Frade (1997).
- 9 Baiano, tido como fundador do primeiro rancho carnavalesco no Rio de Janeiro.
- 10 Cascudo (1984) lembra que a tradição das bandeiras, no Divino, nas Folias de Reis, etc, “provém da bandeira das corporações, significando, com sua presença simbólica, a solidariedade de todo o grupo. Ter a bandeira era a oficialização da associação profissional”. A propósito, os ranchos se organizavam também por categorias profissionais, que reportam às organizações festivas carnavalescas e as lutas de classes descritas por Ladurie (1979).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro/São Paulo: Freitas Bastos, 1965.
- ALVES, Lucélia Maria; LIMA, Rose Mery de; ALBUQUERQUE, Cleide (orgs.). *Cacumbi: um aspecto da cultura negra em Santa Catarina*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1993.

- BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Xenon, 1987.
- FERREIRA, Felipe. *O Marquês e o jegue: estudo da fantasia para escolas de samba*. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999.
- FRADE, Maria de Cásia Nascimento. *O saber do viver: redes sociais e transmissão do conhecimento*. Dissertação (Doutorado em Ciências Humanas), Curso de Educação, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1997.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- GOLDWASSER, Maria Júlia. *O palácio do samba: estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- GONÇALVES, Renata. Continuidade no espetáculo da mudança: o casal de mestre-sala e porta-bandeira. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro e GONÇALVES, Renata, *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009, p. 221-252.
- JÓRIO, Amaury, ARAÚJO, Hiran. *Escolas de Samba em desfile: vida, paixão e sorte*. Rio de Janeiro: Poligráfica, 1969.
- LADURIE, Emmanuel Le Roy. *Le carnaval de Romans: de la chandeleur au mercredi des cendres*. Paris: Gallimard, 1979.
- LIMA, Rossini Tavares de et al. *O folclore do litoral norte de São Paulo*. Rio de Janeiro: Fuenarte, 1981.
- RACINET, Albert. *Histoire du costume*. Paris: Booking International, 1991.
- RECTOR, Monica. El código y el mensaje del carnaval: Escolas de Samba. in ECO, Umberto et al. *Carnaval!* Cidade do México: Tezontle, 1989, p. 48-181.
- REGO, José Carlos. *Dança do samba exercício do prazer*. Rio de Janeiro: Aldeia, 1994.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- RIOTUR. *Memória do carnaval*. Rio de Janeiro: Oficina do Livro, 1991.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira: da modinha à lambada*. São Paulo: Art, 1991.

Ricardo Lourenço é Especialista em Teoria da Arte pelo Instituto de Artes da Uerj e Pesquisador Titular do Instituto Oswaldo Cruz-Fiocruz.