

# Laroyê! Bate Três Vezes É Mojubá – As Relações das Escolas de Samba com a Rua

Autores Fernando Estima de Almeida, orientador Marcelo Vilela de Almeida

## Resumo

Este trabalho analisa a relação entre escola de samba e rua a partir dos ensaios de rua da Mocidade Alegre, escola do Bairro do Limão, zona norte de São Paulo. A pesquisa parte de uma tensão: enquanto se afirma que as escolas se profissionalizaram, perderam “as raízes” e se afastaram da comunidade, a Mocidade Alegre continua ocupando semanalmente as ruas do bairro como prática de organização coletiva, treino técnico, produção de axé e afirmação territorial. O objetivo é compreender o ensaio de rua como fenômeno social complexo em quatro dimensões: (1) reorganização temporária do espaço urbano; (2) articulação de laços comunitários e ativação de economias locais; (3) laboratório técnico do desfile (harmonia, evolução, disciplina corporal); e (4) atualização ritual e cosmológica (saudação a Exu e a rua como encruzilhada sagrada). A fundamentação mobiliza Candeia e Araújo (crítica à mercantilização), DaMatta (Carnaval como inversão ritual), Lélia Gonzalez e Tadeu Kaçula (rua como soberania negra) e Luiz Antonio Simas (rua como corpo encantado). O método é autoetnográfico (Ellis; Bochner), com observação participante. Conclui-se que o ensaio de rua não é só preparação para o desfile: é gestão comunitária do território e afirmação pública de pertencimento negro.

**Palavras-chave:** Rua; Escola de samba; Territorialidade negra.

## Abstract

This article analyzes the relationship between samba school and street through the street rehearsals of Mocidade Alegre, a samba school based in the Bairro do Limão, in the North Zone of São Paulo. The research begins from a central tension: while it is often claimed that samba schools have become overly professionalized, lost their “roots,” and distanced themselves from their communities, Mocidade Alegre continues to occupy the neighborhood’s streets on a weekly basis as a practice of collective organization, technical training, production of axé, and territorial affirmation. The aim is to understand the street rehearsal as a complex social phenomenon in four dimensions: (1) temporary reorganization of urban space; (2) articulation of community bonds and activation of local economies; (3) technical laboratory for the parade (harmony, evolution, bodily discipline); and (4) ritual and cosmological updating (greetings to Exu and the street understood as a sacred crossroads). The theoretical framework draws on Candeia and Araújo (critique of commodification), DaMatta (Carnival as ritual inversion), Lélia Gonzalez and Tadeu Kaçula (the street as Black territorial sovereignty), and Luiz Antonio Simas (the street as an “enchanted body”). Methodologically, the work adopts an autoethnographic approach (Ellis; Bochner), with participant observation. The conclusion is that the street rehearsal is not merely preparation for the official parade: it is community governance of territory and a public assertion of Black belonging.

**Keywords:** Street; Samba school; Black territoriality.

## Introdução

No dorso quente da cidade, a rua pulsa sem início e sem fim: faixa de asfalto e poeira onde as coisas recomeçam antes mesmo de terminar. É ali que o acaso encontra método, que o rumor do bairro vira compasso e que um corpo, ao se juntar a outros, aprende a negociar passagem. Entre postes, esquinas e portas semiabertas, formam-se redemoinhos de voz e passo – gira que acende caminhos e desata nós. Nessa espiral de idas e vindas, Exu se insinua como guardião das travessias: orixá das encruzilhadas, senhor do movimento e da palavra, presença que funda o começo e reinventa o depois. A rua, então, deixa de ser mero

atalho e se torna destino: território de axé, de risco e de invenção cotidiana, onde o samba experimenta o próprio fôlego e a cidade desaprende a indiferença.

Toda vez que se fala de escola de samba em contexto acadêmico ou institucional, surgem os mesmos lamentos: que as escolas se profissionalizaram demais, que perderam as raízes, que encareceram, que se afastaram da comunidade e que “aquele Carnaval de verdade”, gratuito e de rua, teria acabado. Esses discursos apontam para processos reais de mercantilização, controle e exclusão. Mas também produzem uma ideia de perda total — como se hoje as escolas não ocupassem mais a rua nem tivessem função comunitária.

Este artigo parte justamente dessa fricção. De um lado, o discurso de que “a rua acabou”. De outro, a prática concreta de escolas que seguem ocupando a rua toda semana, não só em fevereiro, mas como rotina política, afetiva e logística de sobrevivência. A pergunta que orienta o trabalho é: o que acontece, de fato, quando uma escola de samba ocupa a rua do próprio bairro para ensaiar?

O recorte é o ensaio de rua do Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Mocidade Alegre, sediada no Bairro do Limão, zona norte de São Paulo, escola campeã e, mais do que isso, escola territorial. A Mocidade não vive só no Sambódromo: ela atua no bairro, na calçada, na avenida, na relação direta com comerciantes, moradores, torcida organizada, crianças, ambulantes, baianas, ritmistas e diretoria. Observar seus ensaios é observar como se sustenta, na prática, um corpo coletivo negro e popular em circulação pela cidade.

O objetivo geral é analisar esses ensaios como prática de ocupação territorial e organização comunitária. Desdobro esse objetivo em quatro movimentos: (i) descrever como o ensaio reorganiza o espaço urbano (bloqueio de vias, negociação com trânsito, presença – ou ausência – do poder público); (ii) compreender as relações com vizinhança e economia local (bares, ambulantes, moradores, torcida); (iii) identificar a dimensão técnica do ensaio (treino vocal, evolução, resistência física, disciplina interna); e (iv) apontar as camadas rituais, especialmente a rua entendida como território sagrado e a presença de Exu como mediador da passagem.

Metodologicamente, trata-se de um estudo de caso qualitativo com abordagem autoetnográfica, no sentido proposto por Carolyn Ellis e Arthur Bochner: o pesquisador assume sua própria experiência corporal e relacional no campo como via legítima de produção de conhecimento, e não como mero “ruído subjetivo” (Bochner; Ellis, 2016). Ou seja, escrevo desde dentro: caminhando com a escola, ouvindo Harmonia e bateria, negociando passagem com motoristas, sentindo cansaço de ala, acompanhando a chegada na quadra. Essa escolha também dialoga com tradições brasileiras de pesquisa implicada – como Mário de Andrade e Pierre Verger – em que estar presente, circular e conviver faz parte do método.

Os dados foram produzidos em repetidas noites de ensaio, com registro do percurso (Praça Canaã → Rua Madalena Madureira → Av. Engenheiro Caetano Álvares → Rua

Samarita), observação das etapas de concentração, deslocamento e chegada, descrição das funções internas (Harmonia, Bateria, Torcida, setores operacionais), anotações sobre a relação com moradores e comerciantes e acompanhamento de como a escola negocia, em tempo real, o direito de ocupar a via pública. Trata-se, portanto, de uma observação situada e responsável frente ao território descrito, como propõem as abordagens autoetnográficas evocativas (Bochner; Ellis, 2016). Após esta introdução, apresento a fundamentação teórica que articula leituras clássicas do Carnaval e da rua com produções negras sobre território e pertencimento. Em seguida, desenvolvo o estudo de caso dos ensaios de rua da Mocidade Alegre, discutindo sua logística, sua relação comunitária e sua negociação com o poder público. Por fim, trago as considerações finais, destacando a ocupação da rua como prática de resistência e de produção de axé no espaço urbano.

### Fundamentação Teórica

Discutir a relação entre escola de samba e rua exige encarar uma disputa antiga e ainda atual: a ideia de que as escolas teriam se afastado de suas bases populares, perdido as “raízes” e sido capturadas pela lógica empresarial e televisiva do Carnaval. Essa narrativa da perda aparece tanto no senso comum quanto dentro do próprio samba. Em “Escola de Samba: árvore que perdeu a raiz”, Candeia e Isnard Araújo (2023) denunciam que as escolas passaram a operar sob critérios de luxo visual, cronograma midiático e marketing, relegando a segundo plano a vida comunitária, a pedagogia interna e o papel político do samba como afirmação negra. A crítica de Candeia e Araújo não é apenas nostálgica (“antigamente era melhor”): é estrutural. Eles mostram que a entrada de dinheiro e de visibilidade reorganiza o poder dentro da escola e redefine quem decide o que é central no desfile. A fundação do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, da qual ele participa, é resposta direta a essa captura: uma tentativa de garantir autonomia cultural negra e recolocar o samba como território político (Candeia; Araújo, 2023).

Essa chave importa por duas razões. Primeiro, porque desloca a discussão do plano estético (“ficou comercial”) para o plano territorial e racial: quem fala pela escola e quem controla o corpo coletivo da escola. Segundo, porque ela criou uma gramática que segue ativa: quando se diz hoje “a escola não é mais do povo”, “a rua acabou”, “o Carnaval virou empresa”, essa leitura está ecoando, consciente ou não, o alerta de Candeia. Ao mesmo tempo, esse lamento convive com outra evidência: há práticas contemporâneas de retomada da rua como espaço político. No Rio de Janeiro, por exemplo, Rita Fernandes mostra em “Meu bloco na rua: a retomada do carnaval de rua do Rio de Janeiro” (2019) que, a partir do fim da ditadura e da abertura política, blocos de rua voltam a ocupar a cidade de forma massiva – não só como festa, mas como afirmação de liberdade, proximidade territorial e direito à

presença coletiva nas ruas. Em outras palavras: a rua é também devolvida ao povo por meio da organização cultural de base, e não apenas “perdida para o mercado”. Essa tensão entre captura e retomada é exatamente o ponto de partida deste trabalho.

A antropologia clássica oferece outra chave de leitura. Em “Carnavais, malandros e heróis”, Roberto DaMatta (1997) propõe que o Carnaval seja entendido como ritual público que reorganiza temporariamente hierarquias sociais. Para ele, há três formas exemplares de ocupação da rua: a parada militar (ordem vertical, disciplina estatal), a procissão religiosa (ordem moral/devocional) e o Carnaval (ordem de inversão). No Carnaval, a rua se converte em espaço onde o “povo” ocupa o centro e corpos historicamente subalternizados ganham visibilidade através da sátira, da irreverência e da malandragem. O Carnaval não é mero entretenimento, mas uma performance política do país: a rua vira palco simbólico onde se encenam conflitos de classe, autoridade e transgressão (DaMatta, 1997). Isso nos ajuda a afirmar que, quando uma escola de samba ensaia na rua do próprio bairro, ela não está apenas “treinando para o desfile oficial”; ela está atualizando, diante de todos, um modo de presença pública que confere legitimidade comunitária.

Mas essa moldura também tem limites. Em DaMatta (1997), a figura central é o “malandro”, tratado como síntese da astúcia urbana brasileira. Essa chave privilegia uma experiência masculina, mestiça, individualizada, e não encara com a mesma força a rua como território negro concreto, racializado, sustentado por redes comunitárias, por cosmologias de axé e por disputas de permanência física na cidade. A rua aparece como palco simbólico nacional, mas não necessariamente como chão histórico da população negra periférica, nem como encruzilhada religiosa onde Exu é saudado e a travessia é ritualizada. Esse ponto não invalida DaMatta; ele indica o que precisa ser atualizado para ler o Carnaval de hoje, especialmente em São Paulo e, mais especificamente, na zona norte.

É justamente aqui que vozes negras tensionam e ampliam a análise. Lélia Gonzalez (2024) recusa a ideia de que as manifestações populares sejam “folclore” inofensivo. Para ela, cortejos, batuques, danças coletivas e ocupações rituais da rua são formas de elaboração histórica e política. Quando olhamos com atenção para aquilo que se chama de “cultura brasileira”, vemos que essas práticas – muitas vezes consumidas como entretenimento – revelam e sustentam marcas profundas de africanidade que estruturam o país (Gonzalez, 2024). Festa popular, portanto, não é só festa: é memória negra em ato, é afirmação de dignidade e é disputa pela narrativa nacional num país que tenta apagar a centralidade da experiência negra. Esse deslocamento é decisivo: a rua deixa de ser apenas cenário onde a sociedade “dramatiza” conflitos (DaMatta, 1997) e passa a ser um território onde comunidades negras reinscrevem, todos os dias, sua presença histórica, sua cosmologia e seu direito de existir (Gonzalez, 2024).

Essa leitura ganha corpo quando olhamos para a zona norte de São Paulo. Tadeu Kaçula (2020) descreve como bairros como Casa Verde, Limão e Parque Peruche se tornam, ao longo do século XX, polos de cultura negra, redes de solidariedade e memória. Esse processo está ligado a deslocamentos forçados: populações negras expulsas das áreas centrais pela especulação imobiliária e pelo controle urbano se reorganizam em territórios periféricos, criando laços afetivos, econômicos e religiosos próprios. Esses bairros não são só locais de moradia; eles passam a concentrar escolas de samba, blocos, afoxés, rodas de samba, futebol de várzea e práticas de culto que dão coesão a uma comunidade negra urbana (Kaçula, 2020). Chamar essa área de “pequena África” não é metáfora folclórica: é reconhecer que há uma geopolítica negra em São Paulo, sustentada por práticas de rua que articulam fé, corpo coletivo e pertencimento.

Essa noção de território negro vivo é central para entender por que a Mocidade Alegre não pode ser lida apenas como “agremiação competitiva que busca títulos”. A escola, sediada no Bairro do Limão e detentora de múltiplos campeonatos no Carnaval paulistano, tem excelência plástica e musical, mas também tem raiz territorial. Sua prática de ensaio de rua envolve vizinhança, comércio local, torcida, ambulantes, crianças, baianas, bateria e diretoria, e transforma a sexta-feira do bairro em um exercício público de pertencimento. Esse tipo de ocupação revela que o vínculo entre escola e comunidade não desapareceu; ele ficou mais complexo, negociando trânsito, polícia, prefeitura, mídia, patrocínio e, ainda assim, afirmando que aquele pedaço da cidade tem dono simbólico, tem história negra e tem centralidade política (Kaçula, 2020; Candeia; Araújo, 1978; Fernandes, 2019).

A articulação entre território, corpo coletivo e política não é só objeto: é também método. Há uma linhagem de pesquisa brasileira que recusa a separação rígida entre sujeito e campo. Pierre Verger, ao registrar trocas entre Bahia e Golfo do Benim, escreve desde dentro das redes de axé que documenta; sua circulação vira método (Verger, 2021). Mário de Andrade, em “O turista aprendiz”, assume que andar, ouvir canto, anotar gesto e registrar festa é produzir conhecimento sobre o Brasil, e não apenas arquivar “curiosidades folclóricas” (Andrade, 2023). Essa mesma postura reaparece na formulação de autoetnografia de Carolyn Ellis e Arthur Bochner (2016): a experiência vivida do pesquisador – corpo, memória, responsabilidade ética diante da comunidade – é reconhecida como dado analítico legítimo, desde que articulada a processos coletivos e não reduzida a relato individual. Essa chave é importante aqui porque quem descreve o ensaio de rua da Mocidade Alegre o faz caminhando junto, segurando fita de bloqueio, ouvindo negociação com motorista irritado e sentindo o peso físico do percurso. Isso não é “subjetividade demais”; é forma de acesso.

Por fim, cabe incorporar uma dimensão que atravessa tudo isso: a rua como corpo encantado e campo de axé. Simas (2019) argumenta que a rua, especialmente nas tradições populares negras, não é neutra nem puramente “pública” no sentido administrativo. Ela é

terreiro, mercado, roda de samba, barracão aberto e sala de aula de pertencimento. É também encruzilhada regida por Exu: lugar de passagem, de risco, de malícia e de inteligência coletiva. Essa leitura ajuda a entender por que, nos ensaios de rua da Mocidade Alegre, não se trata apenas de testar o samba-enredo ou alinhar alas. Estamos diante de um ritual de autorização da passagem – oferenda, fumaça, canto de exaltação, pedido de licença – e de uma declaração pública de soberania local: por alguns minutos, a avenida de grande fluxo para, porque o bairro está dizendo “nós passamos primeiro”.

## **Desenvolvimento do tema**

### *A Mocidade Alegre como corpo do território*

Falar da Mocidade Alegre é falar de uma escola que não existe apenas como entidade carnavalesca que “aparece” no Anhembi, mas como presença cotidiana na zona norte de São Paulo, especialmente no Bairro do Limão. Trata-se de uma escola com mais de meio século de história, multicampeã, reconhecida por sua força estética e musical, mas também marcada por um pertencimento territorial profundo. Esse pertencimento não é retórico: ele se manifesta em rotinas, alianças, economias e circulações que passam pela rua, pelos bares, pelos ambulantes, pelos moradores que acompanham, pelas torcidas organizadas e pelos departamentos internos da própria escola. A Mocidade Alegre não se entende somente como competidora pelo título; ela se entende como guardiã e expressão do bairro – uma espécie de eixo simbólico e moral daquele território, o que ecoa a ideia de que a escola de samba é, antes de tudo, organização comunitária negra antes de ser produto cultural (Candeia; Araújo 2023; Gonzalez, 2024).

Isso aparece com nitidez nos ensaios de rua, que não são apenas preparação técnica, mas prova pública de que a escola continua sendo, de fato, uma instituição do território e não apenas uma marca de Carnaval. Ao ocupar a rua como direito e não como concessão, a Mocidade reafirma que o bairro tem centro próprio e que esse centro é negro, organizado e visível – leitura que acompanha o entendimento da zona norte como uma territorialidade negra historicamente produzida, não como “periferia genérica” (Kaçula, 2020).

Esse enraizamento territorial precisa ser entendido também como construção histórica de uma presença negra organizada. A zona norte – Limão, Casa Verde, Parque Peruche – é marcada por processos de formação de redes negras de sociabilidade, samba, fé e trabalho popular, que surgem quando populações negras deslocadas do centro são empurradas para essas áreas e recriam modos de vida, solidariedade e festa (Kaçula, 2020). A Mocidade Alegre sintetiza isso na própria maneira como convoca e movimenta sua gente. Quando a escola vai para a rua, não está só “representando a comunidade”; ela está atualizando,

performando e reforçando essa comunidade, em ato, no corpo a corpo da ocupação urbana. Essa atuação é coerente com o que Rita Fernandes descreve sobre a retomada do carnaval de rua como gesto de reapropriação do espaço urbano e afirmação de liberdade coletiva após ciclos de repressão: ir para a rua é declarar presença política e não apenas “fazer festa” (Fernandes, 2019).

É nesse sentido que, para efeito deste estudo, a Mocidade é tomada como estudo de caso: ela nos permite observar como a rua continua sendo chão de pertencimento, negociação e afirmação política, mesmo num contexto de cidade cada vez mais regulada e hostil às expressões populares negras (Gonzalez, 2024; Simas, 2019).

### *O ensaio de rua: sexta-feira como rito*

Os ensaios de rua da Mocidade Alegre acontecem às sextas-feiras, na zona norte, como parte da vida regular do bairro, e não apenas perto do Carnaval. Eles seguem um trajeto reconhecido – Praça Canaã → Rua Madalena Madureira → Avenida Engenheiro Caetano Álvares → Rua Samarita – a ponto de já fazerem parte do calendário afetivo local. A noite começa na Praça Canaã, que vira aquecimento e ponto de reencontro: ambulantes montam barraca, mesas ocupam a calçada, a cerveja circula, crianças correm, gente antiga se abraça. É sexta de bairro, mas também aviso de que “vai começar algo sério”. Alas já se organizam, as chefias de Harmonia aparecem, a bateria pinga aos poucos, o carro de som testa voz e retorno. A praça vira um barracão aberto onde técnica, logística e afeto se misturam.

Logo surgem sinais de como a escola se estrutura por dentro. Caminhões descarregam saias da ala das baianas. A Harmonia chama chefes de ala, define posicionamento e distância entre alas. Microfones são testados, e às vezes há trio elétrico; mas nem sempre. Há uma escolha política e pedagógica clara: em vários ensaios, canta-se “no peito”, sem reforço pesado de som, para treinar sustentação coletiva de voz. A mensagem é direta: harmonia não é só volume de equipamento, é disciplina vocal distribuída. Cada componente tem que segurar o canto, não existe “cantar de favor”. Esse trabalho de base mostra que a escola segue sendo espaço de formação e não apenas produto para consumo externo – exatamente a defesa de que a escola precisa continuar pertencendo à sua própria gente, e não virar só vitrine para o mercado (Candeia; Araújo, 2023).

Mesmo não sendo o desfile oficial, já há construção visual. Alas levam adereços provisórios, bexigas, pequenos estandartes, ensaios de alegoria leve. Isso anima quem vê e, ao mesmo tempo, educa o corpo: segurar adereço, rodar saia, sustentar coreografia depois de minutos andando cansa. O ensaio funciona como laboratório físico. Cada corpo aprende – respirando curto, sentindo o peso no braço, ajustando o passo no asfalto – aquilo que vai

precisar aguentar depois, sob luz de TV. Esse aprendizado encarnado, onde o pesquisador também está dentro do fluxo e registra desde o corpo, é exatamente o tipo de conhecimento que abordagens autoetnográficas reconhecem como válido: saber que nasce da experiência vivida e compartilhada, e não só da observação distante (Ellis, 2016; Bochner; Ellis, 2016).

Por volta das 21h / 21h30, a Harmonia organiza as alas já na ordem oficial do desfile, e a bateria se posiciona na esquina da Rua Rocha Lima com a Rua Madalena Madureira. A abertura segue um roteiro que é técnico, mas também simbólico: primeiro vêm os sambas de exaltação à escola e ao pavilhão; só depois entra o samba-enredo do ano. Ou seja, antes de treinar quesito, a escola afirma quem ela é e para quem ela canta. Esse momento vem com fogos, fumaça verde e vermelha, sinalizadores, e marca uma virada importante: dali em diante, quem dita o ritmo da rua não é mais o trânsito comum, e sim o cortejo. A literatura entende isso como reorganização momentânea de hierarquia social no espaço urbano: a rua, que costuma responder ao carro e ao relógio, passa a responder ao corpo coletivo e ao canto (DaMatta, 1997).

Duas presenças ajudam a entender a densidade desse instante. A primeira é a Sou Morada Torcida, a torcida organizada da Mocidade Alegre. Ela não assiste ao ensaio “de fora”: sustenta o canto, levanta bandeira, solta rojão, grita nome de diretoria, vibra com cada entrada da bateria. Atua como linha de força afetiva e política, empurrando a escola e marcando território. A segunda presença é religiosa e explícita. Pessoas ligadas a casas de axé entregam moedas à presidência da escola, que as coloca no chão como oferenda e pedido de licença. É a saudação a Exu – senhor da rua, dono da encruzilhada, guardião que abre caminho e protege a passagem. Antes de atravessar a cidade, pede-se licença ao dono da rua. Isso mostra que a rua não é neutra nem apenas “pública” no sentido burocrático; ela é tratada como território de axé, corpo de encruzilhada. É o que Simas (2019) descreve como o “corpo encantado das ruas”: a rua como terreiro, como espaço vivo de circulação e de cosmologia, onde Exu regula a travessia.

Quando a escola entra em movimento e desce para a Engenheiro Caetano Álvares – avenida cheia de restaurantes, bares, postos de gasolina, fluxo pesado de carros – o ensaio deixa de ser um evento interno e vira ato público. A fronteira entre componente e morador praticamente some. Gente que estava jantando levanta e começa a cantar. Clientes do bar atravessam a pista para filmar a bateria de perto. Crianças seguem o carro de som até cansar. Famílias inteiras assistem da calçada como se assistissem “a escola que é nossa” passar pela porta de casa. A rua vira arquibancada – mas uma arquibancada lateral, gratuita, íntima. Isso enfraquece aquele discurso nostálgico de que “a escola se afastou da comunidade”. A relação segue existindo, só que hoje ela é tensionada e negociada em tempo real com trânsito, comércio, polícia, mídia e patrocínio.

Há um último elemento: o corpo. O Sambódromo do Anhembi tem cerca de 530 metros. O percurso da Mocidade Alegre na rua gira em torno de 2 km. Estamos falando de quase quatro vezes a distância oficial de desfile. Manter canto firme, evolução alinhada, sorriso aberto, fantasia provisória no lugar e respeito à marcação da Harmonia por tanto tempo, em asfalto irregular e com buzina passando rente, exige resistência e disciplina coletiva. O ensaio é técnica e rito ao mesmo tempo: aula de canto, condicionamento físico e ritual público de axé, tudo numa coisa só (Bochner; Ellis, 2016; Simas, 2019).

### *Disputa e negociação do espaço público*

Para que o cortejo exista, é preciso operar a cidade. A escola produz, na prática, uma forma de gestão urbana temporária. O departamento de Alegoria – que no Carnaval cuida de carro alegórico – vira, no ensaio de rua, engenharia de trânsito comunitária. Chegam cedo com fita zebrada, fecham esquinas, cruzamentos, acessos laterais. Na Avenida Engenheiro Caetano Álvares, duas faixas inteiras podem ser ocupadas pela escola, enquanto os carros ficam espremidos em apenas uma, obrigados a reduzir e passar devagar. Quando é preciso atravessar a avenida inteira, o fluxo para nos dois sentidos, por alguns minutos. A prioridade se inverte: o carro espera, o povo passa. Isso não é só imagem bonita; é a rua funcionando, por instantes, em outra lógica. É aquilo que DaMatta chama de inversão momentânea das hierarquias sociais na rua, quando quem normalmente obedece passa a conduzir a cena pública (DaMatta, 1997). Mas, aqui, não é só inversão simbólica: é exercício direto de soberania territorial negra no bairro, o que dialoga com leituras que entendem a rua como espaço de afirmação política comunitária negra e popular (Gonzalez, 2024; Kaçula, 2020; Simas, 2019).

Essa inversão tem fricção. Motoristas buzina, gente tenta furar o bloqueio, motociclista de aplicativo procura brecha entre as alas e reclama que “está trabalhando”. Nesses momentos, integrantes de Alegoria e Harmonia fazem contenção humana. Eles abrem os braços, negociam, conversam firme, seguram moto pela palavra e, se preciso, discutem frente a frente. É um gerenciamento de conflito corpo a corpo, em tempo real, sem aparato formal do Estado. O risco é real: carro que avança demais, moto que insiste em cortar, ânimo que sobe. Mesmo assim, o cortejo continua; a escola protege seus componentes e garante a passagem. A ordem que vale é a ordem construída pela própria escola. Isso confirma, na prática, a defesa de Candeia e Araújo: a escola de samba não pode virar só vitrine; precisa continuar sendo poder local, forma de organização e de proteção coletiva do seu povo (Candeia; Araújo, 2023).

Há presença do Estado, mas não comando do Estado. É comum ver uma ou duas viaturas da PM e, às vezes, viatura do Detran acompanhando. Mas elas circulam mais como

observadoras do que como condutoras. Quem bloqueia rua, quem dá passagem, quem cuida da segurança imediata é a própria Mocidade Alegre. Naquele período, a escola atua como poder público local temporário: administra deslocamento de centenas de pessoas em via de grande fluxo, conversa com comerciantes, acalma motorista irritado, avisa morador da esquina, orienta torcida organizada. O bairro exerce direito à cidade via a própria escola – o que lembra, de um lado, o que Rita Fernandes analisa na retomada dos blocos de rua como reorganização urbana de baixo para cima (Fernandes, 2019), e, de outro, o que Kaçula descreve como formação de territórios negros ativos, que se defendem e se refazem coletivamente (Kaçula, 2020).

Essa ocupação mexe também na economia do entorno. Bares e churrascarias da Engenheiro Caetano Álvares mudam seu uso imediatamente: mesa vem para a calçada para assistir a escola passar. Posto de gasolina vira ponto de observação e apoio logístico – banheiro improvisado para componente cansado, mirante para quem quer ver a bateria de perto sem fazer todo o percurso. Ambulantes de churrasco, cerveja, água e drinque se espalham onde a Harmonia permite que fiquem. Esse giro de dinheiro e de gente mostra que o ensaio não é apenas “treino interno”; ele reorganiza circulação, renda e encontro. A rua vira mercado vivo e comunitário, do jeito que Lélia Gonzalez entende festa popular: não como “folclore de periferia”, mas como prática que produz dignidade, corpo coletivo e presença política negra a céu aberto (Gonzalez, 2024). É também o que Simas chama de rua-terreiro, rua-mercado, rua-escola: um espaço onde axé, convivência e sobrevivência caminham juntos (Simas, 2019).

Impor outro ritmo à avenida é dizer, sem dizer: “este território é nosso também”. É uma declaração pública. De um lado, há a rua como ritual de inversão provisória, como em DaMatta (1997). De outro, há a rua como terreno de soberania negra cotidiana, onde Exu é saudado, onde se pede licença para passar, onde se afirma que aquele pedaço de cidade tem memória e dono simbólico (Simas, 2019; Kaçula, 2020). No ensaio de rua da Mocidade Alegre, isso não é alegoria nem tema de enredo: acontece toda semana, diante de todo mundo.

### *Chegada à quadra e continuidade*

O percurso termina na quadra social da Mocidade Alegre, na Rua Samarita. A quadra não aparece como “ponto de dispersão” fria, mas como extensão natural da rua. Ao final do trajeto – que costuma durar cerca de três horas no total, somando concentração, deslocamento e chegada – as alas entram cantando, a bateria mantém o toque, e a quadra recebe todo mundo sem cobrança de ingresso. A noite não “acaba”: ela muda de forma. Pessoas que acompanharam só parte do trajeto entram agora no espaço da escola, reencontram conhecidos, bebem, conversam, comentam o andamento do samba, fazem

avaliação informal do desempenho da bateria, da harmonia, da evolução. É como se a quadra recolhesse o axé caminhado na rua e o guardasse em casa, para alimentar o próximo encontro.

Esse retorno à quadra tem pelo menos três funções práticas. A primeira é avaliação técnica. Chefes de ala, Harmonia, direção de Carnaval e presidência conseguem observar onde houve quebra de canto, onde a evolução abriu demais, onde determinada ala cansou cedo, onde um adereço improvisado deu problema. Essa escuta e essa leitura alimentam ajustes finos que podem definir quesitos no desfile oficial – Harmonia, Evolução, Samba-Enredo. A segunda função é acolhimento ampliado: não é raro que crianças que andaram só um pedaço do cortejo terminem a noite brincando dentro da quadra, ou que idosos que não fizeram o trajeto inteiro apareçam agora para abraçar conhecidos. A terceira função é reforço de pertencimento. A quadra, aberta e gratuita naquela noite, reafirma que a escola é casa do bairro e não apenas lugar de seletos credenciados. Isso confirma, na prática, o que Gonzalez descreve como cultura popular enquanto produção de dignidade negra e construção de comunidade; aqui, comunidade não é conceito abstrato, é gente que se reconhece e se trata como parte de um corpo só (Gonzalez, 2024).

Chegar à quadra, então, não dissolve a rua. Pelo contrário: sela o pacto. A rua empresta à quadra sua dimensão de ritual e de disputa territorial (“saímos, ocupamos, voltamos”), e a quadra empresta à rua sua dimensão de continuidade (“isso aqui não é um evento isolado, é processo”). Esse fluxo rua → quadra → rua ajuda a entender por que os ensaios da Mocidade Alegre não podem ser reduzidos a uma atividade logística pré-Carnaval. Eles operam como afirmação semanal de um modo de existir – um modo que é negro, comunitário, devoto, disciplinado, organizado e, ao mesmo tempo, festivo e potente. A cada sexta-feira, a escola não treina apenas para ganhar ponto em Harmonia, Evolução ou Samba-Enredo. Ela treina para continuar sendo dona moral daquele chão (Candeia; Araújo, 2023; Simas, 2019).

Em outras palavras: cada ensaio de rua é, ao mesmo tempo, aula de canto, exercício físico coletivo, ocupação urbana planejada, economia popular em movimento, ritual de saudação a Exu, disputa por direito à cidade e demonstração pública de que a Mocidade Alegre não é só concorrente de título, mas eixo simbólico e político do Bairro do Limão. O que se vê, portanto, é que aquilo que muitos descrevem como “nostalgia perdida” – “antes a escola era da rua” – permanece vivo, mas transformado. Hoje, a rua não é idealizada como passado puro; ela é vivida como campo concreto de negociação, risco, visibilidade e axé. E a cada cortejo que atravessa a Avenida Engenheiro Caetano Álvares e suspende momentaneamente o trânsito, essa verdade é reencenada diante de toda a zona norte (Fernandes, 2019; Kaçula, 2020; Simas, 2019).

## Considerações finais

Os ensaios de rua da Mocidade Alegre mostram, de maneira muito direta, que a rua segue sendo um lugar onde a cidade é reorganizada de baixo pra cima. Numa sexta à noite, no Limão, não é só a escola que treina: o bairro inteiro se reconhece de novo. O cortejo fecha cruzamentos, desacelera carros, muda a cadência da avenida e, por algumas horas, devolve ao passo humano prioridade sobre o motor. Isso não é romantização da “comunidade”, é logística concreta: fita zebrada, braço estendido, conversa firme com motorista impaciente. É política urbana feita na prática, junto com canto.

Ao mesmo tempo, tudo ali é técnica fina. As alas entram na ordem real do desfile; a Harmonia cobra canto sustentado no peito; a bateria segura o andamento; a presidência lê o conjunto como quem avalia um quesito; e o percurso – bem maior que a pista oficial do Anhembi – impõe treino de fôlego e continuidade. Ensaiar na rua é testar a escola no ambiente real: asfalto irregular, gente atravessando, vento que apaga sinalizador, buzina no cangote, moto tentando furar ala. Se a escola se mantém afinada e disciplinada nesse cenário imprevisível, o desfile não é milagre de uma noite. É consequência de um corpo coletivo treinado.

Mas técnica não está sozinha. O ensaio reorganiza as sociabilidades e a economia miúda da sexta-feira. Mesas descem para a calçada, ambulantes abrem seus pontos, o posto de gasolina vira mirante e apoio logístico, criança hipnotizada pela bateria pede para seguir até a quadra. Não é plateia de um lado e “artista” do outro: é tecido só. A forma como moradores cantam junto, abrem passagem, vendem bebida, filmam, avisam “vem carro!”, acolhem criança cansada, mostra que aquele discurso de que “a escola se afastou da comunidade” não dá conta do presente. A relação segue viva – só que agora atravessada por trânsito, polícia, patrocínio, mídia, risco e negociação permanente.

Há também o eixo do rito. Antes do cortejo sair, há saudação. Antes de botar o pé na avenida, pede-se licença. A oferta de moedas ao chão, a fumaça nas cores da escola, os sambas de exaltação, a presença corporal da presidência afirmando a palavra: tudo isso marca que a rua não é só infraestrutura pública, é território de axé. Não se atravessa uma avenida grande sem falar com Exu. Isso não é “folclore”, é proteção e é código moral. A rua não está simplesmente disponível; ela está em acordo.

Existe tensão, claro. Sempre há motorista que buzina, moto que tenta cortar, vizinho que reclama do barulho. O poder público aparece, mas de modo discreto; quem segura mesmo é a própria escola. Se a noite flui, é porque há saber acumulado ali: escolher quem segura cada esquina, prever onde vai travar, baixar o tom do conflito antes que ele escale, manter o canto aceso mesmo quando a voz quer parar. Isso ensina política urbana de

proximidade: quando quem conhece o território é reconhecido como autoridade, tudo circula melhor.

O que isso revela atende diretamente aos objetivos deste trabalho. Primeiro, o ensaio de rua é um ato completo de cidade: junta logística e ritual, técnica e afeto, comércio popular e direito à circulação. Ele gera renda, fortalece confiança entre vizinhos, forma novos componentes, produz autoestima coletiva. Segundo, a rua continua sendo espaço de afirmação negra – não como nostalgia do “era melhor antes”, mas como prática atual que diz: estamos aqui, passamos por aqui, essa esquina tem história e essa história tem futuro. Terceiro, compreender tudo isso exige estar junto: caminhar no cortejo, segurar a fita, ouvir bronca da Harmonia, negociar com quem quer passar de carro, porque o fenômeno é um corpo coletivo em movimento e só aparece inteiro quando o nosso corpo também está implicado.

Em última instância, cada sexta-feira da Mocidade Alegre é um “Laroyê”: abrir caminho, pedir licença na encruzilhada e afirmar presença. É também “bate três vezes, é mojubá”: reconhecer Exu, firmar palavra e declarar que a rua não é neutra nem disponível, mas território de axé. O ensaio de rua mostra que a relação entre escola de samba e rua não é memória nostálgica de um passado perdido, e sim um pacto vivo de território, corpo coletivo e autoridade popular.

## **BIBLIOGRAFIA**

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. São Paulo: Itatiaia, 2023.

BOCHNER, Arthur P.; ELLIS, Carolyn. **Evocative autoethnography: writing lives and telling stories**. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2016.

CANDEIA; ARAÚJO, Isnard. **Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz**. 2. ed. Rio de Janeiro: Carnavalize, 2023.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FERNANDES, Rita. **Meu bloco na rua: a retomada do carnaval de rua do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

GONZALEZ, Lélia. **Festas populares no Brasil**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2024.

KAÇULA, Tadeu. **Casa Verde: uma Pequena África Paulistana**. São Paulo: Liberars, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

VERGER, Pierre. **Fluxo e refluxo: do tráfico de escravos entre o golfo do Benim e a Bahia de Todos-os-Santos, do século XVII ao XIX**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2021.