

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL**

BÁRBARA REGINA PEREIRA

**PÉ, CADEIRA E CADÊNCIA: TRAJETÓRIAS E MEMÓRIAS DE PASSISTAS DE
ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO. MEU SAMBA, MINHA VIDA,
MINHAS REGRAS**

**RIO DE JANEIRO
2019**

BÁRBARA REGINA PEREIRA

**PÉ, CADEIRA E CADÊNCIA: TRAJETÓRIAS E MEMÓRIAS DE PASSISTAS DE
ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO. MEU SAMBA, MINHA VIDA,
MINHAS REGRAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, da linha de pesquisa Memória e Patrimônio, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito final para obtenção do título de Doutora em Memória Social.

Orientadora: Prof^a Dra. Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu

RIO DE JANEIRO

2019

P436 Pereira, Bárbara Regina
Pé, cadeira e cadência: trajetórias e memórias de
passistas de escolas de samba do Rio de Janeiro.
Meu samba, minha vida, minhas regras / Bárbara
Regina Pereira. -- Rio de Janeiro, 2019.
210

Orientadora: Regina Maria do Rego Monteiro de
Abreu.

Coorientadora: Adriana Russi Tavares de Mello.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Memória Social, 2019.

1. Memórias. 2. Trajetórias. 3. Cultura Popular.
4. Carnaval. 5. Gênero. I. Abreu, Regina Maria do
Rego Monteiro de, orient. II. Mello, Adriana Russi
Tavares de, coorient. III. Título.

BÁRBARA PEREIRA

**PÉ, CADEIRA E CADÊNCIA: TRAJETÓRIAS E MEMÓRIAS DE PASSISTAS DE
ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO. MEU SAMBA, MINHA VIDA,
MINHAS REGRAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Memória Social, da linha de pesquisa Memória e
Patrimônio, da Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, como requisito final para obtenção do
título de doutora em Memória Social.

Aprovado em ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Professora Dr.^a Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu
Orientadora (UNIRIO)

Dr.^a Adriana Russi Tavares de Mello
co-orientadora - UFF

Dr. Luiz Felipe Ferreira
UERJ

Dr.^a Renata de Sá Gonçalves
UFF

Dr.^a Andrea Lopes da Costa Vieira
UNIRIO

Dr.^a Vera Lucia Doyle Louzada de Mattos Dodebei
UNIRIO

*Dedico este trabalho a todos os meus
ancestrais femininos.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a todas as passistas entrevistadas nesta pesquisa, Aldione Senna, Amanda Ferreira, Nããna da Mangueira, Nilce Fran, Maria Lata D'água, Rafaela Bastos, Sônia Capeta, Tânia Bisteka e Tina Bombom que dividiram mais do que suas memórias, confiaram a mim histórias de alegrias e outras de muita tristeza, quando expuseram detalhes íntimos e dolorosos de suas vidas. Mulheres que demonstraram uma imensa força para superar obstáculos. Por isso, encerro este trabalho ainda mais admirada por suas trajetórias.

Agradeço também à Professora Regina Abreu, minha orientadora nesta agradável e intensa imersão pelo universo feminino no mundo do samba. Obrigada pela indicação dos caminhos a serem percorridos nesta investigação e também pela introdução no mundo da antropologia, num curso interdisciplinar. Agradecimentos que se estendem à professora Adriana Russi, co-orientadora e apoiadora nos momentos de tantas dúvidas.

Agradeço ainda a todas as mulheres que passaram pela minha vida e, de alguma forma, me influenciaram a construir novos olhares sobre o mundo, especialmente para as dores e delícias de ser mulher. Agradeço carinhosamente as minhas amigas mais próximas, a minha irmã e a minha mãe, referências de um feminino que tem na palavra resistência uma marca de existência.

Por fim, agradeço aos homens que com muita sensibilidade souberam incentivar e apoiar de diferentes formas a construção desse trabalho. Obrigada Aydano André Motta por me contar inúmeras histórias de passistas; João Gustavo Melo por ler e reler meus textos sobre carnaval e Luiz Antonio Simas por sugerir tantos livros que integram esse trabalho. Agradeço em especial a Marcelo Teixeira, meu companheiro de jornada, que teve uma escuta atenta e paciente diante de tantos dilemas no processo de escrita.

Deus há de ser fêmea

Deus há de ser fina

Deus há de ser linda

Deus há de ser

*(Letra da Música 'Deus há de ser', de Pedro
Luis e interpretada por Elza Soares)*

RESUMO

Esta pesquisa investiga trajetórias e memórias de mulheres passistas de escolas de samba do Rio de Janeiro. Os conceitos de trajetória de Bourdieu (1998) e de Memória, a partir dos estudos de Halbwachs (2003) e de Pollak (1989), foram os principais referenciais teóricos para a construção da análise. Para esta investigação, foram colhidos depoimentos de nove dançarinas e ex-dançarinas do samba, a maioria indicada pelas próprias passistas. Percorremos os avanços e os desafios de ser mulher no carnaval dos desfiles em seus diferentes contextos históricos e também as permanências e alternâncias na dança do samba como manifestação cultural. Além disso, foi empreendida nesta pesquisa a observação participante de um curso de formação de passista numa agremiação do Grupo de Acesso do Rio de Janeiro. As análises apontaram, entre outros fatores, que as memórias dessas mulheres sobre a dança do samba – e sobre o carnaval – foram forjadas principalmente pela convivência com seus familiares e que o papel da figura da passistas em suas vidas transita entre a sobrevivência e o pertencimento.

Palavras-chave: memórias, trajetórias, cultura popular, carnaval, gênero

ABSTRACT

This Research investigates the social trajectory and memories of women, called *passistas*, dancers at Rio de Janeiro Samba Schools. Based on studies by Halbwachs (2003) and Pollak (1989), the concepts of Bourdieu's Social trajectory (1998) and Memory, were used as the referenced base ground for this analysis. For the investigation, nine women among dancers and ex-dancers were interviewed, most of them came to the attention of this researcher recommended by other *passistas*. Examining the challenges and advances faced by women in Carnival Parade culture within its historical contexts as well as the evolution and maintenance of the dance of samba itself as a cultural practice. Furthermore, participant observation research method was applied, once the researcher enrolled herself in a *passista* course at one of Rio de Janeiro's Samba Schools. The analysis indicated that these women's memories about the dance of samba, and Carnival, were created mostly through their life experience among family members, and that the role of a *passista* within these women's lives shifts between belonging and surviving.

Key-words: memory, social trajectory, popular culture, carnival, gender

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|-----|
| Figura 1 – Imagem da apresentação das escolas de samba na Praça XI..... | 39 |
| Figura 2 – Paula do Salgueiro no desfile de 1966, cujo enredo, de Clóvis Bornay, tratou dos Amores célebres do Brasil. A escola foi a quinta colocada naquele ano..... | 44 |
| Figura 3 – Gigi da Mangueira na capa da revista Fatos e Fotos às vésperas do carnaval de 1964 | 46 |
| Figura 4 – Gigi da Mangueira no desfile sobre História de um preto velho | 48 |
| Figura 5 – Desenho feito exclusivamente para este trabalho pelo figurinista Rafael Gonçalves | 59 |
| Figura 6 – Juramento do passista..... | 63 |
| Figura 7 – Maria Lata D'água em entrevista | 78 |
| Figura 8 – Maria Lata D'água em desfile da Portela..... | 79 |
| Figura 9 – Anúncio publicado em 18 de agosto de 1963 no jornal Correio da Manhã | 82 |
| Figura 10 – Sapatos Nãñãna..... | 83 |
| Figura 11 – Nãñãna desfilando em São Paulo..... | 84 |
| Figura 12 – Nãñãna e as bonecas..... | 84 |
| Figura 13 – Capa do compact disc..... | 87 |
| Figura 14 – Capa do LP | 88 |
| Figura 15 – Aldione vestida com roupas de passistas para um show | 89 |
| Figura 16 – Nilce Fran no desfile da Portela sobre o Nordeste..... | 103 |
| Figura 17 – Tina Bombom no ensaio técnico de 2017 | 105 |
| Figura 18 – Apresentação da Acadêmicos de Santa Cruz na quadra da Estácio de Sá | 107 |
| Figura 19 – Madrinha da ala de bateria da Mangueira | 114 |
| Figura 20 – Monique Evans à frente no desfile que falou sobre o futuro..... | 115 |
| Figura 21 – Sônia Capeta no ensaio técnico da Beija-Flor no ano de 2016..... | 118 |
| Figura 22 – Tânia Bisteka no barracão da Mangueira | 120 |
| Figura 23 – Rafaela Bastos no desfile da Mangueira de 2016 | 122 |
| Figura 24 – Passista Rafaela Bastos..... | 143 |
| Figura 25 – Mala Rafaela Bastos..... | 143 |
| Figura 26 - Objetos que compõem o vestuário de uma passista..... | 144 |
| Figura 27 – Imagem extraída da ficha técnica da Mangueira apresentada para a Liesa..... | 145 |
| Figura 28 – Imagem extraída da ficha técnica da Portela apresentada para a Liesa..... | 145 |
| Figura 29 – Enfeite de cabeça moldado a partir de arame de aço | 146 |
| Figura 30 – Biquíni de passista confeccionado pelo estilista Ari Mesquita..... | 147 |
| Figura 31 – Cabeça confeccionada com penas de faisão | 147 |

| | |
|--|-----|
| Figura 32 – Vestido de lycra bordado com pedrarias feito por Ari Mesquita..... | 148 |
| Figura 33 – Ari Mesquita com uma das cabeças de passistas desenhadas e confeccionadas por ele..... | 149 |
| Figura 34 – Sandálias das passistas da Vila Isabel do ano de 2018 | 150 |
| Figura 35 – A sandália das passistas da Vila Isabel em detalhe..... | 150 |
| Figura 36 – Pedro Augusto da Silva, sapateiro preferido das passistas | 151 |
| Figura 37 – Passistas japonesas com calçados fabricados por Seu Pedro | 151 |
| Figura 38 – Trabalhadores da pequena fábrica às vésperas do carnaval de 2018 | 152 |
| Figura 39 – Desenho feito com exclusividade para esta pesquisa com o objetivo meramente ilustrativo..... | 154 |
| Figura 40 – Paula do Salgueiro no desfile sobre a passagem do pintor Debret no Brasil | 155 |
| Figura 41 – Cena do Filme É de Xurupito, de 1957..... | 157 |
| Figura 42 – Cena 2 do Filme É de Xurupito, de 1957 | 157 |
| Figura 43 – Georgina Prumier, vedete do espetáculo Eu quero é me badalar, de 1954 | 158 |
| Figura 44 – Musas da Mangueira, dentre elas Rafaela Bastos | 159 |
| Figura 45 – Passistas da ala e integrantes do projeto de formação de passistas da Estácio ... | 181 |
| Figura 46 – Valci Pelé diante das alunas do curso de formação de passistas da Estácio | 185 |
| Figura 47 – Coreógrafo Djeferson Mendes, de camisa azul escura, ensina dança afro na oficina de samba..... | 189 |
| Figura 48 – Formação da ala de passistas num dos ensaios técnicos | 194 |
| Figura 49 – Placa indicativa da localização da ala no desfile | 194 |
| Figura 50 – Passistas no ensaio técnico ainda Rua Júlio do Carmo | 195 |
| Figura 51 – Passistas no ensaio técnico ainda Rua Correia Vasquez | 195 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|---|-----|
| Quadro 1 – O estado da arte da dança do samba | 23 |
| Quadro 2 – Categorização das passistas entrevistadas | 28 |
| Quadro 3 – Diretoria 2016 a 2019 | 54 |
| Quadro 4 – Depoimentos, construção da análise sobre as cabrochas | 95 |
| Quadro 5 – Associação entre aproximação com o universo do samba e origem familiar | 110 |
| Quadro 6 – Associação entre aproximação com o universo do samba e origem familiar | 124 |
| Quadro 7 – A exposição do próprio corpo quando dançam o samba | 133 |
| Quadro 8 – Reivindicação da ancestralidade..... | 169 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

| | |
|-----------------|--|
| IPHAN | Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional |
| G.R.E.S. | Grêmio Recreativo das Escolas de Samba |
| EN | Entrevista Narrativa |
| LIESA | Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro |
| ICCPP | Instituto de Cultura e Cidadania Primeiro Passo |
| ONU | Organização das Nações Unidas |
| IPEA | Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO: O MUNDO SOCIAL DAS ESCOLAS DE SAMBA E O LUGAR DAS PASSISTAS | 14 |
| 1.1 Abre alas que elas querem passar..... | 16 |
| 1.2 As fontes iniciais sobre as passistas | 21 |
| 1.3 Teorias sobre o Carnaval | 24 |
| 1.4 Método & Metodologia | 27 |
| 1.5 O percurso da investigação | 32 |
| CAPÍTULO 2 – AS MULHERES E AS ESCOLAS DE SAMBA: ENCONTROS E DESENCONTROS ENTRE DOIS MUNDOS..... | 35 |
| 2.1 O primeiro desfile oficial..... | 36 |
| 2.2 1960: As passistas pedem passagem | 43 |
| 2.3 Os cargos de comando nas agremiações e a invisibilidade feminina..... | 48 |
| 2.4 Os desfiles na atualidade | 51 |
| 2.5 A ala de passistas na estrutura das escolas | 54 |
| CAPÍTULO 3 – ELAS POR ELAS: AS MUITAS MULHERES QUE HABITAM UMA PASSISTA. LUGAR DE MULHER É NO SAMBA QUE ELA QUISE..... | 66 |
| 3.1 Trajetórias em foco: um conceito e múltiplos olhares | 66 |
| 3.2 Memórias e trajetórias das cabrochas..... | 72 |
| 3.2.1 As cabrochas | 73 |
| 3.2.2 As cabrochas em análise | 89 |
| 3.3 Memórias e trajetórias de passistas | 101 |
| 3.3.1 As passistas em análise..... | 107 |
| 3.4 Rainhas e musas: as eleitas | 114 |
| 3.4.1 As rainhas e musas em análise: espaços em disputa | 122 |
| CAPÍTULO 4 – MEU CORPO, MEU SAMBA, MINHAS REGRAS: A DANÇA DAS PASSISTAS NUM CORPO ENTRE A OBJETIFICAÇÃO E O DIREITO À TRANSGRESSÃO | 128 |
| 4.1 O corpo que dança o samba | 128 |
| 4.2 O visual das passistas: de roupa de show a roupa de pinta..... | 142 |
| 4.3 O figurino das passistas e as influências do teatro de revista | 155 |
| 4.4 Dança do samba: os primeiros passos | 160 |
| 4.5 Dança do samba: pé, cadeira e cadência...e muita resistência | 165 |
| CAPÍTULO 5 – UMA IMERSÃO NUM CURSO DE FORMAÇÃO DE PASSISTAS | 176 |
| 5.1 As aulas..... | 177 |
| 5.2 Participações especiais: as aulas de ex-passistas de outras agremiações | 183 |

| | |
|--|------------|
| 5.3 Testes para assistas..... | 190 |
| 5.4 Os ensaios técnicos..... | 193 |
| 5.5 Ensaio Geral..... | 196 |
| CONCLUSÃO..... | 197 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 204 |

CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO: O MUNDO SOCIAL DAS ESCOLAS DE SAMBA E O LUGAR DAS PASSISTAS

“Nesse mundo de ilusão, transformar o sonho em realidade”¹

O ano era 2013, numa tarde de feijoada na quadra do Grêmio Recreativo Mocidade Independente de Padre Miguel, localizada na Avenida Brasil, no bairro de Padre Miguel, Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, várias mulheres puxavam malas de viagem, algumas pequenas, outras grandes. Vestiam roupas comuns, nada que se assemelhasse ao figurino das passistas. Chamavam a atenção pela altivez com que andavam em direção aos bastidores da escola de samba. Minutos depois voltariam produzidas, estrelas do espetáculo em que apresentavam a dança do samba na quadra da agremiação, componentes indispensáveis para o mundo de ilusão e fantasia manifestado pelo carnaval. Essa imagem foi um dos motivos que me levaram a pesquisar as mulheres que dançam o samba, especialmente suas participações nas dinâmicas, práticas e elaborações simbólicas engendradas pelas agremiações carnavalescas cariocas, pensando nos impactos de tal relação nas suas experiências pessoais, na produção de subjetividades e de memórias coletivas, componentes que fazem do samba um patrimônio imaterial. Naquelas malas estavam todos os objetos que – no processo ritual do desfile das escolas de samba (CAVALCANTI, 2015), constitutivo do complexo festivo do carnaval do Rio de Janeiro – as transformariam em um dos focos da festa. De algum modo, transformariam o sonho em realidade. Naquelas malas estava a materialidade do admirável mundo social (BECKER, 1977) das passistas femininas, o qual adentrei, investiguei e refleti, com vistas a contribuir com o debate acadêmico intenso acerca do carnaval, sobretudo, das diversas formas como a festa pode incidir sobre a experiência social dos sujeitos.

Ao falar de Mundo Social, Becker (1977) trata da diversidade de grupos existentes nesses variados mundos, cujos membros, os tipos sociais, compõem esse universo. No mundo artístico, por exemplo, ele diz que “será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte (p. 9)”. O mundo social do samba é baseado numa manifestação cultural eminentemente popular, boa parte de seus integrantes podem ser considerados artistas populares, desde os artesãos produtores das alegorias nos barracões das escolas de samba até o casal de mestre-sala e porta-

¹ Carnaval de 1992, trecho do samba enredo da Mocidade Independente de Padre Miguel do carnaval de 1992, “Sonhar não custa nada, ou quase nada”.

bandeira e também as passistas, com sua dança. Ao longo do tempo, outras instituições foram sendo incorporadas, como as empresas (televisivas, patrocinadores, entre outros) e o Estado. No universo das agremiações², o que passistas – homens e mulheres – produzem com os pés é visto como arte, embora esse reconhecimento seja apenas entre os adeptos da manifestação cultural, não tendo aderência na sociedade como um todo.

Os artistas populares (se é que, em geral, se pode falar dos membros da comunidade que se dedicam a este tipo de atividade como artistas) se assemelham aos artistas canônicos pelo fato de estarem bem integrados num mundo em que as convenções de sua arte são bem conhecidas e servem facilmente de base para a ação coletiva (BECKER, 1977, p. 22)

A ação coletiva, no caso das escolas de samba, é sobretudo o desfile, cujas convenções, de acordo com premissas elaboradas por Becker (1977), são determinadas por rituais consagrados desde o seu surgimento. Nesse caso, ilustram tais premissas a obrigatoriedade de um pavilhão, tradição oriunda dos ranchos carnavalescos, carregado pelo casal de mestre-sala e porta-bandeira. Becker distingue as comunidades populares das artísticas da seguinte forma:

Está claro que estas comunidades populares não são comunidades artísticas, apesar da semelhança de todos os aspectos acima descritos com o que foi dito acerca do mundo artístico convencional no qual, igualmente, todos conhecem o seu lugar e sabem como desempenhar a atividade prevista. As comunidades populares se distinguem das artísticas pelo fato de a atividade em si mesma ter outra função além da estética e de nenhuma das pessoas envolvidas ser um “artista profissional”. Os que apresentam um bom desempenho não são considerados pessoas especiais e sim como membros da comunidade que, por acaso, são mais hábeis que outros no exercício de determinadas funções (BECKER, 1977, p. 24).

Entretanto, podemos entender que as escolas de samba vivem um hibridismo entre ser e não ser uma comunidade artística. As escolas de samba são espaços atravessados pela ação de artistas considerados canônicos, a partir dos estudos de Becker (1977), como os artistas plásticos, carnavalescos, coreógrafos e os bailarinos que atuam profissionalmente em companhias de dança, e os artistas populares, em sua grande maioria nas agremiações. Nesse sentido, a engrenagem das escolas é movimentada de forma preponderante por anônimos, como os

² As escolas de samba são também agremiações carnavalescas por reunirem grupos de pessoas em torno do samba e dos desfiles. Quase todas as escolas de samba do Brasil têm a sigla G.R.E.S., que significa Grêmio Recreativo e Escola de Samba, antecedendo seus nomes oficiais como, por exemplo, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro (LOPES & SIMAS, 2015).

desfilantes³ que adquirem suas fantasias, e também pelos grupos permanentes que integram as escolas, como as baianas, o casal de mestre-sala e porta-bandeira e as passistas, que “disponibilizam” seus corpos em prol da dança do samba, uma manifestação não reconhecida socialmente como arte.

1.1 Abre alas que elas querem passar

Passista. Ao colocar esta palavra em um site de buscas na internet logo surgem dezenas de imagens de mulheres vestidas com o que se consolidou como figurino das dançarinas de samba: biquínis brilhosos, adereço de cabeça com muitas penas ou plumas e, ainda, sapatos de saltos bem altos. Nos diferentes dicionários, a palavra está associada a homens e mulheres que dançam o samba, embora também seja usada para falar dos brincantes de frevo. Esta expressão, criada muitos anos depois do surgimento em caráter oficial dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, em 1932⁴, carrega bem mais do que uma definição para o ato de dançar. Nela estão amalgamadas ancestralidade (LIGIÉRO, 2011), sociabilidade, saberes passados de geração para geração e a expressão de uma cultura eminentemente brasileira, que reúne um complexo de manifestações que envolvem o samba, especialmente o produzido na cidade do Rio de Janeiro⁵. A chamada “dança no pé” que, como diz o *Dossiê Matrizes do Samba do Rio de Janeiro* (IPHAN, 2007)⁶, é muito mais do que um mero clichê, é uma expressão artística produzida por homens e mulheres, com histórias e trajetórias distintas, nem sempre conhecidas pela sociedade.

Nesse percurso de pesquisa, outro episódio foi mobilizador para a escolha do objeto e do recorte, ocorrido quando da investigação que resultaria na biografia da própria escola de

³ Expressão também usada para designar os que desfilam nas agremiações, sejam componentes frequentes ou não. São os que passam pela Avenida.

⁴ Nos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro, alguns blocos já organizavam seus desfiles antes de 1932, mas foi apenas neste ano (FERREIRA, 2004) que a disputa entre as agremiações se tornaria oficializada a partir do concurso promovido pelo jornal Mundo Esportivo com o apoio da prefeitura. Só mais tarde é que a manifestação se tornaria de fato um evento promovido pela prefeitura com o intuito de incentivar a cultura nacional e, conseqüentemente, o turismo da cidade.

⁵ Este trabalho não abarca o samba e as suas diferentes vertentes, como o samba de roda, produzido na Bahia. Nesta pesquisa focamos a dança do samba executada no carnaval dos desfiles. Sendo assim, o samba no pé surgido na relação com o samba-enredo, que, segundo o *Dossiê Matrizes do Samba do Rio de Janeiro* (2007), passou por mudanças desde que os desfiles começaram nos anos 1930. A principal delas foi o fato de ser obrigatoriamente ligado ao enredo apresentado pela escola (p. 36).

⁶ No dia 9 de outubro de 2007 o IPHAN, a pedido do Centro Cultural Cartola, registrou as matrizes do samba no Rio de Janeiro. Categorizados como *formas de expressão*, o samba de terreiro, o partido-alto e o samba-enredo passaram a ser considerados patrimônio imaterial. No dossiê *Matrizes do Samba do Rio de Janeiro*, contendo 140 páginas, estão descritas as principais manifestações que envolvem a cultura do samba, como a dança, a música e a culinária, entre outros elementos.

samba Mocidade Independente de Padre Miguel, trabalho para o qual fui contratada e que resultou no livro *Estrela que me faz Sonhar – Histórias da Mocidade* (PEREIRA, 2013). Durante a observação de um ensaio de quadra, vários passistas – homens e mulheres – me abordaram reivindicando a produção de algum trabalho sobre eles, sugeriram, inclusive, um documentário. Alegaram a ausência de suas histórias nos registros já produzidos, especialmente sobre as dificuldades pelas quais passavam para atuar como dançarinos, como, por exemplo, a compra do próprio vestuário para as apresentações. Em muitas escolas de samba as atenções dos ensaios de quadra são voltadas para as apresentações do casal de mestre-sala e porta-bandeira, das baianas e dos passistas. Essas performances são muito esperadas, principalmente por quem não vivencia esses ensaios e, por isso, não compreende as dinâmicas tradicionalmente estabelecidas, como, por exemplo, os turistas estrangeiros.

Expostos estes motivadores, minha percepção inicial de frequentadora desses espaços e de pesquisadora me fez reconhecer a necessidade de uma pesquisa acadêmica com esse grupo que, como efeito advertido, resultasse numa análise das especificidades a ele ligadas, contribuindo com a discussão já consolidada em várias áreas das ciências humanas sobre as escolas de samba. A intenção era também a de viabilizar a participação desses sujeitos, entendendo-os com personagens emblemáticos, logo, imprescindíveis para se pensar as tensões entre arte, carnaval e vida social, que parecem fundamentar a experiência das escolas de samba.

O termo passista apareceu mais fortemente nos anos 1960 quando, segundo o *Dicionário da História Social do Samba* (LOPES & SIMAS, 2015), “começaram a se destacar nas escolas grupos de ritmistas-passistas acrobatas. Tocando pandeiros e outros instrumentos leves, eles incluíam, em suas performances, figurações acrobáticas (p. 214)”. Até os anos 1960, as mulheres que sambavam nas escolas eram chamadas comumente de cabrochas⁷ ou pastoras, entre outras expressões, como relata Toji (2006) ao descrever um trecho de um texto de Francisco Guimarães, cronista conhecido nos anos 1930: “(...) a “nega, a “cabrocha”, a “mulata”, a “morena” são a presença feminina, responsável pela animação do samba por meio da dança (p. 21). A expressão pastora, no entanto, ficou atrelada às mulheres que fazem o coro nos sambas.

Em seu livro *Dança do Samba: exercício do Prazer* (1996), o jornalista e pesquisador do carnaval carioca José Carlos Rego abordou a construção dessa expressão corporal, exercida

⁷ O termo cabrocha era o “termo com que outrora se designava a pastora da escola de samba. Essa acepção era extensão do uso do substantivo que, nos dois gêneros, designa qualquer mestiço jovem” (HOUAISS E VILLAR, apud LOPES & SIMAS, 2015, p. 51).

antes mesmo da criação da primeira escola de samba⁸, pelos grupos que se reuniam nos morros da cidade. Em sua obra, ele descreveu o momento em que o compositor e cantor Herivelto Martins⁹ chegou ao Rio de Janeiro e viu pela primeira vez um encontro de sambistas no Morro do São Carlos, onde fora morar, em 1927.

Eram rústicos os seus instrumentos. Mal acabados até. O que vestiam eram roupas simples, como os versos que repetiam abusivamente, de rimas muitas vezes estropiadas. Calçavam tamancos, sandálias de couro, e, em considerável número deles, nos pés nada havia. Dançavam é descalços mesmo. Mas animando os grupos havia uma certa marcação rítmica comovente. E as expressões que, notadamente, as mulheres configuravam com os pés, o busto e as cadeiras eram irresistíveis aos meus olhos” – assim a memória de Herivelto Martins registrou suas impressões de rapazinho, ante aos primeiros grupamentos de samba com os quais se defrontou ao chegar ao Rio de Janeiro, quase ao final dos anos 20 (REGO, 1996, p. 20).

As mulheres, portanto, sempre estiveram presentes na construção do que se denominaria como samba, em toda a sua diversidade de estilos. Elas contribuíram para alicerçar esse gênero musical¹⁰, não apenas na organização dos encontros e na produção das comidas nas conhecidas festas das tias baianas como Tia Ciata, cuja história, a mais famosa, fora retratada em livro (MOURA, 1983).

[...] Partideira, cantava com autoridade respondendo os refrões nas festas que se desdobravam por dias, alguns participantes saindo para o trabalho e voltando, Ciata cuidando para que as panelas fossem sempre requentadas, para que o samba nunca morresse (p. 143).

Mais do que cozinhar e promover festas, Gomes (2011) aponta em seu trabalho *Samba no Feminino: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do Século XX* que as chamadas “Tias Baianas” foram muito além de apoiadoras e observadoras da criação das composições pelas figuras masculinas. Elas eram também agentes.

⁸ Não há consenso em torno da fundação da primeira escola de samba. Cabral (1996) diz que a primeira agremiação teria sido a *Deixa Falar*, criada em 1928 no Estácio. No entanto, a escola nunca desfilou como escola. Se formou bloco e se encerrou ainda bloco. Na disputa pela primazia em ser a primeira estariam também o grupo que mais tarde formaria a Portela, criada em 1932 e a Estação Primeira de Mangueira, em 1928. Segundo Melo e Sousa (2016), “(...) a busca pela fonte das coisas, pelo originário, é uma das questões mais recorrentes no discurso sobre a história dessas agremiações. Ao se afirmarem como pioneiras – seja qual for o segmento – as escolas de samba atribuem a si vantagens simbólicas em relação às outras (p.14).”

⁹ O autor do livro não deixa claro se suas fontes para a escrita dessa parte do livro foram a partir de referências bibliográficas ou se ele teria entrevistado o próprio Herivelto Martins.

¹⁰ O conceito de gênero musical adotado neste trabalho é o de Holt (2007) que, por sua vez, fora descrito por Guerrero (2012) e aqui traduzido livremente como “uma prática cultural, de caráter fluido e pragmático, associado a um “trabalho cultural” complexo, que não só se identifica com a música como também com rituais, territórios, tradições e grupos de pessoas” (p. 7).

Tia Ciata, por exemplo, tocava instrumentos. Portanto, não é algo improvável que tenha tido participação ativa na composição de *Pelo Telefone*, samba, ainda com características de maxixe, registrado em 1916 somente pelos sambistas Donga e Mauro de Almeida, como consta nos documentos. O trabalho de Gomes (2011) busca desconstruir a narrativa dominante de que o samba – como complexo cultural – fora forjado predominantemente por homens.

Se o reconhecimento de Ciata como compositora de sambas não pode ser afirmado com base nos documentos acima, algumas notas de Mario de Andrade – segundo dizem, frequentou a casa de Tia Ciata – podem reforçar essa hipótese. Embora não fosse este o foco de seu relato, ao descrever os rituais de macumba no Rio de Janeiro, Andrade refere-se casualmente à Tia Ciata como uma exímia compositora. Inclusive, introduz outra façanha da velha baiana, sua intimidade com o violão (GOMES, 2011, p. 34).

Sendo assim, as representantes femininas estavam na estruturação e, conseqüentemente, na consolidação do que se entende hoje por samba, o complexo cultural que o envolve, como o canto e a dança, por exemplo. No entanto, quando tratamos de samba enredo, a figura da passista como conhecemos atualmente foi sendo forjada ao longo das décadas, como sugere Toji (2006):

A posição do passista acompanha mudanças realizadas na organização dos desfiles das escolas de samba no decorrer dos tempos, por isso só pode ser definida em relação às outras partes da escola de samba e da relação desta com a sociedade mais ampla (p. 20).

Nesse sentido, a tese se ampara na ideia de que as práticas culturais coletivas, forjadas em estruturas rituais, sociabilidades festivas e pertencimentos identitários, promovem processos de subjetivação dos sujeitos que as integram. Ou seja, da mesma forma que produzem suas manifestações artístico-culturais, ajudam a moldar experiências e memórias coletivas. As manifestações produzem potentes processos de subjetivação que passam por questões de gestão da diferença e da diversidade, como temáticas étnico-raciais, de gênero e de sexualidade, que acompanham as mulheres, no caso específico tratado, as passistas das escolas de samba. Nesse sentido, a questão que esse trabalho procura problematizar é: diante de tantas mulheres que habitam essas mulheres (mães, trabalhadoras, filhas, entre outros aspectos), qual o lugar que a passista – e sua dança – ocupa ou ocupou em suas vidas?

O objetivo deste trabalho, portanto, é analisar a trajetória e a participação das passistas no processo ritual do desfile das escolas de samba (dos bastidores até o carnaval), pensando que tal participação incide sobre suas experiências pessoais, tanto quanto na dinâmica, nas práticas

e na memória social das agremiações. Assim, serão iluminadas, principalmente, questões de gênero, caras ao mundo social do samba, e que, neste caso, afetam um grupo de mulheres de suma importância para o carnaval.

Quando iniciei a pesquisa, observei que meus questionamentos sobre o universo das passistas estavam voltados para o processo histórico de construção da dança: quem começou? Quem teria cunhado o nome passista? Como essa dança, que surgiu de forma improvisada, foi sendo transformada? Quais as influências na construção da arte de dançar o samba? Por que os (as) passistas, que dançavam espalhados pela escola, foram aglutinados numa ala?

Entretanto, na medida em que a pesquisa teve início, outras questões foram sendo incorporadas, gerando a convicção de que este trabalho não pretende fazer uma historiografia da dança do samba, nem mesmo uma antropologia da dança. Algumas perguntas relacionadas acima até circulam por determinados capítulos, mas não serão preponderantes. O conceito de “trajetória” como referencial teórico foi determinante para definir os rumos da investigação, que tem como foco principal as mulheres detentoras do que se configurou como “samba no pé” e de que forma suas trajetórias refletem a própria trajetória da dança no universo das escolas de samba do Rio de Janeiro. Neste sentido, foi necessário configurar uma base conceitual que pudesse orientar esse estudo que foi estruturado a partir dos conceitos de trajetória (Bourdieu, 2006) e de campo de Bourdieu (2004) e também no conceito de memória social, a partir dos estudos de Maurice Halbwachs (2003) e, principalmente, de Pollak (1989).

No campo do carnaval, a produção bibliográfica teve um crescimento significativo a partir dos anos 1990, com o olhar de novos pesquisadores e acadêmicos para o tema, inclusive mulheres até então à margem desse processo. A pesquisa em questão buscou essas referências não somente para compreender o complexo cultural engendrado nas escolas de samba - composto, por sua vez, por diversos subgrupos, cada um com sistemas próprios que se interconectam -, como também para rever e, talvez, tentar realizar a ousada tarefa de ressignificar conceitos formulados por esses estudiosos. Os pesquisadores de carnaval cujas obras, livros e artigos, nortearam prioritariamente essa investigação foram Cabral (1996), Cavalcanti (2008), Da Matta (1997), Ferreira (2004) e Gonçalves (2010).

1.2 As fontes iniciais sobre as passistas

Empreendi uma revisão bibliográfica em busca de obras e trabalhos que pudessem balizar minha pesquisa. Apesar da perseguição histórica ao samba,¹¹ há atualmente uma grande quantidade de livros que tratam do gênero musical e também do carnaval dos desfiles, além de uma diversidade de pesquisas acadêmicas. Entretanto, as detentoras do chamado “samba no pé” tiveram suas memórias registradas numa quantidade relativamente menor, quando comparada com as histórias de figuras masculinas no samba ou mesmo de alguns agrupamentos. O único livro exclusivamente sobre o tema é de 1996: *Dança do Samba: exercício do Prazer*, do jornalista José Carlos Rego. Embora trate de alguns nomes reconhecidos na arte de dançar o samba, o autor relata principalmente as coreografias criadas por passistas homens e mulheres. Entretanto, o *Dossiê Matrizes do Samba do Rio de Janeiro* ressalta o improvisado como a base da dança do samba, conforme descrito no documento: “Pode-se dizer que o samba é a expressão maior do corpo do sambista. É a resposta livre de sua alma à provocação do ritmo e à energia vibrante dos instrumentos de percussão” (IPHAN, 2007, p. 81).

A bibliografia aqui descrita foi levantada a partir de conversas com pesquisadores de carnaval e também na plataforma de trabalhos acadêmicos da CAPES, a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Uma das pesquisas analisadas foi a dissertação de mestrado *Samba no pé e na vida: carnaval e ginga de passistas da escola de samba Estação Primeira de Mangueira*, defendida, em 2006, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, desenvolvida por Simone Toji. A pesquisadora fez todo o seu trabalho de campo na agremiação mangueirense e apresenta, entre outros assuntos, a trajetória da dança do samba, bem como a trajetória da própria Mangueira, além dos elementos que envolvem a performance – como a influência da teatralidade do palhaço – e, sobretudo, a capacidade de aprendizagem dos dançantes, a partir de dois elementos: a vocação *versus* o dom.

Outro trabalho acadêmico descoberto a partir de conversas com a professora Andréa Lopes, do PPGMS/UNIRIO, foi a dissertação de mestrado *Profissão mulata: natureza e aprendizagem num curso de formação*, defendida, em 1992, no Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pela hoje professora da PUC-Rio Sonia Maria Giacomini. O trabalho focaliza a profissionalização da dança do samba exercida por mulheres

¹¹ Cabral (1996) descreve diversos casos em que os sambistas foram perseguidos no início Século XX e como foram ultrapassando barreiras à medida que personalidades políticas, por fatores variados, foram construindo relações com as comunidades negras: “O tempo amenizou esse tipo de perseguição, graças, especialmente, ao empenho de políticos, que, pela simples troca de votos ou por convicção filosófica, conseguiram legalizar o funcionamento das chamadas macumbas” (p. 25).

que se apresentam em shows e espetáculos. Há que se ressaltar a existência de uma diferenciação do que se denomina no universo do samba e do carnaval como “mulata-show” – ou “passista-show” – e passista de ala das agremiações. De modo geral, muitas passistas passam a fazer shows, mas esse não é um caminho garantido para todas porque, segundo as próprias dançarinas, os produtores desse tipo de espetáculo determinam alguns critérios que vão além do domínio do samba, pois envolvem características que são mais voltadas para o biotipo, como altura e formas corporais, descrita pela autora no artigo *Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação* (2006):

(...) poder-se ia citar a insatisfação, registrada por várias entrevistadas, como fato de que a *mulata profissional tipo exportação* deve ser alta, muito alta. O raciocínio delas é inquestionavelmente lógico: se o show de mulata quer mostrar aquilo que é *autêntico*, quer mostrar como é, de fato, a *mulata brasileira*, por que exigir uma altura que é antes exceção que regra? (p. 89).

Em seu trabalho de dissertação, Giacomini (1992) aborda questões como a construção do conceito de mulata no Brasil e como a política de incentivo à miscigenação tornaria a mulher negra com a pele mais clara uma preferência masculina. Outro ponto da pesquisa é a sensualização como ferramenta para o exercício da dança em shows, e apresenta ainda as várias etapas do curso de formação, como a produção da maquiagem, a aprendizagem de coreografias e a postura dentro e fora dos palcos, determinando, inclusive, a relação adequada com o público, que nesse tipo de show é predominantemente masculino. A autora problematiza também a constante associação entre a dançarina de samba e a prostituição.

É a própria profissão mulata que começa a se diluir em outras – “não sei em que profissão elas poderiam ser encaixadas”, exclama a certa altura [o professor do curso]. Por essa indistinção, a mulata profissional passa a ser situada de maneira bastante ambígua no universo das profissões. Além de confundir a comercialização da pessoa e da personagem, haveria uma pressão bastante difusa, exterior, no sentido de reiterar essa confusão. Pressão, por um lado, do próprio ambiente, da noite, que opera uma ligação com a prostituição (GIACOMINI, 1992, p. 95).

A associação da mulher passista com a prostituição também é uma temática presente no trabalho de Silvia Valeria Borges Duarte, que pesquisou essencialmente a relação entre a técnica da aprendizagem da dança e a profissionalização dos passistas (masculinos e femininos). A investigação resultou na dissertação *Passistas de escolas de samba: entre a técnica e a intuição, em busca da profissionalização*, defendida no ano de 2015 no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Direito da Universidade Federal Fluminense. A

pesquisadora embasou seu trabalho de campo fundamentalmente na escola de samba Portela, onde acompanhou os processos de transmissão da dança para os mais novos. Ela aborda, entre outros temas, a polarização entre aprendizagem e dom, o que se aprende numa oficina de samba e sobre uma possível uniformização da dança executada nos desfiles. Para a autora, “a uniformização da dança do samba nos atuais desfiles é decorrente da necessidade de se atender as empresas envolvidas no evento especialmente as de comunicação e turismo (p. 34)”.

Dessa forma, o estado da arte da dança do samba¹² pode ser analisado a partir do cenário descrito no quadro abaixo:

Quadro 1 – O estado da arte da dança do samba

| Livro/Dissertação | Ano | Autor (a) | Instituição | Síntese do trabalho |
|---|------------|-----------------------------|----------------------|--|
| Dança do samba: exercício do prazer | 1996 | José Carlos Rego | Editora Aldeia | Apresentação de personagens da dança do samba e suas coreografias |
| Profissão mulata: natureza e aprendizagem num curso de formação | 1992 | Sônia Maria Giacomini | MUSEU NACIONAL/ UFRJ | Questões étnico-raciais vistas como elementos profissionais na formação de passistas-show |
| Samba no pé e na vida: carnaval e ginga de passistas da escola de samba Estação Primeira de Mangueira | 2006 | Simone Toji | IFCS/UFRJ | A construção da personagem passista e a relação entre vocação <i>versus</i> dom |
| Passistas de escolas de samba: entre a técnica e a intuição, em busca da profissionalização | 2015 | Silva Valeria Borges Duarte | ICHF/UFF | A dança do samba como técnica a ser aprendida em espaços não-formais como as próprias escolas de samba e a profissionalização dos dançarinos |

¹² Não abordaremos outras formas de dançar o samba como a apresentada pelo casal de mestre-sala e porta-bandeira neste trabalho. Nosso foco é exclusivamente o samba no pé apresentado pelos (as) passistas.

Sendo assim, as fontes que abordam especificamente a dança do samba, executada nos desfiles das agremiações, nos dão indícios de que no contexto do carnaval – e da sociedade como um todo – há em jogo também a disputa pela construção de memórias nesse campo e que ainda há a necessidade de se compreender – e principalmente registrar – as memórias das mulheres que dançam o samba nas agremiações, como profissionais ou simplesmente como brincantes de carnaval.

1.3 Teorias sobre o Carnaval

Dentre os teóricos do carnaval dos desfiles, destaco, neste momento do trabalho, o conceito de ritual de Cavalcanti (1999). Para a autora, “a competição configura o desfile como um rito específico dentro da festa carnavalesca. Ela acontece dentro de um tempo festivo, e é ela mesma uma festa (p. 34)”. Todo o processo que antecede o desfile de cada agremiação é acompanhado de ritos, que perpassam as diferentes etapas de preparação do cortejo e também se relacionam com os diferentes grupos componentes das escolas de samba, promovendo, assim, indicadores dos comportamentos desses agrupamentos sociais. No início dos anos 1990, a antropóloga observou toda essa movimentação anterior ao desfile ouvindo e conversando com diversos profissionais de uma escola de samba da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, naquele período foco das atenções por conta de sucessivas vitórias.

Na análise proposta, a ênfase no caráter mediador da festa carnavalesca articula-se à visão do desfile das escolas de samba como um imenso dispositivo ritual de articulação e expressão de diferenças. Tomando por base o ciclo carnavalesco de 1992 da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, este trabalho tenta compreender de forma muito concreta que diferenças são essas e quais os planos de sua articulação. Em outras palavras, compreender um desfile como um processo ritual (TURNER, 1974 apud CAVALCANTI, 2008), enfocando todos os passos de sua confecção anual por uma escola de samba significa analisar o vasto processo de vinculação social que tece anualmente em torno de si (p. 30).

A pesquisa de Cavalcanti (2008) resultou em detalhamentos sobre os papéis de cada grupo, suas respectivas atribuições e, sobretudo, a complexidade das relações estabelecidas entre eles para a confecção do cortejo apresentado na Avenida. Acima de tudo, a pesquisadora enfocou as relações entre esses grupos e a sociedade englobante. Para Cavalcanti (1999), um “desfile não é apenas a festa espetacular, mas também um longo processo de trabalho que torna o intervalo de um ano entre um carnaval e outro um tempo culturalmente pleno e cheio de

sentido (p. 81)”. Ao observar o ciclo anual de uma escola de samba, que se assemelha ao de muitas outras agremiações, a antropóloga analisou quem são os atores envolvidos em processos como, por exemplo, a definição do enredo, as disputas entre os sambistas para terem seus sambas-enredo escolhidos para aquele determinado ano, a construção estética das alegorias e fantasias e as relações de poder entre todos esses profissionais com carnavalescos, diretores de segmentos¹³ e, principalmente, patronos, muitos deles envolvidos com o mecenato do jogo do bicho (CAVALCANTI, 2008). As tensões e os conflitos presentes no ritual que envolve a feitura de um samba-enredo, a partir de um enredo comumente definido por um carnavalesco, figura que adentrou o mundo social do carnaval a partir dos anos 1970, foi descrita da seguinte forma:

A letra de um samba-enredo é elaborada a partir de um universo semântico e sintático preestabelecido na sinopse do enredo proposta pelos carnavalescos. A formação da parceria no samba-enredo está condicionada, portanto, por essa espécie de antiparceria estabelecida de antemão e à revelia com o carnavalesco. Pois, ainda que envolvidos numa acirrada disputa, os parceiros de um samba-enredo encontram-se todos numa mesma posição relativa. A relação carnavalesco/compositor é radicalmente distinta: o enredo a ser cantado em samba é de autoria do carnavalesco e, muito frequentemente, o carnavalesco provém de setores sociais distintos daqueles dos sambistas, de um meio cultural diverso (CAVALCANTI, 2008, p. 111).

A pesquisadora realizou um mergulho no ciclo anual das escolas, apontado o bailar do casal de mestre-sala e porta-bandeira, assim como a performance das baianas, como componentes importantes no conjunto de uma agremiação. Podemos, portanto, a partir do conceito de ritual, voltar também nossos olhares para o ciclo anual das passistas, algo não pontuado nas investigações de Cavalcanti (2015).

A presença da dupla mestre-sala e porta-bandeira no desfile é tida como exemplo da incorporação pelas escolas de samba do casal de baliza e porta-estandarte, elementos já presentes nos ranchos carnavalescos. O julgamento do primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira começou a ser feito em 1938. No Carnaval de 1992, o quesito valia 10 pontos como todos os demais (p. 228).

A musicalidade, refletida conseqüentemente na movimentação dos corpos, é, ainda por Cavalcanti (2015), apontada como elemento relevante na dimensão espetacular da festa, apesar de colocar luz sobre o fato de a visualidade ter, ao longo da trajetória dos desfiles, conquistado

¹³ Cada escola possui um organograma com suas respectivas diretorias que, por sua vez, são responsáveis por segmentos da agremiação, como harmonia, baianas, passistas, bateria, entre outros.

maior destaque nas apresentações. Este debate tem se acirrado, principalmente na última década, em razão das proporções de carros alegóricos e do volume das fantasias terem aumentado, gerando um fenômeno comumente falado nos bastidores de “agigantamento das escolas”. Considerando que “o movimento linear da escola com a evolução das alas concilia a visualidade com o ritmo e a música, reunindo as dimensões espetacular festiva” (CAVALCANTI, 1999, p. 75), podemos pressupor que a dança, parte indissociável da musicalidade num desfile, acaba sendo implicada nesse processo.

Gonçalves (2011), em sua pesquisa, não analisa necessariamente essa relação, mas desvenda a dança – com seus ritos – apresentada pelo casal de mestre-sala e porta-bandeira num desfile. Assim como outros segmentos, os casais das agremiações vivenciam o ciclo que antecede uma apresentação na Marquês de Sapucaí, de modo geral, eles também aguardam a divulgação do enredo para começar os ensaios de suas coreografias. Pensam, a partir das ideias do carnavalesco, num figurino para ambos que melhor representará o papel da dupla na narrativa. Sobretudo, avaliam possibilidades de inovações coreográficas diante de tradições que perpassam a história da apresentação dos casais, como o fato de ser o pavilhão (a bandeira) o foco da apresentação, mantendo-a todo o tempo visível ao público, sem que em nenhum momento da dança ele dobre ou enrole no mastro. Rituais que implicam no complexo trinômio entre tradição, técnica e inovação coreográfica. Gonçalves (2011) se propôs a olhar os conceitos de tradição e técnica a partir dos estudos de Marcel Mauss (1974), que não dissociava a aprendizagem de técnicas corporais das significações culturais. Afinal, “todos os gestos e movimentos executados pelos homens, não somente os esforços físicos excepcionais ou atléticos, mas aqueles considerados “naturais” como andar ou sentar, são entendidos como técnicas corporais impregnadas de carga simbólica (p. 49)”. O bailado, expressão usada para diferenciar a dança do samba do movimento dos casais, é descrito da seguinte forma por Gonçalves (2011):

Podemos pensar o bailado do casal, com seus “gestos e maneirismos”, tal como essa dança é descrita no regulamento das escolas, envolvendo a particularização de um determinado “estilo” que se diferencia de outras danças no sistema carnavalesco, como a do passista, ou a das baianas, ou mesmo daquilo que não é dança. A especificidade do “bailado” repousa na representação da união entre a mulher – que porta e segura a bandeira -, o homem – que a corteja e a protege – e o objeto por ela portado (p. 83).

A diferenciação das danças não é somente corporal na apresentação dos desfiles, está também marcada pelo fato de o bailado do casal ser quesito de pontuação e estar no regulamento

da competição, como a própria autora descreve, o que não acontece com as danças apresentadas pelas baianas nem pelas passistas. Há ainda outros marcadores de diferenciação entre essas expressões corporais, como o fato de o trabalho do casal ter se profissionalizado.

Hoje, muitos deles recebem remuneração para representarem as escolas, mesmo que tenham as suas chamadas “escolas de coração”, porque cresceram frequentando essas agremiações, mas foram, ao longo do tempo, se deslocando entre elas em razão de convites profissionais. Esses deslocamentos também acontecem com passistas, que por vezes são convidadas a desfilar em outras escolas, quase nunca por motivos financeiros, mas pela possibilidade de serem vistas e, com isso, conquistarem espaços fora dali, geralmente em shows, como retrataremos no segundo capítulo. Algumas chegam até a desfilar em mais de uma escola, seja no Grupo Especial ou no Grupo de Acesso.

Retomando a questão do ritual, os ensaios nas alas de passistas começam muitos meses antes do carnaval, geralmente no meio do ciclo, por volta dos meses de junho e julho. Convidadas a retornar às quadras pelos coordenadores, algumas são escolhidas para fazer parte dos shows da escola e outras ensaiam apenas para se apresentarem nos desfiles e, por essa atuação, não recebem remuneração. Todo esse preparo será amplamente abordado no quinto capítulo deste trabalho, quando descrevo minha participação como aluna de um projeto de formação de passistas na Escola de Samba Estácio de Sá.

1.4 Método & Metodologia

Realizei entrevistas narrativas (JOVCHELOVITCH & BAUER, 2015) com passistas de gerações diferentes, com o apoio de algumas questões-chave elencadas num questionário básico, alicerçado nos quatro eixos definidos para esse estudo: trabalho: origem familiar e social, dança, corpo e transmissão de saberes. O método de coleta das trajetórias das passistas se configurou como entrevistas narrativas porque se dispôs a seguir os preceitos desta proposta, dentre elas a de ir além do esquema pergunta-resposta. Algumas categorias foram criadas para facilitar a compreensão das semelhanças e diferenças entre as vivências em cada geração. Com isso, foi possível construir uma categorização entre as passistas: mulheres acima de 60 anos (a geração ainda chamada de cabrocha), mulheres entre 30 e 60 anos, que desfilam ou desfilaram (a geração já definida como passista) e as musas ou rainhas de bateria oriundas das próprias comunidades. Esta distinção se deu porque várias delas ou foram passistas ou aprenderam a sambar a partir da vivência comunitária, diferentemente das musas ou rainhas que, por motivos

comerciais ou não, são colocadas nestes postos, de modo geral, pelos dirigentes das escolas. Ao todo, entrevistamos nove mulheres, sendo três de cada uma destas categorias, como indica o quadro 2, a seguir:

Quadro 2 – Categorização das passistas entrevistadas



Para chegar até as nove passistas entrevistadas, conversei primeiramente com jornalistas que fazem a cobertura do carnaval das escolas de samba. O principal deles foi Aydano André Motta, roteirista do documentário “*Mulatas! Um tufão nos quadris*”, lançado em 2011, que conta a história de dançarinas de samba de agremiações do Rio de Janeiro. Os contatos passados pelo profissional contribuíram para conhecer e construir uma aproximação com algumas das passistas. Mas, a partir das primeiras entrevistas, as próprias dançarinas passaram a recomendar outros nomes que elas consideravam importantes na arte de dançar o samba, algumas foram inclusive referências para as mais jovens.

Sendo assim, o critério de escolha das entrevistadas acabou sendo construído pelas próprias passistas, demonstrando a existência de uma rede de reconhecimento do domínio do samba no pé entre as próprias detentoras desse saber. As entrevistas, quase todas fora do contexto das escolas de samba por questões de agenda ora da pesquisadora ora das entrevistadas, foram registradas em vídeo e tiveram a duração média de uma hora e meia. Conforme mencionado, um roteiro de perguntas elaborado previamente conduziu a conversa, sem, contudo, que outras questões surgissem a partir dos relatos das entrevistadas. As perguntas geradoras foram as seguintes:

- 1) Qual a história familiar?
- 2) Como foi a trajetória de vida?
- 3) Como se tornou passista?
- 4) O que pensa sobre o papel da passista?
- 5) E sobre a exposição de seus corpos?

Aqui se faz necessário ressaltar que, pelo fato de a pesquisadora atuar como jornalista, o método de coletas de trajetórias se assemelha em parte ao cotidiano do trabalho jornalístico, contudo se diferencia em alguns dos seus pressupostos, especialmente no que diz respeito à influência do entrevistador. Ainda segundo Jovchelovitch & Bauer (2015) essa influência “deve ser mínima e um ambiente deve ser preparado para se conseguir esta minimização da influência do entrevistador. As “regras de execução da EN [Entrevista Narrativa] restringem o entrevistador (p. 95)”. Um *modus operandi* que, quase sempre, não se aplica à atuação do jornalista, uma vez que o que prevalece é o fato a ser noticiado ou narrado. Portanto, o entrevistado está sujeito a interrupções consideradas necessárias para a construção do texto noticioso. O narrador e suas histórias, neste caso, estão submetidos às regras da informação.

O método de entrevista narrativa está em consonância com a proposta teórica desta investigação, uma vez que “compreender uma narrativa não é apenas seguir a sequência cronológica dos acontecimentos que são apresentados pelo contador de histórias: é também reconhecer sua dimensão não cronológica, expressa pelas funções e sentidos do enredo” (JOVCHELOVITCH & BAUER, 2015, p.93). Ainda sobre a entrevista narrativa, segui as principais características e fases que marcam o método, como as descritas por Jovchelovitch & Bauer (2015), como: preparação da entrevista com exploração do campo; formulação de questões iniciais, com a entrevista sendo gravada; não interrupção da narração central por parte do entrevistador. Apenas encorajamentos não-verbais; iniciação da fase de perguntas, sem emissão de opiniões ou julgamentos; após término da gravação, a elaboração de outras anotações sobre os acontecimentos ocorridos depois que a câmera ou o gravador foi desligado. Tentar dissociar minha experiência de vinte anos realizando entrevistas de cunho jornalístico das entrevistas narrativas foi um dos desafios do método e, ao mesmo tempo, um facilitador, uma vez que as formas de produção têm suas semelhanças, como as listadas nas fases do método.

A opção pela gravação se mostrou desafiadora também porque muitas delas se acostumaram, ao longo de suas trajetórias como assistidas, a falar para veículos de imprensa e, com isso, minha percepção é de que acabavam por reduzir seus depoimentos com o objetivo de

agradar o interlocutor. Foi preciso, em alguns casos, fazer intervenções breves para lembrá-las de que, por se tratar de uma pesquisa acadêmica, eram necessários mais detalhes daquilo que guardavam em suas memórias. Ao todo, foram cerca de oito horas de gravação que resultaram em quase 150 páginas de transcrições.

Num primeiro momento, as passistas mais antigas se mostraram bastante acessíveis para os encontros, demonstravam que queriam deixar suas histórias registradas, como Nãñãna da Mangueira, que apesar de morar fora do Rio de Janeiro ainda tem contato com o carnaval da cidade por ser mãe de Ivo Meirelles, músico e ex-presidente da Escola de Samba Mangueira. Foi por intermédio dele que consegui os contatos de Nãñãna e fui atrás dela na capital paulista, quando passamos quase quatro horas conversando sobre sua vida como passista. Também em São Paulo, na cidade de Cachoeira Paulista, encontrei Maria Lata D'água, ex-passista, famosa por desfilar na Portela a partir dos anos 1960, hoje uma senhora reclusa numa comunidade católica, para onde foi morar nos anos 1990 quando decidiu não mais desfilar e virar uma religiosa atuante. Ambas foram as mais difíceis de serem entrevistadas por morarem em outro estado.

As demais vivem no Rio de Janeiro e quase todas mantêm ligações com o universo do carnaval, seja trabalhando para alguma escola, seja desfilando como brincante, seja como espectadora ou como amante do seu pavilhão. A partir das entrevistas, a relação com algumas das entrevistadas se tornou mais próxima, a ponto de encontros informais serem agendados para que eu pudesse melhor compreender alguns dos assuntos relacionados à vida das passistas, como, por exemplo, a diferença na atuação das passistas em shows e nas alas.

Essa e muitas outras observações são explicitadas ao longo deste trabalho, sendo devidamente salientadas que essas informações foram obtidas nessas conversas e não nas entrevistas. A questão ética foi um dos meus mais fortes embates internos durante a escolha do que deveria ou não ser exposto sobre a vida dessas mulheres. Muitas contaram histórias dolorosas de violência (físicas e emocionais) sofridas por seus ex-companheiros e, nesses casos, alguns detalhes foram evitados, embora todas tenham autorizado revelar esses episódios. Apenas o caso de Maria Lata D'água não será ocultado, uma vez que ela mesma relatou detalhadamente no livro *Lata D'água na Cabeça – Da passarela ao Sacrário (2017)*, lançado com o apoio da Igreja Católica, as muitas barreiras que enfrentou desde que chegou ao Rio de Janeiro, vinda de Minas Gerais ainda na infância. Na cidade maravilhosa ingressou na prostituição na região próxima ao porto da cidade, de onde saiu para ser passista-show.

Todas as transcrições resultantes das conversas com as entrevistadas foram analisadas a partir de recorrências, não apenas de palavras-chave, mas principalmente das categorias que

foram determinadas anteriormente para as análises, conforme já mencionado: origem, dança, corpo e transmissão de saberes. Essas recorrências estão separadas em quadros para a melhor visualização desses elementos. As memórias dos percursos das passistas também são expostas no mesmo capítulo, com o intuito de expor essas trajetórias a partir desses relatos e que, com isso, possamos todos – pesquisadora e leitores – compreender como se deram esses caminhos e seus entrelaçamentos como passistas de escolas de samba.

Analisar tantas horas de depoimentos também se demonstrou um desafio, ora prazeroso, por ouvir tantas histórias de vida, ora conflituoso, no sentido de que era preciso manter em primeiro plano as vozes (e suas memórias) das entrevistadas e que a construção textual mantivesse essa premissa. Como as entrevistas não capturaram a movimentação dessas mulheres nesses territórios do samba, foi necessário ampliar a exploração do campo com idas a ensaios nas quadras das agremiações, para ver como elas circulavam nos seus territórios. Em muitas escolas, os ensaios de quadra são fundamentais para a arrecadação de recursos para a gestão de outras áreas. Com isso, os ensaios nos finais de semana se tornaram fontes importantes e, nesse sentido, as apresentações de alguns segmentos como o casal de mestre-sala e porta-bandeira, as baianas e as passistas também.

Além disso, quis vivenciar mais profundamente a experiência de como uma pessoa simplesmente interessada em samba pode – ou não – se tornar uma passista e ingressei numa oficina para a formação de passistas oferecida pela escola de samba Estácio de Sá, no bairro do Estácio na zona central do município do Rio de Janeiro. Durante várias segundas-feiras, ao longo de cerca de duas horas, no período noturno, participei de aulas voltadas para homens e mulheres que tinham, primeiramente, interesse em aprender a dançar como um(a) passista profissional e, se possível, ingressarem numa ala. De maio até dezembro de 2018 estive nesse espaço para conhecer de perto esse processo de formação. Foram muitos os percalços para frequentar com assiduidade às aulas, principalmente a questão corporal, por ser uma atividade que exige um preparo físico mais do que moderado para executar tanto tempo de dança no pé. Sendo eu uma mulher acima dos 40 anos, a maioria das frequentadoras tinha menos do que isso, era por vezes extenuante participar de forma mais ativa. Mas o que se apresentou como um desafio maior foi o entrosamento com o grupo. Foram poucas as interações entre mim e as outras participantes, embora eu tenha me matriculado da mesma forma que muitas delas e evitado me posicionar como pesquisadora para que não houvesse nenhum ruído na comunicação.

Tinha receio de que achassem que poderia ser beneficiada de alguma forma ou teria condições de beneficiar alguém por circular em outros meios do carnaval, principalmente como

jornalista. Todo esse processo é descrito no último capítulo e – aliadas às informações obtidas nas entrevistas narrativas - construí meu embasamento para as conclusões desta investigação, que se apresentou atravessada por uma série de barreiras, mas também por muito prazer, como a possibilidade de aprender o chamado samba no pé num dos berços da cultura do samba, o bairro do Estácio.

Para essa etapa da oficina realizada na escola de samba Estácio de Sá, utilizei a metodologia de observação participante¹⁴, embora seja importante já antecipar que essa pesquisa não incorporou em sua totalidade todos os preceitos da etnografia, como a descrição densa do objeto em análise – e conseqüentemente do ambiente – por se tratar de um trabalho realizado em um programa de pós-graduação interdisciplinar, permitindo, dessa forma, que a pesquisa possa transitar por variados campos. Com isso, este trabalho lançou mão de diferentes formas de coletas de dados como o levantamento documental, registros fotográficos, além das entrevistas semi-estruturadas e da observação participante.

1.5 O percurso da investigação

No segundo capítulo, delineamos o campo das escolas de samba com o objetivo de compreender como se organizam (os sujeitos envolvidos, a divisão em grupos, os processos hierárquicos, entre outros elementos) e, ainda, como se conectam com outras instituições e, portanto, outros campos. Além disso, analisamos de que forma as mulheres, em diferentes momentos históricos, foram silenciadas nos processos de construção do samba produzido no Rio de Janeiro e também das agremiações carnavalescas. Por fim, apresentamos a estrutura da ala de passistas e observamos como elas estão posicionadas e como transitam pelo complexo universo das escolas de samba. Já no terceiro capítulo, o alvo são as trajetórias das nove passistas entrevistadas para esta investigação. Nesta etapa, nos apoiamos principalmente nos conceitos de memória presentes nos estudos de Maurice Halbwachs (2003) e de Michael Pollak (1989) para traçar um paralelo entre as memórias das passistas e seus contextos históricos. O objetivo foi compreender as histórias de vida das mulheres, suas origens familiares e territoriais e também as formas como elas se aproximaram do universo do samba e se tornaram passistas,

¹⁴ Segundo Flick (2013), a observação participante pressupõe “sua participação [investigador] durante um tempo estendido no campo que é estudado torna-se um instrumento essencial de coleta de dados. Ao mesmo tempo, a observação é muito menos padronizada. Aqui você fará também uma amostragem das situações observadas, mas não no sentido de uma amostragem do tempo como descrito anteriormente. Em vez disso, você vai selecionar as situações, as pessoas e os eventos segundo até que ponto os fenômenos interessantes se tornem acessíveis nesta seleção” (p. 122).

musas e rainhas. No quarto capítulo, com base no trabalho do sociólogo Pierre Bourdieu (2018) sobre a dominação masculina, tratamos dos diferentes aspectos envolvidos na relação entre as mulheres dançarinas de samba e seus corpos e como essas questões são afetadas pelo olhar objetificado de parte da sociedade. Também são abordados temas como a construção da imagem das passistas a partir dos figurinos elaborados pelo teatro de revista dos anos 1950. Além disso, neste trecho também problematizamos os aspectos envolvidos na aprendizagem do samba e perpassamos a trajetória da dança – desde os anos 1950 até 2019 – executada nos desfiles das agremiações carnavalescas. Para finalizar, a ala de passistas do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estácio de Sá foi o *locus* da observação participante do quinto capítulo. A imersão nas aulas durante o ano de 2018 revelou, entre outros fatores, as técnicas empreendidas no ato de ensinar a dança num espaço formal como o curso de formação de passistas e também os processos de escolha de mulheres para integrarem a ala de passistas. Outros aspectos abordados nesta etapa da investigação são o estabelecimento de relações e vínculos entre as participantes do curso, a partir dos estudos do antropólogo José Carlos Cantor Magnani (2002; 2003). A observação participante adotada está em consonância com o que escreveu Magnani (2002) no sentido de que no estudo da “antropologia das sociedades complexas” se torna necessário um olhar de “*perto e de dentro*” para que se possa evitar o olhar apenas de “*passagem*” em que “o fio condutor são as escolhas e os trajetos do próprio investigador” (p. 18). Nesse sentido, Magnani (2002) nos oferece algumas categorias, elaboradas pelo próprio autor, que marcam alguns dos deslocamentos de grupos nas cidades e contribuem para formular percepções sobre essa mesma cidade, sem fragmentações de análises, feitas quando se trata de territórios e de seus atores.

Ao falar de padrões, o antropólogo nos propõe pensar em regularidades e não em dissonâncias para tentar escapar de uma necessidade de se alcançar uma totalidade. Magnani (2002) chegou a essas conclusões ao estudar as formas de lazer na periferia de São Paulo. A partir dessas observações, criou categorias como *pedaço*, uma das que farão parte dessa investigação “de dentro” empreendida por mim no projeto de formação de passistas, uma vez que muitas das vivências refletidas pelo antropólogo, ao observar as possibilidades de lazer em bairros periféricos da cidade de São Paulo, se conectam com as que foram por mim experimentadas nas aulas de samba na quadra da Escola de Samba Estácio de Sá.

As conclusões da investigação apontam para a construção de uma memória coletiva, por parte das entrevistadas, em torno do samba e do carnaval. Muitas das lembranças sobre a folia – e principalmente sobre o ato de dançar o samba – foram estruturadas desde a infância a partir das vivências com familiares e amigos. Além disso, constatamos, entre outros elementos,

que o envolvimento das famílias com o universo das escolas de samba foi um dos fatores preponderantes para que as mulheres alvo dessa investigação se aproximassem das agremiações, processo que está intimamente ligado com a ancestralidade. Ainda nas conclusões, analisamos também a relação das passistas com seus corpos e observamos que o conceito de objetificação, comumente atrelado à imagem das dançarinas do samba, torna-se – em alguma medida – impeditivo para um possível empoderamento dessas mulheres e, conseqüentemente, a livre expressão de sua dança, sem julgamentos moralizantes da sociedade.

CAPÍTULO 2 – AS MULHERES E AS ESCOLAS DE SAMBA: ENCONTROS E DESENCONTROS ENTRE DOIS MUNDOS

A trajetória do gênero samba – e aqui consideraremos o samba produzido no espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro – tem uma narrativa baseada predominantemente a partir de figuras masculinas, como mostra um breve levantamento sobre a bibliografia existente a respeito desta manifestação cultural, sobretudo a produzida na cidade do Rio de Janeiro. No livro *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, de Sérgio Cabral (1996), que até os anos 1990 era uma das principais referências para muitos pesquisadores¹⁵, existem 17 perfis de personalidades do samba, sendo apenas um de uma mulher, Dona Ivone Lara. Todos os outros são de homens que, inegavelmente, fizeram história na construção do samba e do carnaval: Bide, Buci Moreira, Carlos Cachaca, Cartola, Ernani Alvarenga, Alvaiade, Raul Marques, Mano Décio da Viola, Aniceto Menezes, Duduca, Mestre Marçal, Antônio Candeia Filho, Zé Kéti, Martinho da Boca do Mato e Fernando Pamplona. No entanto, as mulheres não foram coadjuvantes nesse processo, estiveram à frente de iniciativas importantes não apenas nos afazeres culinários, como consta na historiografia oficial, mas também como agentes fomentadoras de suas culturas, disponibilizando, inclusive, suas casas.

Em seu trabalho sobre o papel da mulher no samba nas três primeiras décadas do Século XX, Gomes (2011) afirma que não há documentos que comprovem a participação de Tia Ciata na composição de *Pelo Telefone*, o primeiro samba a ser registrado em 1916, embora seja considerado um maxixe pelos músicos da atualidade. Mas há relatos de frequentadores da casa da Tia Baiana, fincada na então Pequena África (MOURA, 1983), região onde se instalaram muitos dos homens e mulheres negros no pós-abolição, que garantem tê-la visto tocando de forma exímia um violão, como, por exemplo, o folclorista Mário de Andrade. Esse fato não comprova a parceria na criação da composição, mas põe em xeque a hegemonia masculina na construção do complexo cultural que hoje se entende como samba e suas múltiplas vertentes, como o samba de roda, o partido alto e o samba-enredo, todos registrados como patrimônio imaterial brasileiro em 2007 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), processo que resultou no Dossiê Matrizes do Samba do Rio de Janeiro.

Neste capítulo, buscamos construir uma narrativa em que a trajetória do carnaval se constitui paralelamente à trajetória das questões femininas nas agremiações. Observamos, sobretudo, como as mulheres, em diferentes camadas sociais, transitavam nas escolas de samba.

¹⁵ A produção de livros sobre o carnaval aumentou após a década de 1990, bem como as pesquisas sobre o tema.

Não temos a pretensão de refazer a história dos desfiles, empreitada já realizada por diversos pesquisadores, especialmente por Augras (1998), Cabral (1996), Cavalcanti (2008) e Ferreira (2004), nomes que são referência neste trabalho e, principalmente, neste capítulo. O objetivo foi relacionar determinados períodos dos desfiles, ao longo das décadas, com a movimentação das mulheres na sociedade e no carnaval para, dessa forma, tentar compreender o posicionamento das mulheres passistas no âmbito¹⁶ dos desfiles de carnaval. Por fim, configuramos o cenário da ala de passistas para uma maior compreensão desse segmento pertencente ao conjunto denominado escola de samba ou agremiação carnavalesca.

2.1 O primeiro desfile oficial

Segundo os principais autores que se debruçaram sobre as escolas de samba, a primeira disputa oficial¹⁷ dessa manifestação carnavalesca teria acontecido no ano de 1932, sendo promovida pelo jornal Mundo Esportivo. Cabral (1996) descreve que foi a partir da ideia do cronista Mário Filho que fora criado aquele que viria a ser intitulado o maior espetáculo da Terra¹⁸:

O responsável por tal descoberta foi o extraordinário desenhista e compositor Antônio Nássara. Sempre se soube que o primeiro desfile das escolas de samba, realizado em 1932, foi promovido pelo jornal Mundo Esportivo. Não se sabia, porém, que a ideia partiu do seu diretor e proprietário Mário Rodrigues Filho. Nássara fez a revelação numa entrevista concedida a José Guilherme Mendes para a revista *Ele&Ela*, de 1976 (p. 61).

Por causa da relativa repercussão do evento, no ano seguinte outros jornais se interessaram em promover o desfile. Ferreira (2004) revela que *O Globo* saíra vencedor da disputa travada com os impressos *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã* e *Diário de Notícias* e realizara o concurso, que já contava com um regulamento e suas cláusulas. Algumas perduram até hoje, como “a proibição de instrumentos de sopro, a obrigatoriedade da inclusão de um

¹⁶ O conceito de campo, segundo Bourdieu (2004), é “um universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas (p. 20)”.

¹⁷ Segundo Augras (1998), antes de 1932, os concursos das escolas de samba eram organizados informalmente a partir da iniciativa de um dos fundadores do Bloco do Arengueiros, José Gomes da Costa, conhecido no mundo do samba como Zé Espinguela.

¹⁸ Santa-Brigida (2006) conta que o título foi conquistado em 2002 a partir de uma votação mundial num site (www.world-party.com) com o intuito de eleger as melhores festas populares em todo o mundo. O carnaval de desfiles das escolas de samba ficou à frente, por exemplo, da corrida de Touros de Pamplona, na Espanha, e da Oktoberfest alemã.

grupo de baianas e da apresentação de uma bandeira, ou estandarte, que, diferentemente dos concursos de ranchos, não seria julgada” (p. 345).

Ainda de acordo com Ferreira (2004), o Estado só viria a se envolver com os desfiles no ano de 1935, depois que as agremiações se associaram e fundaram uma instituição (União das Escolas de Samba), com o intuito de criar condições de negociação com outros segmentos da sociedade e especialmente com o poder público que, por sua vez, identificara nas manifestações populares formas de controle da sociedade marginalizada, além de um futuro potencial turístico, entre outros objetivos.

A intervenção do poder público nas escolas aprofundou-se bastante ao longo da década de 1940. As agremiações passam cada vez mais a ser vistas pelos manda-chuvas da política como canais de promoção de certa pedagogia de exaltação aos valores da pátria. Os enredos e os sambas teriam o caráter de instrumentos civilizadores das massas (SIMAS & FABATO, 2015, p. 22).

Nos anos 1940, a era “Vargas” buscou legitimar as manifestações da cultura afro-brasileira como componentes fundamentais da identidade nacional (SIMAS & FABATO, 2015) e também no sentido de apoiar a proposta de mestiçagem¹⁹ como opção para o Brasil. Apesar da intencionalidade do Estado em querer fazer do carnaval um instrumento civilizador, estudiosos dessa manifestação popular, como Augras (1998), descontroem a imagem de uma população negra, produtora da festa, submissa às regras dominantes ao longo da história dos desfiles, defendem a adequação ao contexto como uma espécie de negociação para a manutenção da cultura do samba e a conseqüente sobrevivência dos seus modos de fazer carnaval. Resistir sem enfrentar.

Desde as origens até nossos dias, o objetivo precípua das agremiações populares, e não apenas as carnavalescas, tem sido a sobrevivência. O enquadramento nos ditames dos patrocinadores, em vez de adesismo indiscriminado, expressa sobretudo saudável pragmatismo (AUGRAS, 1998, p. 39).

E onde estavam as mulheres nesse contexto? Desde o início elas sempre estiveram presentes, seja como baianas, como porta-bandeiras, ou como brincantes no meio dos grupos.

¹⁹ A ideologia da mestiçagem no Brasil começa nos anos 1930 apoiada mais fortemente nas teorias de Gilberto Freyre que defendia a ideia de uma “brasileiridade” (COSTA, 2011) baseada no encontro de três raças: portugueses, indígenas e africanos e afro-brasileiros. Essa configuração constituiria, segundo o autor, a nação brasileira, uma vez que cada um desses grupos contribuiria para a formação do caráter nacional. Uma proposta que ganharia ressonância com a Era Vargas. Ainda segundo Costa (2011), a “Brasilidade se apresenta como uma identidade mestiça não étnica, capaz de assimilar todas as outras representações étnicas” (p.149).

Não havia a denominação passista, conforme pesquisou Toji (2006), as mulheres que dançavam o samba eram chamadas com mais frequência de cabrochas:

Com relação ao termo passista, a lembrança de Dona Chininha [então presidente da Mangueira] recorda que “passista é uma coisa que surgiu nos anos 1950”. Pude encontrar também menção em notícia de jornal datada de janeiro de 1971, evidenciando a consolidação da palavra passista enquanto categoria socialmente partilhada (p. 21).

Ou seja, a imagem da passista, como conhecemos hoje, seria uma construção forjada ao longo da trajetória das próprias escolas de samba. Seria um misto de referências introjetadas pelo teatro de revista, como veremos mais à frente, com influências de seus próprios meios sociais. Nãñãna da Mangueira, uma das entrevistadas desta pesquisa, relatou, por exemplo, que nos anos 1960, eram as próprias passistas que costuravam e bordavam suas roupas, diferentemente de hoje em que boa parte das escolas disponibiliza quase que gratuitamente o vestuário do desfile, processo que também será detalhado mais adiante.

Retornando para o início das apresentações das escolas, não havia naquele período coreografias nos desfiles. A dança, como apontara Rego (1996) nascera do improvisado e, portanto, permitia a livre criação entre os dançarinos. Tanto que o próprio jornalista e pesquisador chegou a listar em seu livro *Dança do Samba: exercício do prazer* (1996) mais de 160 passos criados por homens e mulheres por ele entrevistados, como a dança do miudinho:

Movimento sequenciado da dança do samba, onde os pés deslizam. Na maioria das vezes, as pernas ficam em meia dobra num exercício continuado. O miudinho diferencia-se do sapateado americano pelo fato de que nele os pés têm ação rastejada e para o movimento erguem-se a milímetros do chão (p. 18).

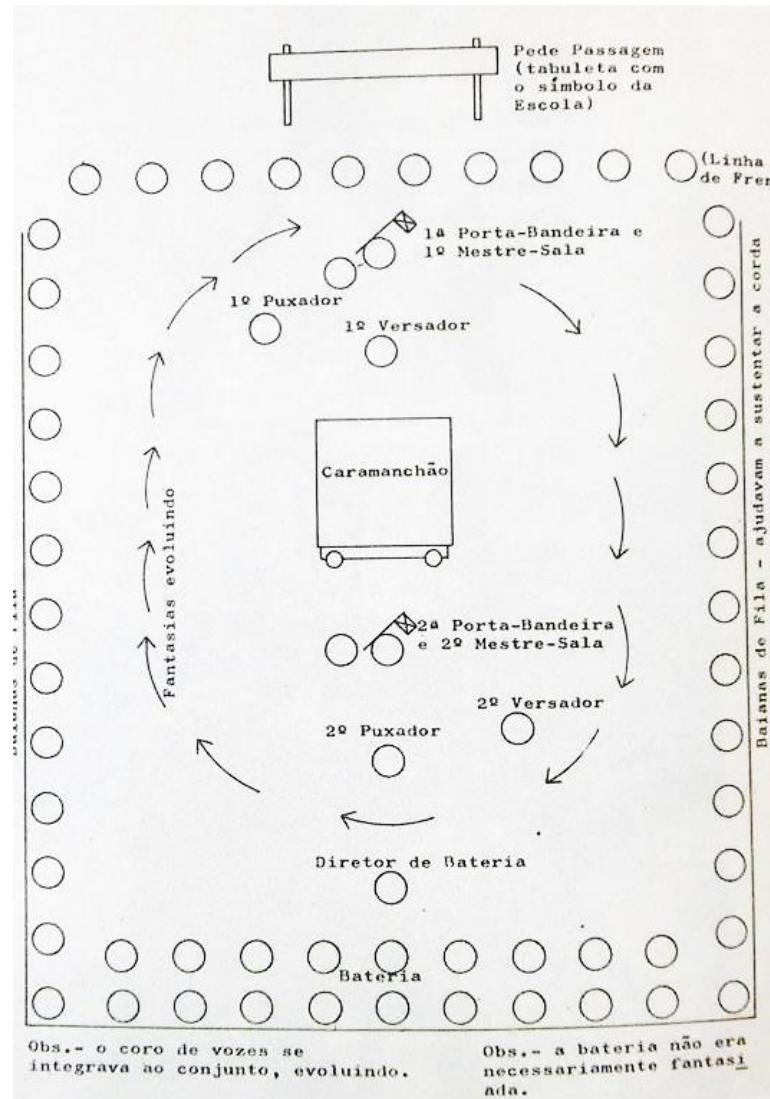
Ainda sobre o miudinho, Ligiéro (2011) diz que:

Tanto o samba mais bem-comportado, como o sapateado, quanto o samba das novas gerações se desenvolveu em torno de alguns movimentos básicos em que destaco o “miudinho”, a “ginga” e o “rebolado”. O miudinho é a forma mais próxima do sapateado e se desenvolve à semelhança de muitas danças tradicionais africanas, sobretudo aquelas provenientes de Angola. No miudinho, tanto o sambista, a pastora ou a passista mostram o seu trato, o seu estilo próprio, a sua intimidade com a dança, pois só quem domina muito bem esse passo será, algum dia, considerado um mestre (p. 148).

Até 1948, a apresentação das escolas se dava de forma circular na então Praça XI. Na imagem abaixo, não há menção a homens e mulheres, nem mesmo sobre como as expressões

corporais aconteciam, devido aos poucos registros de imagens da manifestação naquela época, ainda alvo do baixo interesse por parte da sociedade como um todo. Nesse sentido, observa-se que só são citados alguns grupos, como a bateria, o casal de mestre-sala e porta-bandeira e puxadores.

Figura 1 – Imagem da apresentação das escolas de samba na Praça XI



Fonte: Silva e Maciel, 1979 apud Sousa, 2016, p. 52

Sem legitimação social, Ferreira (2004) descreve uma peregrinação por locais dos desfiles até se fixar, em 1957, no então palco nobre do carnaval do Rio de Janeiro, a Avenida Rio Branco. Durante os primeiros anos, também não havia a obrigatoriedade da existência de enredo bem como de um único samba. E foi, segundo Augras (1998), a partir da iniciativa dos próprios sambistas, que surgiu a exigência de enredos nacionais numa tentativa de conquistar maior aceitação por parte do Estado e, conseqüentemente, da sociedade. A “exigência, límpida

e inequívoca, de motivo nacional por parte dos poderes públicos” (p. 63) aconteceria em 1947, no governo Dutra (1946-1951), quando as fontes de financiamento das sociedades carnavalescas são cortadas em consequência da proibição dos jogos de azar, provedores de recursos dessas mesmas sociedades. Com isso, o Estado acaba por incentivar o crescimento das escolas de samba.

Atribuir a exigência de “temas nacionais” à ditadura permite exaltar o valor dos sambistas, que, apesar de tudo, lutaram para preservar a “autenticidade” de sua cultura. Mas reconhecer que foram as mais ilustres figuras da galeria dos sambistas históricos que, por assim dizer, se adiantaram aos possíveis desejos dos donos do poder para impor normas aos seus filiados não significa necessariamente fazer uma apreciação desfavorável. Ao contrário, é possível louvar o pragmatismo que, por meio de tantas alianças, garantiu a sobrevivência das escolas de samba (p. 48).

Conforme já dito, mais do que uma submissão, a pesquisadora ressalta a importância da estratégia adotada pelos sambistas não somente para a sobrevivência da festa, como também para a manutenção da cultura do samba. Toda a movimentação dos grupos de sambistas era de negociação. Afinal, eram tempos em que a hierarquização de manifestações se fazia publicamente, sem questionamentos contrários, como mostrou Cabral (1996) ao citar uma crônica, de 1942, escrita por Sílvio Moreaux.

Necessário se torna, para o futuro, maior rigor na censura das produções [de carnaval], evitando-se a possibilidade de assuntos apologistas de baixeiras, como as macumbas e as malandragens. Há muita coisa interessante para ser abordada, como também há uma maneira inteligente de se livrar o nosso povo das ideias africanistas que lhe são impingidas pelos maestrecos e pelos poetaços chamados do morro (CABRAL apud AUGRAS, 1998, p. 53).

Na década seguinte, foram diversas as temáticas nacionais transformadas em enredos, a partir de personagens históricos ou da exuberância da fauna e da flora brasileira. A obrigatoriedade da elaboração de enredos nacionais durou até o ano de 1997, mas, apesar das novas imposições com a instauração do regime militar no país, a partir de 1964, os temas brasileiros passaram a ter outros olhares com a aproximação de profissionais ligados às artes, em especial de Fernando Pamplona, nos anos 1960, atuando nos Acadêmicos do Salgueiro (BRUNO, 2013). Pamplona era até então cenógrafo do Theatro Municipal e com ele vários profissionais foram, aos poucos, passando a fazer parte da cultura do carnaval das escolas de samba, nomes como Arlindo Rodrigues, Joãozinho Trinta, Rosa Magalhães e Renato Lage, carnavalescos que já deixaram suas marcas na história dos desfiles do Rio de Janeiro.

Aspectos plásticos alterariam a visualidade das narrativas das agremiações que, embora ainda sofressem restrições quanto às temáticas, inovariam ao abordar as culturas afro-brasileiras, introduzidas pelo Salgueiro. A aproximação de profissionais das artes com os desfiles atrairia também as elites, que passariam não só a acompanhar *in loco* as apresentações como também a participar como brincantes, fenômeno que havia iniciado na década anterior, inclusive nas quadras das escolas em que “os seus ensaios entravam aos poucos na programação de fim de semana da classe média carioca. Aliás, não só da classe média” (CABRAL, 1996, p. 192). Neste caso, o pesquisador se refere ao começo das visitas de representantes de governos de outros países.

Os anos 1950 ficaram marcados na trajetória dos desfiles como o período da “invasão da classe média” (KIFFER & FERREIRA, 2015) por múltiplos fatores. Além da chegada de artistas plásticos oriundos da academia – e da descoberta por parte dos governantes desde os anos 1940 de que essa poderia ser uma manifestação capaz de potencializar o turismo – o carnaval das escolas de samba passaria a atrair também o mundo dos negócios. Kiffer & Ferreira (2015) revelam que, em 1957, a Coca-Cola, então uma indústria de refrigerantes que não conseguia emplacar o sabor de seu principal produto no paladar dos brasileiros, investiu num concurso entre escolas de samba com o intuito de ingressar num universo já detectado pela intelectualidade daqui como uma expressão cultural popular que refletia a ideia dos traços da nossa identidade.

A estratégia da Coca-Cola na América Latina vinha sendo a de aproximação com as expressões da cultura popular de vários países. No Brasil por exemplo, um comercial veiculado na televisão nos anos 50 anunciava o refrigerante ao som de um coco nordestino. Na busca de acentuar essa vinculação a Coca-Cola se aproximaria das escolas de samba, representantes de tudo aquilo a que o refrigerante queria ter sua imagem assimilada: povo, brasilidade, modernidade, sensualidade, festa, carnaval, calor, em suma um resumo das características mais positivas do país (KIFFER & FERREIRA, 2015, p. 62).

Mais uma vez, a visão dos sambistas era de negociação com diferentes segmentos, afinal o concurso traria recursos financeiros para escolas, enquanto os estudiosos temiam a “contaminação” da manifestação, trazendo à tona debates que circundam até hoje o carnaval dos desfiles como a descaracterização da manifestação e, portanto, a necessidade de “preservar” a “pureza” da expressão produzida pelos sambistas populares.

O evento traz à tona ainda outro embate que perpassou – e ainda perpassa – os carnavais: a publicidade. No regulamento da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA) é proibido o *merchandising* de produtos e serviços ao longo dos desfiles. No entanto,

diferentes formas de patrocínio vêm, há décadas, sendo implementadas para que as agremiações arrecadem recursos, além da subvenção da prefeitura. Embora o episódio da Coca-Cola nos anos 1950 não configure essa prática, uma vez que eram concursos que não estavam atrelados aos desfiles, constata-se que a aproximação entre marketing e samba é uma prática nada recente.

Simas & Fabato (2015) apontam um outro episódio que teria, supostamente, sido o precursor dessa aproximação nos anos 1980. A escola de samba Império Serrano, considerada uma das que carregam a marca da tradição por ser uma das mais antigas, recebeu dinheiro de uma fábrica de cervejas para o desfile de 1985 com o enredo “Samba, suor e cerveja”. A escola foi punida por esse ato e a criação da proibição de *merchandising* acabou sendo incluída no regulamento da Liga, mas a medida não impediria outras formas de patrocínio que aconteceriam mais fortemente a partir dos anos 1990.

Aos poucos, todavia, o canto de sereia foi sedutor demais a reconfiguração da festa, os problemas judiciais que envolveram os patronos ligados ao jogo do bicho, a ênfase cada vez maior nos quesitos visuais, o apelo comercial que o carnaval enseja e o encarecimento vertiginoso dos desfiles escancarou de vez as portas para os enredos patrocinados (SIMAS & FABATO, 2015, p. 60).

Essa invasão da publicidade nos desfiles aconteceu – e ainda acontece – principalmente a partir da escolha dos enredos, não há a exposição de produtos ou serviços na cena do cortejo, mas há sobretudo uma associação entre cliente – e aquilo que ele vende – e a narrativa do desfile. Com isso, já passaram pela Sapucaí enredos sobre a história do iogurte, sobre revistas especializadas na vida de celebridades, sobre cidades que querem fazer propaganda de suas atividades, especialmente turísticas, e até mesmo sobre a produção de energia. Dentre os motivos listados pelos pesquisadores para o crescimento dessa forma de captação de recursos, um deles afeta, mesmo que de maneira indireta, o universo das passistas, a questão visual. Como fazem parte do enredo, vão carregar em suas vestimentas, de forma explícita ou não, algum elemento pensado para a construção da narrativa. Principalmente terão que apresentar desempenho mais do que satisfatório porque, afinal, representam a escola que, consequentemente, precisa dar um retorno – mesmo que simbólico – ao patrocinador.

2.2 1960: As assistas pedem passagem

Nos mesmos anos 1960, surgia mais fortemente o termo assista na imprensa. Mesmo não havendo uma data definida por historiadores – e nem quem teria cunhado a expressão – nosso recorte temporal se inicia nesse período em que “começaram a se destacar nas escolas grupos de ritmistas-assistas acrobatas” (LOPES & SIMAS, 2015, p.214). Uma das mais conhecidas foi Paula do Salgueiro, que já desfilava, segundo Rego (1996), desde os anos 1940. Paula ganhou o sobrenome da escola quando do surgimento da agremiação a partir da fusão, em 1954, entre as escolas *Azul e Branco* e *Depois eu digo* (CABRAL, 1996). Novamente Rego (1996) descreve a origem familiar da assista:

Discreta espectadora de Caxambu, folia-de-Reis, mas presente nas ladainhas e novenas caseiras de Cantagalo (RJ), onde nasceu, até os vinte anos de idade Paula da Silva desconhecia o calor dos festejos carnavalescos. Aos sete anos perdeu o pai e, juntamente com a mãe e nove irmãos, mudou-se para Niterói onde o esforço pela sobrevivência absorveu a família (p. 13).

Ainda de acordo com o pesquisador, mesmo sendo de Niterói, Paula passou a frequentar o samba no morro do Salgueiro e acabou se tornando um ícone da escola com o mesmo nome. Naqueles tempos, a agremiação também se tornara referência quando o assunto eram os assistas, “foi o Salgueiro que popularizou os grupos de assistas, que se apresentavam em duplas, trios, quartetos ou quintetos” (BRUNO, 2013, p. 103). O sucesso de Paula foi tanto que virou musa do pintor Di Cavalcanti, passou a fazer parte do corpo de dança de artistas como Mercedes Baptista²⁰ e, por fim, modelo para pintores e escultores na Escola Nacional de Belas Artes, depois de anos trabalhando como empregada doméstica.

Paula da Silva Campos ou Paula do Salgueiro, era da época em que as escolas de samba traziam da própria quadra, dentro da corda (única e respeitada barreira entre a agremiação em desfile e a plateia em plena rua), sua maior atração feminina, a assista. Paula talvez tenha sido a maior das assistas; certamente foi a mais famosa. Começou a encantar o público numa pequena escola de Niterói, a Combinado do Amor, nos anos 40 (REVISTA MANCHETE, n. 1092, 1973).

²⁰ Mercedes Baptista nasceu em 1921 em Campos dos Goytacazes, era bailarina e foi a primeira mulher negra a ingressar no corpo do Theatro Municipal. Coreografou o grupo do minueto, cuja apresentação foi considerada revolucionária por apresentar uma dança da “Corte” num desfile. “Acontece que a ala representava exatamente os salões da aristocracia, e nada mais lógico que o fizesse com as figurações coreográficas da dança da época, conciliando a divisão rítmica da polca (que afinal foi dançada nas casas-grandes) com a divisão rítmica do samba, não obstante ambos serem de compasso binário” (COSTA, 1984, p. 132).

Paula viveu até o ano de 2001 e foi uma pioneira na acepção do termo passista. Atualmente, muitas de suas contemporâneas desse período ainda se lembram da dançarina que, curiosamente, não tinha o que se configurou como “samba no pé”:

Os passos de Paula da Silva Campos, a Paula do Salgueiro, eram tão característicos e envolventes que foi necessário inventar uma palavra que nomeasse aquele tipo de dançarina. Os jornais costumavam chamá-la de malabarista, mas estava claro que aquela expressão pouco tinha a ver com o samba e logo surgiu a palavra passista para se referir àquela mulher que fazia passos hipnotizantes [...] Paula foi a melhor passista que o carnaval já teve, embora nunca tenha sambado. A mulata dançava remexendo os ombros e as cadeiras, tinha uma ginga única, exalava carisma, mas nunca disse no pé (BRUNO, 2013, p. 103-104).

Rego (1996) destacou três dos passos em que ela desenvolvia em suas apresentações: ziguezague, agachadinho e dizque, com fugas e contrafugas, movimentos semelhantes ao que fazia outro ícone da cultura brasileira da primeira metade do Século XX.

Paula notabilizou-se pela sensualidade do movimento dos braços, próprios do movimento de sua nune [divindade] tutelar, Carmen Miranda. Daí que junto à propriedade do movimento dos pés, ela produzia fascinante jogo de cena com os braços, à semelhança do quebra-pratos da dança de Iansã [...] (p. 16).

Figura 2 – Paula do Salgueiro no desfile de 1966, cujo enredo, de Clóvis Bornay, tratou dos Amores célebres do Brasil. A escola foi a quinta colocada naquele ano.



Fonte: Revista Manchete, 1966.

A paixão de Paula pelo samba teria surgido, ainda segundo Bruno (2013), por causa de uma desilusão amorosa. O casamento durara pouco mais de um ano e a futura cabrocha encontraria a cura para os males do coração nas festas do carnaval. Diferentemente de Gigi da Mangueira, outro ícone dos anos 1960.

A trajetória de Regina Helena Esberard foi oposta à de Paula. Moradora da Zona Sul da cidade, do bairro de Ipanema, ela adentrou no universo do samba ainda na adolescência. Desfilou em 1961, pela primeira vez, na Estação Primeira de Mangueira. A história de como se dera essa aproximação, entre a passista e o morro, não está expressa nos jornais em que pesquisei. Das muitas menções direcionadas à Gigi – principalmente no *Jornal do Brasil* e na *Revista Manchete* – estão relacionadas aos desfiles e também ao trabalho como atriz no teatro, na televisão e no cinema. Além disso, há inúmeras citações em colunas sociais. Em 15 de janeiro de 1963 o *Jornal do Brasil* dedica meia página para uma entrevista pingue-pongue²¹ sobre sua vida. Em dezembro de 1963, José Carlos Oliveira, numa crônica, intitulada *Gigi e a Inveja*, publicada no mesmo jornal, também dedica um quarto de página para uma defesa ao samba da garota Zona Sul, que estava sendo acusada de se apropriar do nome da escola para fazer sucesso e fama.

Vamos deixar a moça em paz, colonistas. Deixem-na viver a vida luminosa para a qual está capacitada. Vamos aplaudi-la, admirá-la e, se possível, entremos na fila, cheios de esperança...Essa moça desceu da Mangueira, com o estandarte do samba, pelo simples prazer de sambar. Haverá maior prova de pureza? (OLIVEIRA, 1963).

Por ser de fora da comunidade, Gigi era vista pelos cronistas de carnaval como um componente da “invasão branca” nas escolas de samba. Havia, naquele momento – assim como ainda há hoje – um apelo ao purismo. A crença de que as trocas, as misturas e os entrelaçamentos acabariam com a essência das escolas de samba. Seria necessário, portanto, preservar as agremiações de influências outras que não fossem a própria cultura produzida nos morros ou nas comunidades essencialmente negras.

O culto a uma cultura endógena, obviamente, não vingara. Tanto que até hoje Gigi da Mangueira é lembrada por suas contemporâneas como uma referência na arte de sambar, como Nããna da Mangueira e Maria Lata D`água, ambas entrevistadas para esse trabalho. A aparente resistência ao seu nome associado a essa manifestação popular é paradoxalmente inversa à sua presença na imprensa, quando comparada com sua contemporânea Paula do Salgueiro. Ambas

²¹ Termo jornalístico para definir uma entrevista com perguntas e respostas relativamente curtas.

eram ícones da dança do samba naquele período, mas Gigi é quem surge com mais recorrência nos periódicos, dentro e fora do período de carnaval, sendo, inclusive, capa de revista com temáticas que envolviam a alta sociedade, como na foto abaixo.

Figura 3 – Gigi da Mangueira na capa da revista Fatos e Fotos às vésperas do carnaval de 1964



Tentei, inúmeras vezes, conversar com Gigi, que atualmente mora no bairro da Tijuca, Zona Norte da Cidade, mas em todas as aproximações ela se mostrou reticente em razão das suas condições de saúde. Numa das conversas telefônicas, chegou a dizer que não se sentia aparentemente bem para se apresentar num vídeo (fiz questão de registrar todas as entrevistas em material audiovisual como já mencionado). Gigi parou de desfilar em 1983. Contou num programa de tevê que começou em 1961, aos 14 anos, como destaque e que a função de passista viera pouco tempo depois: “Eu demorei quase oito meses olhando um passista para me atrever a entrar numa roda de samba” (PROVOCAÇÕES, 2012)²². Neste mesmo programa, revelou ainda que o nome Gigi da Mangueira fora cunhado pelo diretor teatral Carlos Machado. O reconhecimento da passista como uma referência do seu tempo – especialmente da Mangueira – pode ser validado pelo fato de ela constar do acervo de depoimentos do Museu do Samba desde setembro de 2017.

Fui em busca deste depoimento, uma vez que ela não aceitou conversar comigo pessoalmente, precisava conhecer a história desta mulher de classe média que se tornou referência de samba no pé, exatamente no período em que a imprensa e os intelectuais acusavam

²² Entrevista para o programa Provoações, da TV Cultura, publicado em 12 de julho de 2012.

a elite de “invadir” as manifestações populares. Regina Helena Esberard nasceu em 1945, era filha de um alto funcionário do Ministério do Trabalho e de uma mãe que adorava festas populares. Segundo a própria Gigi, a mãe a carregava para o samba, o candomblé, o bumba-meu-boi e outros “sassaricos”, expressão muito usada na época. A família morava em Ipanema quando a ainda adolescente conheceu Roberto Paulino, então diretor da Estação Primeira de Mangueira e depois presidente, entre os anos de 1959 e 1962. A ex-passista conta no depoimento para o museu que fora Roberto Paulino quem a apresentara ao universo do samba. Gigi desfilou pela primeira vez na agremiação em 1963, enquanto a mãe desfilava na ala das baianas.

Eu fiquei empolgada com aquela movimentação toda, aquela alegria e comecei a conhecer as pessoas da Mangueira (...) Frequentando a Mangueira eu conheci o Carlinhos Mussum e ele me apresentou ao maior passista que eu conheci até hoje chamado Jonas da Silva. Foi um passista extraordinário. Então, eu ficava de fora, sentada nas mesas ou em pé, e eu ficava vendo eles rodando na quadra ou sambando no meio e, assim, completamente maravilhada, empolgada com tudo aquilo que eles faziam, mas eu não sabia fazer aquilo (GIGI, 2017).

Gigi define seu samba no pé como resultado da espontaneidade. “Eu era uma pessoa muito espontânea. Eu fazia o que meu corpo pedia. Era por aí que eu ia” (GIGI, 2017). Acostumada a posar como modelo de maiôs para a marca Catalina,²³ conta que foi fazer um teste para uma peça teatral, quando Carlos Machado perguntou se alguém poderia ficar no lugar da sambista que havia faltado. Ela se prontificou e ganhou o papel. A partir desse momento passou a ser conhecida como Gigi da Mangueira, o que num primeiro momento não a teria agradado. Confessa que só com o tempo compreendeu o significado de conquistar aquele sobrenome artístico. Gigi desfilou na Mangueira – em nenhuma outra escola, como faz questão de ressaltar na entrevista, embora tenha sido convidada por diversas agremiações – até a construção do Sambódromo, algo que ela considerou grandioso demais e, por isso, decidiu parar.

Eu quando vi aquilo (...) aquilo, arquibancada toda certinha, eu achei que aquilo não era pra mim. Eu fiquei me sentindo fora do que poderia ser a minha realidade. Achando, inclusive, que outras figuras apareceriam para tomar o meu lugar (GIGI, 2017).

²³ Foi uma famosa marca de roupas de banho da época.

Gigi fez, além de teatro, programas de televisão, ambiente em que conheceu seu marido com quem teve dois filhos, e desfilou em concursos de fantasias, como em 1968, quando se apresentou no Monte Líbano vestida de Carmen Miranda. Na Avenida, sempre saiu caracterizada de baianinha, fantasia comum entre as cabrochas daquele tempo, conforme foto a seguir.

Figura 4 – Gigi da Mangueira no desfile sobre História de um preto velho



Fonte: Reprodução de internet, Imagem: Revista Manchete, 1964

2.3 Os cargos de comando nas agremiações e a invisibilidade feminina

Ainda na década de 1960, as escolas de samba de mais prestígio eram Mangueira, Portela, Império Serrano e Salgueiro. Eram as mais conhecidas da população, embora na década anterior tenham surgido diversas agremiações que iriam fazer engrossar o número de escolas no Rio de Janeiro. Em todas elas, os nomes preponderantes nos jornais e nos relatos dos historiadores são masculinos, como vimos na abertura deste capítulo. O papel das mulheres é apresentado, de modo geral, como o de apoiadoras desses núcleos, nos remetendo aos estudos

de Bourdieu (2018) sobre a dominação masculina, quando o sociólogo trata da predominância dos homens nos espaços públicos coletivos.

Observa-se assim que, mesmo quando as pressões externas são abolidas e as liberdades formais – direito de voto, direito à educação, acesso a todas as profissões, inclusive políticas, são adquiridas, a autoexclusão, a “vocaçãõ” (que age tanto de modo negativo quando de modo positivo) vêm substituir a exclusão expressa: a rejeição a lugares públicos que, quando é explicitamente afirmada, como entre os Cabilas, condena às mulheres à discriminação dos espaços e torna a aproximação de um espaço masculino, como o local de assembleias, uma prova terrível, pode também se dar em outros lugares, de maneira quase igualmente eficaz, por meio de uma espécie de *agorafobia socialmente imposta*, que pode subsistir por longo tempo depois de terem sido abolidas as proibições mais visíveis que conduz as próprias mulheres a se excluïrem da ágora (p. 62).

Mesmo não proibidas de frequentarem os espaços em que aconteciam as rodas de samba e, por conseguinte, das decisões sobre os rumos das escolas – porque, como vimos, elas eram grandes incentivadoras das reuniões – muitas não constavam dos documentos oficiais como fundadoras das agremiações, como mostram atualmente bibliografias que apontam o quanto algumas dessas mulheres foram fundamentais para a criação das próprias escolas, como, por exemplo, as chamadas “tias” do Império Serrano. Apesar de serem extremamente atuantes na organização das festas, não fazem parte da ata de fundação da escola, hoje vista como uma das mais tradicionais do Rio de Janeiro, criada em 23 de março de 1947:

Não há no documento dados ou informações sobre os signatários, mas salta aos olhos de imediato a ausência de nomes femininos. Onde estariam Eulália do Nascimento, Simplícia de Oliveira, Alcina Feliciano Reis (Cinoca), Doralice dos Santos, Maria Joana Monteiro, figuras que representaram verdadeiros esteios da nova escola e certamente estavam presentes à reunião da fundação? A discriminação da mulher era bem mais presente em 1947 do que hoje, o que explica, por exemplo, que José do Nascimento Silva, esposo de Eulália e bem menos atuante do que ela quando se tratava de samba, tivesse dado seu apoio à iniciativa, tal como Pedro Monteiro Júnior, marido de Maria Joana. É como se mulher precisasse ser representada por seu cõnjuge, já que sem o beneplácito dele qualquer participação estaria vetada (VALENÇA & VALENÇA, 2017, p. 76).

A dominação simbólica expressa na atuação dos homens do samba em relação às suas companheiras, prática a que se refere os pesquisadores Rachel e Suetônio Valença, operava, e ainda opera, com o consentimento das próprias mulheres, numa relação de complexidade que, como Bourdieu (2018) também analisa, não pode ser vista apenas no binarismo dominado/dominador:

(...) o reconhecimento da dominação supõe sempre um ato de conhecimento, isso não implica que igualmente estejamos embasados a descrevê-la com a linguagem da consciência, por um “viés” intelectualista e escolástico que, como em Marx e sobretudo nos que, depois de Lucács, falam em “falsa consciência”, leva a esperar a liberação das mulheres como efeito automático de sua “tomada de consciência”, ignorando, por falta de uma teoria tendencial das práticas, a opacidade e a inércia que resultam da inscrição das estruturas sociais no corpo (p. 63).

A preponderância masculina nas escolas de samba se tornaria ainda mais fixada com a chegada, na década de 1970, dos chamados patronos, homens ligados à contravenção, principalmente aos jogos de azar. “Entre as grandes escolas de samba, a generalização da vinculação mais estreita com o mecenato do jogo do bicho data da década de 1970. No início dos anos 1990, esse processo dominava o Carnaval de quase todas as escolas” (Veja apud CAVALCANTI, 2008). A antropóloga aponta essa aproximação como uma forma de legitimação desses mesmos nomes ligados à contravenção com a comunidade local e, conseqüentemente, a aceitação em agrupamentos sociais com os quais não poderiam dialogar sem a intermediação da cultura popular, já naquele momento apoiada por diferentes segmentos sociais. Segundo a pesquisadora, “(...) as escolas de samba, com o belo desfile anual, se prestaram à integração do bicheiro à sociedade metropolitana” (ibid., 103). De fato, o desfile mobiliza uma ampla rede de relações, e o dinheiro do bicheiro o integra a essa rede de forma positiva (ide, ibidem, p. 46). Ainda conforme Cavalcanti (2008), os contraventores se aproximaram das agremiações com o intuito de se tornarem lideranças nas comunidades em que atuavam e, por conseguinte, conquistarem legitimação social nesses locais, bem como em outros espaços da sociedade.

A expansão da rede do jogo do bicho na cidade preencheu, dessa forma, os vazios administrativos deixados pelo poder público. Enraizando-se em seus territórios de ação, neles encontrou as agremiações locais: os clubes de futebol e as escolas de samba. Assim sendo, na medida em que se demarcavam, em toda a cidade, as grandes áreas territoriais de atuação de cada banqueiro, inicia-se o relacionamento mais estreito entre o “banqueiro” de um determinado território e as agremiações nele sediadas (ibid., p. 46).

Antes mesmo do ingresso dos patronos nas agremiações, o comando das diversas entidades que representaram as agremiações (TURANO, 2017), até a criação da Liesa, em 1984, e também das escolas de samba sempre fora conduzido por homens, poucas mulheres conseguiram furar essa barreira. Segundo o pesquisador de carnaval Hiram Araújo²⁴, apenas

²⁴ Entrevista acessada em 2018 no site www.aladebairanas.com.br. Atualmente, 2019, o site encontra-se fora do ar.

nove ocuparam o cargo de presidente de agremiações ao longo da história dos desfiles: Carmelita Brasil (Unidos da Ponte, 1959), Andressa Moreira da Silva (Unidos do Jacaré, 1965), Therezinha Monte (Unidos do Cabuçu, 1984), Elisabeth Nunes (Salgueiro, 1986), Esclepildes Pereira (Vila Isabel, 1972), Lícia Maria Caniné (Vila Isabel, 1987), Neide Domicinina Coimbra (Império Serrano, 2002), Eli Gonçalves (Mangueira, 2010) e Regina Celi (Salgueiro, 2010). O pesquisador, entretanto, não contabilizou Vera Lúcia Corrêa, da escola de samba Império Serrano, eleita três vezes para o cargo: em 2010, 2014 e em 2017.

Ao olharmos para outro lugar de prestígio nas agremiações do Rio de Janeiro, o lugar da criação, também observamos a pouca participação de carnavalescas: Marie Louise Nery, Lícia Lacerda, Lilian Rabelo, Maria Augusta, Márcia Lage e Rosa Magalhães, esta última a única na atualidade a assinar sozinha um enredo de escola considerada de grande porte.

Este cenário nos leva a questionar se o lugar reservado às mulheres nas escolas de samba teria ficado restrito à exposição estética, de diferentes formas, seja como baianas, como destaque no carro alegórico, seja como porta-bandeira ou como passistas. Gonçalves (2010) revela que os diferentes grupos, com cargos representativos ou não de poder, disputam espaços dentro das próprias agremiações, além de se inserirem em jogos competitivos entre as escolas.

Participar de uma ou de outra escola, conquistar um lugar como carnavalesco, como passista ou como mestre-sala sugerem modos específicos de mobilidade dentro do universo carnavalesco, configurados a partir de uma arena dinâmica de posições e de carreiras. Nas escolas de samba da atualidade, compositores, músicos, ritmistas passistas, carnavalescos, entre outros, ocupam um lugar em uma ou mais escolas. Transitam entre elas. Disputam posições e inserem-se em uma hierarquia entre escolas que, por sua vez, estão dispostas em um ranking competitivo (p. 110).

No meio da necessidade de se mobilizar diante de diferentes grupos estão as passistas, mulheres com diferentes motivações para se tornarem alvo de olhares – positivos e negativos – para suas formas de se expressar no carnaval dos desfiles.

2.4 Os desfiles na atualidade

O campo das escolas de samba envolve diversos grupos com visões diferentes sobre o sentido do desfile tornando-se, portanto, um campo complexo. Não pretendemos fazer a configuração desse campo, uma vez que esse trabalho já fora realizado por Cavalcanti (2008) e Da Matta (1997). Queremos, sobretudo, retomar alguns pontos levantados pelos pesquisadores

e, dessa forma, situar a ala de passistas nesse contexto para localizar o nosso alvo nesta pesquisa, as passistas.

Além dos contraventores do jogo do bicho, como apontou Cavalcanti (2008), outras formas de liderança foram sendo incorporadas aos modelos de gestão das escolas de samba, engendrando um processo de apagamento dos sambistas dos postos de comando das escolas. Como exemplos, a presidência da Portela ser exercida por um suspeito de envolvimento com grupos de milicianos (WERNECK; COSTA; GALDO, 2016), policiais militares e ex-policiais organizados para dominar territórios no Rio de Janeiro, e a presidência da Unidos da Tijuca ser comandada por um empresário português ligado ao futebol.

A ideia de que um “homem forte” – não necessariamente em sentido simbólico – precisa estar à frente de uma agremiação é recorrente no discurso dos simpatizantes de diferentes pavilhões. O sentido de “forte”, presente nas falas, está estreitamente ligado ao poder de negociação que este homem terá com os diferentes atores envolvidos na produção dos desfiles da escolas de samba, particularmente no grupo especial, que reúne as 12 maiores agremiações carnavalescas, como o Estado (representado pela Prefeitura) e a Liesa, criada por um grupo de representantes dissidentes da Associação das Escolas de Samba, representante à época das agremiações.

A fundação da Liesa, por sua vez, tinha, como um dos principais articuladores um dos mais influentes contraventores do jogo do bicho da cidade do Rio de Janeiro, o advogado Castor de Andrade, mencionado anteriormente, patrono durante quase três décadas da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel. A Liga se tornou o principal interlocutor entre as agremiações e o Estado.

Diante do discurso modernizador da Liga, é importante distinguir suas diferentes dimensões e perceber a sua dubiedade: essa suposta autonomia foi organizada pelos próprios patronos em seu benefício indireto. A Liga certamente racionalizou financeira e administrativamente aspectos importantes da organização do desfile: imprimia seu próprio disco, recebia parte da renda relativa à vendagem dos ingressos, vendia diretamente para os canais de televisão os direitos para a transmissão do desfile, repassando o montante dessa renda para as escolas de samba do grupo especial. Ela tomou para si a coordenação do julgamento, escolhia os jurados, discutia os quesitos, detendo em suma “a coordenação artística do espetáculo”. Internamente, as escolas também organizaram sua administração e comercializaram seu funcionamento (CAVALCANTI, 2008, p. 50).

A ligação do carnaval com grupos desviantes não seria exatamente uma novidade na trajetória das escolas, como apontam historiadores.

O meio em que floresceu e se desenvolveu o samba urbano, em favelas, nos morros e nas áreas planas da cidade do Rio de Janeiro foi naturalmente propício à expansão da criminalidade e da delinquência. E isso se deu por ser constituído de um contingente humano historicamente marginalizado pela sociedade abrangente, com pouco ou nenhum acesso aos necessários equipamentos garantidores da cidadania. Assim, as comunidades entre as quais, nas décadas de 1920-1930, o fenômeno samba ocorreu acabaram por criar, em termos gerais, seus próprios códigos de relacionamento e conduta, intra e extramuros (LOPES & SIMAS, 2015, p. 297).

Cavalcanti (2008) acompanhou os bastidores da Mocidade Independente de Padre Miguel e viu de perto a lógica engendrada em parte das agremiações. A escola estava no auge de suas atividades, havia retomado o posto de escola “grande” no início dos anos 1990, e ainda tinha no comando o contraventor Castor de Andrade, principal responsável pelo financiamento do desfile da agremiação. A pesquisadora acompanhou todo o processo da pré-produção de um desfile, desde a escolha do enredo até a saída do cortejo. Em vários momentos do trabalho se deparou com a complexa relação de poder entre patronato, trabalhadores de barracões (onde é construído quase todo o aparato que será apresentado durante o desfile), e comunidade.

No dia da final do samba-enredo (outubro de 1992), no camarote da diretoria da escola, dois convidados dialogavam: “essa escola está muito bem-organizada. Escola tem um pouco de quartel – manda quem pode, obedece quem tem juízo, dá porrada quando precisa. E aí funciona. Veja você, aqui em volta tem umas 500 bocas [tráfico de drogas], e ninguém se mete com a Mocidade. O trecho é revelador por identificar a ideia de organização, valorizada, àquela de um controle que supõe o exercício de uma violência tida como legítima. Esse ponto é fundamental na definição de um padrão de comportamento dos bicheiros e da patronagem tal como exercida por eles. (CAVALCANTI, 2008, p. 110).

O trabalho da antropóloga foi realizado no início dos anos 1990. Desde então, houve poucas mudanças na configuração das escolas de samba. A Liesa continua a congregar as agremiações do Grupo Especial e a deliberar em nome do conjunto. E o mecenato do jogo do bicho, embora com alguns desfalques, ainda detém o comando da maioria das escolas de samba, garantindo, inclusive, o processo sucessório com a escolha de familiares, como é o caso da Beija-Flor de Nilópolis, conforme anunciada na edição de 19 de fevereiro de 2018 da Revista Veja (MEDINA, 2018).

2.5 A ala de passistas na estrutura das escolas

No Grupo Especial, onde estão reunidas as chamadas “escolas grandes”, doze ao todo²⁵, cada agremiação se estrutura de forma distinta, mas alguns segmentos, tidos como tradicionais, são mantidos há décadas, mesmo sem receber pontuação como a ala de passistas. Vale ressaltar que mesmo no “grupo grande” há escolas tidas como maiores por seu capital simbólico (BOURDIEU, 2004). É o caso, por exemplo, da Estação Primeira de Mangueira que tem a sua história atrelada a uma comunidade, o Morro da Mangueira, de onde emergiram grandes nomes da música brasileira como Cartola e Carlos Cachça, ambos fundadores do Bloco Arengueiros que mais tarde se tornaria a agremiação cujas cores são o verde e o rosa. No exemplo abaixo, podemos observar como se organizou, em 2019, a agremiação fundada em 1928.

Quadro 3 – Diretoria 2016 a 2019

| | | | |
|---|---|--|--|
| Aramis Santos Presidente | Paulo S. Sérgio de Barros Vice-presidente Administrativo | Luiz da Silva S. Filho Diretor Administrativo | Fábio Machado Cirena Vice-presidente Financeiro |
| João Lopes M. Filho Diretor Administrativo | Pablo Brandão Vice-presidente Social | Thiago Mariano Silva Diretor Social | Guilherme S. Alexandre Diretor Social |
| Rodrigo Bigu Diretor Social | Laura Thalita Diretora Social | Bárbara Priscila Diretora Social | Elyzio Dória Neto Vice-presidente Patrimônio |
| Marcelo G. Alencar Diretor Harmonia | Clésio dos Santos Diretor Patrimônio | Edson Guedes Vice-presidente Harmonia | Dimichel Velasco Diretor Harmonia |
| Márcio Gárcia Diretor Patrimônio | Ricardo H. Dias Diretor Harmonia | Rubem Machado Vice-presidente Divulgação | César Romero Diretor Divulgação |
| Karla Sampaio Diretora Divulgação | Gustavo C. Failase Vice-presidente Jurídico | João José Riche Jr. Diretor Jurídico | Henrique S. Oliveira Diretor Jurídico |
| Vera Lúcia Ferreira Vice-Pres. Depto. Feminino | Luiz Carlos C. Santos Vice-presidente Médico | Celso S. Rodrigues Diretor Médico | Luiz Eduardo Bahiana Diretor Médico |
| Paulo Ramos Vice-presidente Cultural | Marli de Azevedo Diretora Cultural | Márcia S. Machado Diretora Cultural | Rodrigo A. Reduzino Diretor Cultural |

²⁵ Em 2019, desfilaram 14 escolas em razão de não ter havido rebaixamento no ano anterior. Os dirigentes da LIESA decidiram não rebaixar a Acadêmicos do Grande Rio, nem o Império Serrano, segundo eles, a pedido de representantes da Prefeitura. O fato gerou muita polêmica porque no ano de 2017 também não houve rebaixamento, apesar de duas escolas terem se envolvido em graves acidentes (ALVES, 2018).

| | | | |
|---|---|--|---|
| Teresinha R.S. Labruna Vice-presidente Projetos Especiais | Francisco Nery Diretor Projetos Especiais | Arcindo J. Silva Vice-presidente Mangueira do Amanhã | Jorge Luiz M. Alves Diretor Mangueira do Amanhã |
| José Carlos França Vice-presidente Engenharia | Fábio Guedes Diretor Engenharia | Ermenegilda Moreira Vice-presidente Velha-Guarda | Fernanda Meiners Diretora Velha-guarda |
| Marcelo Oliveira Diretor Velha-Guarda | Francisco Sérgio G. Cunha Diretor Velha-Guarda | Rodrigo P. Oliveira Vice-presidente Bateria | Rodemir R. Pereira Vice-presidente Compositores |
| Márcio Perrota Vice-presidente Comunicação | Osni Santos Mello Diretor Comunicação | Jorge Luiz Jeronymo Diretor Comunicação | Nelcy da Silva Gomes Diretora Ala das Baianas |
| Ari Lang Diretor Destaques | Queila Mara Diretora Ala de Passistas | Valéria Cristina A. Souza Diretora Ala das Crianças | Isadora S. H. Dias Diretora Ala das Crianças |
| Guanayra Firmino Ass. Presidência | Luiz Fernando A. Ramos Ass. Presidência | Marcos Vinicius Biriba Ass. Presidência | Kátia Damiana A. P. Lobo Ass. Presidência |
| Carlos Henrique Dória Ass. Presidência | | | |

Fonte: <http://www.mangueira.com.br/>

Ao analisarmos os nomes que compõem esse organograma, difundido no próprio site da agremiação, constatamos que a maioria dos cargos é ocupada por homens: são 44 homens e 16 mulheres. Com isso, apenas 36,36% dos postos de comando estão destinados às figuras femininas. Ou seja, nem a metade. A existência de um departamento feminino também chama a atenção, pelo fato de ainda haver essa forma de divisão: espaços de homens *versus* espaços de mulheres. As evidências apontam para a manutenção de uma prática em que a figura feminina, no ambiente das escolas de samba, ocupa predominantemente os lugares de exposição (fortemente nos desfiles) do que nos postos de comando. Nesse contexto, a ala de passistas da Mangueira possui uma diretoria, dirigida por uma ex-passista, ligada diretamente à presidência. Algo comum em outras escolas como Vila Isabel, do Grupo Especial, e Acadêmicos do Cubango, do Grupo de Acesso. Ambas têm a participação de mulheres na coordenação das alas.

Como há poucos registros escritos das trajetórias das escolas de samba, não há consenso na bibliografia sobre a criação da ala de passistas nas agremiações, uma vez que os passistas – homens e mulheres – desfilavam em duplas, trios ou até quartetos nas primeiras décadas de

desfiles (TOJI, 2006). Alguns sambistas falam que tais alas teriam começado a existir no final dos anos 1980. Contudo, Duarte (2015) aponta para uma provável influência dos próprios passistas – homens e mulheres – que se apresentavam no final dos anos 1950.

Em 1959, os próprios sambistas solistas criaram as primeiras alas coreografadas ou “alas de passo marcado”, o que segundo eles, pode ter contribuído para a homogeneidade estética dos passistas posteriormente. Sérgio Jamelão criou no Império Serrano, a ala “Sente o Drama”. Na Portela havia a “Ala das Novidades” e a “Ala da Gafieira” (p. 37).

O fato é que esse modelo já estava instalado nos anos 1990 e com ele surgiram também os coordenadores de alas.

Até o final da década de 90 os responsáveis pelas alas de passistas (ainda não chamados de coordenadores) tinham poucas atribuições. Selecionavam os passistas, cuidavam de medidas de fantasia, controlavam a frequência e mais nada. Não havia coordenação direta e constante como atualmente, no sentido de instruir, ensinar ou aprimorar a forma de sambar de cada passista. O poder do coordenador limitava-se a selecionar, dentre os candidatos, aqueles considerados bons passistas. Hoje todas as escolas possuem, no mínimo, um coordenador com diversas atribuições: convoca, inscreve, identifica, ensina, coreografa, cuida da produção e execução de pelo menos dois figurinos anuais para apresentações dentro e fora da quadra além de elaborar a escala de presença, aconselham e intermediam trabalhos (DUARTE, 2015, p. 67).

Marcos Maya, com quem conversei para compreender melhor o papel do coordenador, é um desses profissionais. Ingressou como passista na Mocidade Independente de Padre Miguel aos 18 anos e, desde 2018, é coordenador da ala de passistas da Estácio de Sá, escola do Grupo de Acesso²⁶. Segundo ele, as atribuições de quem está à frente de uma ala são as seguintes:

É, assim, são muitas reuniões que a gente tem com o carnavalesco. A gente primeiro tem que saber qual é a ideia do carnavalesco. A gente não pode fugir muito disso. Aí você junta um grupo, que queira desfilar na ala, e assim você começa a criar movimentos. O meu tipo de trabalho, eu gosto de fazer muito, mais passos daqui pra cima [mostra o tronco], e coisas que dê evolução, efeito na avenida, na verdade. Tem o coreógrafo de comissão de frente, que é uma coisa mais limitada, que são bailarinos mais profissionais. Tem o coreógrafo da ala de passistas, que são... que também não deixa de fazer aquela parte de coreografia de show. E uma coreografia de ala na verdade, é aquela experiência assim, você não sabe quem vai vir pra sua mão. Você tem que transformar ele naquilo que você quer fazer na avenida. Não são profissionais, são foliões. Então, tem essa diferença, pro trabalho do coreógrafo (Entrevista realizada em 16/04/2018).

²⁶ No ano de 2019 a escola conquistou o título do Acesso e, com isso, seguiu para o Grupo Especial.

Marcos Maya acaba por reforçar a percepção de que há uma diferença entre alguém que apenas saiba executar os passos do samba para a “personagem” passista – uma persona construída ao longo da história do carnaval (TOJI, 2006) -, que precisa apresentar outros elementos, como os utilizados nas performances de show, mesmo que seja em menor escala. Uma ideia compartilhada por outra coreógrafa, a ex-passista Tina Bombom, coordenadora da ala das passistas da Inocentes de Belford Roxo, do Grupo de Acesso.

Sim, eu segui essa linha. Vou te falar, eu sigo essa linha. Vou te explicar porquê. Porque, antigamente, nós tínhamos um pique de samba direto. Aquele samba pesado mesmo, de ir na avenida de ponta a ponta. Com o passar do tempo, você começa a trabalhar de uma maneira, que você vai vendo que, as meninas não têm mais aquele... aquele pique todo. Eu não sei se é porque não tem ou porque não tem uma força de vontade de pegar e bater do início ao fim. Então, a gente fica trabalhando mais com o rebolado, ou tem menina que não sabe trabalhar uma respiração; ou tem meninas que a gente precisa compor a ala, e sabe que aquela menina vai dar um fruto futuramente, mas, no agora, ela não consegue seguir o processo que já foi passado. Mas você não quer perdê-la. Então, isso tudo você começa a ver as dificuldades. Por exemplo, eu sou de Belford Roxo, tô trabalhando lá. É muito mais fácil você montar uma ala em Madureira, no Centro da cidade, do que na baixada. Muito mais fácil. Até de formação de corpo dançante mesmo. Você consegue muito mais do que lá. Lá eu tenho que lapidar a pedra bruta, de um jeito que... o trabalho leva tempo com o processo. Eu consigo, mas eu tenho um tempo. Quando você vê o tempo daquele processo ali, já tô na boca do carnaval (Tina Bombom, entrevista realizada em 14/03/2018).

A construção de coreografias, apontada como parte das funções de um coordenador, é um dos pontos criticados por sambistas, ex-passistas, admiradores e também por pesquisadores. Tal crítica se dá, uma vez que as coreografias trariam a uniformização da dança, um processo que apagaria as performances individuais, tão marcantes nos anos anteriores à chegada das alas.

Mesmo considerada uma das danças mais tradicionais das escolas, os passistas infelizmente perderam um pouco o destaque nos desfiles, diferentemente de décadas passadas onde ficaram notáveis as performances de passistas como “Vitamina”, “Gargalhada”, “Tijolo”, “Índio” (SANTA-BRIGIDA, 2006, p. 160).

Algumas passistas mulheres, como veremos no terceiro capítulo, são até hoje conhecidas em função de passos diferenciados, como Sônia Capeta, da Beija-Flor, por apresentar uma dança denominada pelos próprios dançarinos de “liquidificador”, em que apenas os quadris se movem, sem que os pés saiam do chão. A prática provocaria, portanto, um apagamento das individualidades, na concepção de observadores. Embora as coreografias

funcionem mais nas apresentações de quadra do que na Avenida, em que o chamado samba no pé se torna mais exigido dos dançarinos.

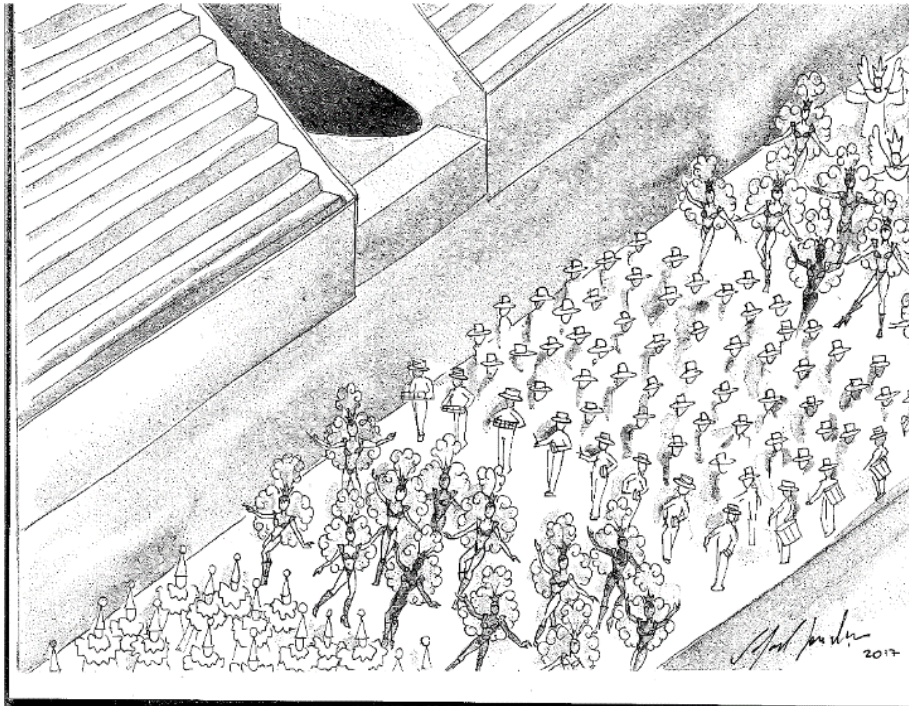
Entretanto, para Duarte (2015), por exemplo, “o estilo que o coordenador adota na ala que lidera é sua assinatura e o tornará conhecido no mundo do samba. À medida que atua diretamente na forma de sambar de cada passista, homogeneíza tecnicamente a ala e faz dela seu cartão de visitas” (p. 68-69). Esse debate, no entanto, requer outros elementos que trataremos de forma aprofundada mais adiante, com a inclusão de fatores como a transformação da festa num espetáculo midiático e a aceleração do ritmo dos sambas-enredo e, conseqüentemente, da bateria.

A composição de uma ala se transformou de fato num cartão de visitas para os coordenadores. A função acabou por se tornar uma forma de trabalho para ex-passistas, nem sempre remunerada, que, por sua vez, são convidados para coreografarem shows de samba em casas de espetáculos, entre outros eventos, até mesmo no exterior. A ala de passistas tem muita visibilidade tanto nas apresentações das quadras, que costumam receber muitos turistas brasileiros e estrangeiros, quanto nos desfiles no Sambódromo. É o momento em que o chamado samba no pé aparece de fato. Sua importância está, entre outros fatores, na qualidade da dança apresentada, uma vez que nas outras alas não há a exigência de uma performance artística (com exceção da comissão de frente e das alas coreografadas), podendo o componente se movimentar de forma mais solta, sem a obrigatoriedade de saber o popularmente chamado de “samba no pé”. Santa-Brígida (2006) define dessa forma a ala de passistas:

Categoria específica que marca a execução técnica do samba em sua excelência, chegando ao virtuosismo do sambista com os profissionais da dança do samba. Na evolução do desfile eles vêm se exibindo próximos aos ritmistas e do carro de som e têm a função de preencherem o espaço deixado pela bateria durante o encaixe no recuo, movimento coreográfico que requer muita atenção para quem comanda a harmonia do desfile, pois pode prejudicar a evolução do conjunto da dança e do canto da escola (p. 60).

Há escolas, ainda, que optam por dividir as passistas colocando uma parte à frente da bateria e outra ao final, conforme a figura abaixo:

Figura 5 – Desenho feito exclusivamente para este trabalho pelo figurinista Rafael Gonçalves



Essa “função” de preencher possíveis espaços vazios na evolução da bateria quando da entrada nos recuos é bastante criticada por quem reivindica a valorização da dança do samba por si mesma. Nesse sentido, a ideia de funcionalidade se dissociaria do que o próprio Dossiê Matrizes do Samba no Rio de Janeiro (2007) definiu como arte: “A expressão “samba no pé” não é um clichê vazio de significados, mas uma verdade primeira da dança do samba (p. 61)”. A responsabilidade pela escolha do lugar em que a ala de passistas deve se posicionar é, de modo geral, dependendo da organização da escola, da direção de carnaval ou da direção de harmonia. Entretanto, os carnavalescos, os criadores da narrativa a ser contada no desfile, também opinam e apontam o que melhor se encaixa com o enredo, que para Cavalcanti (2008)...

(...) está sujeito a um conjunto de transformações que o concretizam em música, fantasias e alegorias, submetendo-o a diferentes leituras e interpretações, e ocupa mesmo maior ou menor importância na autopercepção dos diferentes setores da escola. Sem enredo, entretanto, não há desfile (p. 89).

Para entender o que pensam esses profissionais sobre o papel dos passistas num cortejo, fui ao encontro de dois deles na Cidade do Samba²⁷. Alexandre Louzada, carnavalesco da Mocidade Independente de Padre Miguel²⁸, agremiação fundada nos anos 1950, na Zona Oeste

²⁷ A Cidade do Samba foi criada em 2006 e rebatizada em 2011 como Cidade Joãozinho Trinta, local onde se encontram os barracões (uma espécie de ateliê de cada escola) das agremiações do Grupo Especial.

²⁸ O carnavalesco atuou na agremiação até o ano de 2019.

da cidade do Rio de Janeiro, contou ter ingressado no carnaval como passista nos anos 1970. Ele acredita ser à frente da bateria o melhor lugar para a execução da dança do samba.

Porque, antes, erradamente, os diretores de harmonia colocavam atrás, porque existe a figura da rainha, pra não confundir ou pra destacar mais. Mas uma ala de passista nunca conseguiu cobrir o buraco da bateria quando ela entra [no recuo]. Porque eles são dançarinos, com a roupa menor do que as demais, não faz volume; e hoje, na frente, a bateria... é muito mais fácil o passista à frente da bateria segurar a onda pra que a bateria possa entrar e a outra ala encostar atrás do que o inverso. E é a grande chance dos passistas se exibirem. É nesse momento. Então, também, porque eu acho que dá mais destaque. Porque no foco da TV, Comissão de Frente, abre alas, aquele conjunto frontal da escola é o que mais tempo demora na avenida. E o meio, aonde sai a bateria, também é uma coisa focada. Então, na visão de pássaro de uma câmera, você consegue dar um destaque maior aos passistas. Eu louvo até quem tem esse... que inventaram esses prêmios, essas premiações, que conseguem, dentro de uma ala, destacar alguém que sambe, que tenha o algo a mais do que a coreografia que foi estabelecida ali. Mas existe. É só a gente que não vê. Ou que não quer ver (Alexandre Louzada, entrevista realizada em janeiro de 2018).

Não é como pensa outro carnavalesco entrevistado, Jorge Silveira, responsável pela concepção artística da São Clemente, agremiação fundada nos anos 1960 no bairro de Botafogo, na Zona Sul da cidade, uma das poucas dessa região.

Eu gosto de trazer junto à bateria. Uma opção pessoal. Eu acho que é uma energia diferente. E pro trabalho deles na pista fica muito belo o conjunto sonoridade e dança. É uma marca que eu acho que funciona. Equilibra bem. Existe uma liberdade, mas eu esse ano, por opção, trouxe junto à bateria (...). Junto depois, logo em seguida. Passou bateria, vem passista (Jorge Silveira, entrevista realizada em janeiro de 2018).

Independentemente de escolhas dos profissionais, o Dossiê Matrizes do Samba no Rio de Janeiro acaba por reforçar a importância da proximidade entre bateria e ala de passistas, reafirmando a relação entre a dança e a música.

A ala de passistas reúne, no desfile, os mestres – jovens e mais velhos – desse ofício que é o samba no pé. Essa ala não existia nos primeiros anos das escolas. Atualmente, costuma vir atrás da bateria e do carro de som, um ponto privilegiado para que cada passista vibre e demonstre o domínio de sua arte (p. 61).

Cada agremiação possui um número variado de passistas integrando a ala. Uma das maiores em quantidade é a da Portela, com cerca de 80 integrantes mulheres, segundo Nilce Fran, coordenadora da ala. Existem diversas formas para se ingressar numa ala de passistas e

uma delas é fazer um teste, como numa audição teatral. A passista é convidada a sambar e a coordenação, que pode estar acompanhada de outros profissionais da escola, avalia a apresentação definindo se a dançarina tem as condições necessárias de entrar para o corpo de passistas, e também o trabalho que será necessário para que o samba seja aprimorado, ou não.

Outra forma de participar é receber um convite e, neste caso, a condição básica é ter pleno domínio da arte de dançar o samba. Muitas vezes apenas passistas já experientes, que desfilam há algum tempo em escolas ou se apresentam em shows, conseguem ingressar dessa maneira. O envolvimento desde cedo em escolas mirins também é um impulsionador para o desenvolvimento da dança, na medida em que essas escolas reproduzem, em menor escala, o modelo de apresentação das grandes escolas e muitas vezes estão atreladas às chamadas “escolas-mãe”, como a Aprendizes do Salgueiro, escola mirim ligada à Acadêmicos do Salgueiro, e a Mangueira do Amanhã.

Com a fundação da Mangueira do Amanhã em 1987 os passistas mirins, ao atingirem a adolescência, migravam para a escola mãe, a Mangueira dos adultos, fornecendo novos passistas oriundos da própria comunidade dificultando assim o ingresso de novos componentes de fora, criando um fluxo constante de passistas majoritariamente nascidos e criados no morro de Mangueira (DUARTE, 2015, p. 50).

Em 2019, 16 agremiações mirins integram a Associação de Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro (AESM)²⁹. A participação em projetos de dança realizados pelas próprias escolas, que funcionam como oficinas, acaba por revelar novos talentos nessa arte. Hoje, a maioria das agremiações possui projetos com essas características, o que reforça os laços com a comunidade e abre oportunidades para quem apenas quer aprender a sambar.

Com o intuito de mergulhar ainda mais no universo das passistas com um olhar “de dentro” (MAGNANI, 2002), me inscrevi, em maio de 2018, no projeto de passistas da escola de samba Estácio de Sá, uma das pioneiras na história do carnaval de desfiles do Rio de Janeiro. A despeito da eterna disputa pela primazia³⁰, a escola tem uma trajetória ligada ao Morro do Estácio, local que abrigou grandes nomes da história do samba como Ismael Silva, Mestre Marçal e Bide, além das mulheres que a historiografia oficial apagara. No entanto, a escolha se

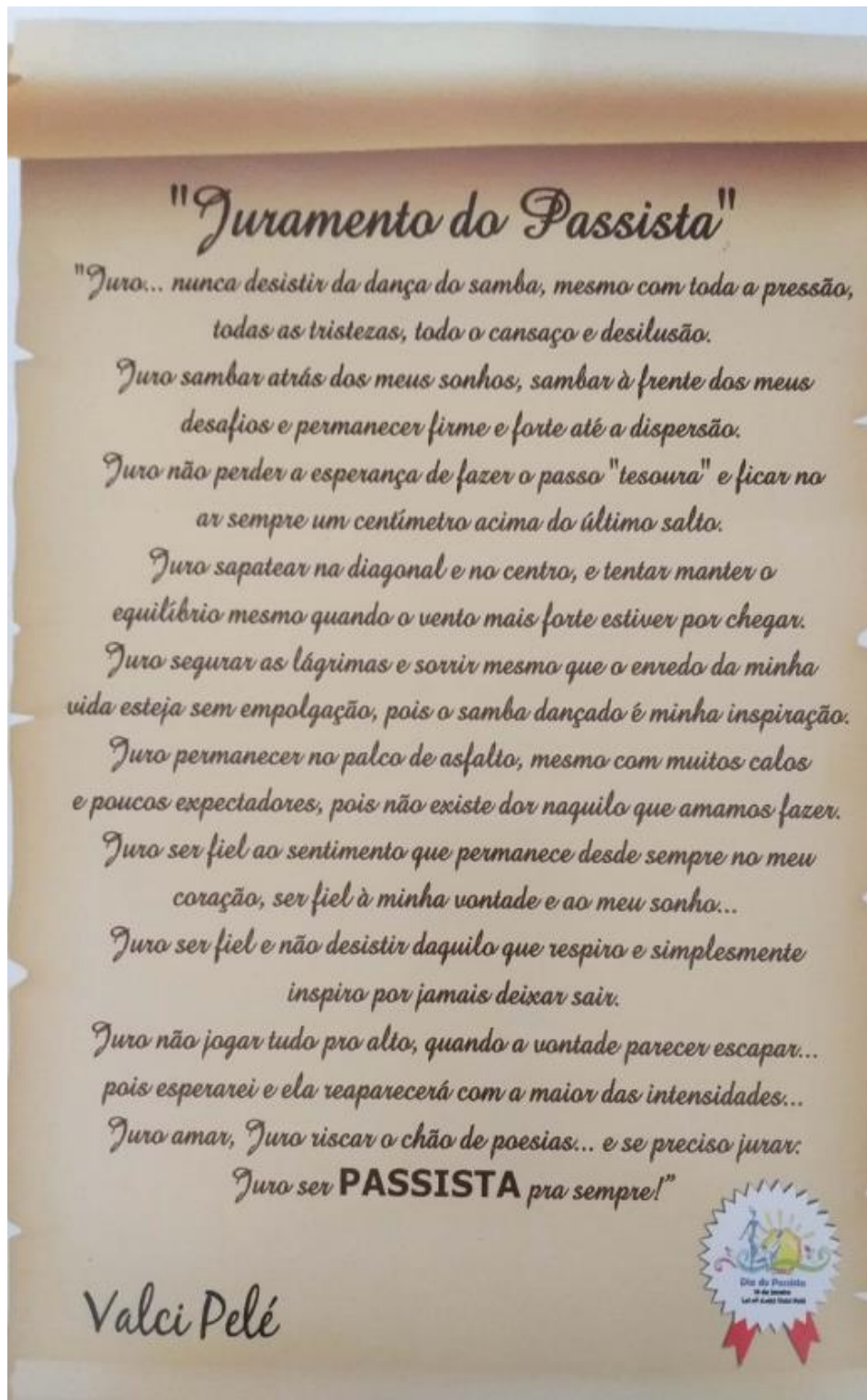
²⁹ Informação retirada da rede social facebook, página oficial: <https://www.facebook.com/aesmriooficial/>

³⁰ Cabral (1996) fala sobre a disputa acerca de qual escola teria surgido primeiro, uma vez que a Deixa Falar, antecessora da Estácio de Sá, surgira como bloco e depois como rancho. Dessa forma, não poderia ser considerada uma escola por nunca ter desfilado com a chancela de escola de samba. Com isso, Mangueira, criada em abril de 1928, e Portela, também surgida a partir de um bloco em 1923, passaram a reivindicar o posto. Como toda a trajetória das escolas é baseada na história oral, não havendo a existência de documentos, esse é um assunto até hoje gerador de polêmicas entre as agremiações.

deu pelo fato de a localização da escola ser possível para o constante acompanhamento do trabalho com a ala e, também, pelo fato de o coordenador ter dado total abertura para o meu ingresso nas aulas, processo este que estará detalhado no último capítulo desta pesquisa.

Em uma das minhas idas à quadra, acompanhei a visita do coordenador de ala de passistas da Unidos do Viradouro, bastante conhecido no mundo do samba, Valci Pelé. Ex-passista com uma trajetória ligada à Portela, adotou esse nome em homenagem a uma das mais famosas passistas da azul e branca de Madureira, Nega Pelé, que, por sua vez, ganhara esse nome por ser comparada ao jogador de futebol. Valci começou a desfilar em 1986 e anos mais tarde passaria a formar outros passistas. Fundou, juntamente com Nilce Fran, outra passista renomada da Portela, o Instituto de Cultura e Cidadania Primeiro Passo (ICCPP) com o intuito de ensinar a dança do samba com uma metodologia elaborada pelos dois dançarinos (DUARTE, 2015). Hoje, Valci é uma referência para os mais jovens. Ao terminar sua aula, fez questão de entregar a todos os alunos e alunas um texto, escrito por ele mesmo, conforme a figura abaixo:

Figura 6 – Juramento do passista



Chama a atenção no juramento o uso de palavras como “desistir”, “tristeza”, “cansaço” e “ilusão”, num texto sobre uma atividade tão lúdica como a dança do samba. Uma primeira observação nesse sentido é a de que haveria, então, um hiato entre a imagem glamourosa, comumente vista nos desfiles na avenida, e das diversas dificuldades dos processos

preparatórios pelos quais passam os passistas nos momentos pré-carnaval. Esse processo envolve desde os ensaios, passando por gastos pessoais para a manutenção da estética, chegando até o momento em que a escola pode ou não optar por aquele determinado profissional depois de quase um ano de investimentos, não só financeiro como também de tempo, como veremos nos capítulos posteriores.

Outro fator a ser ressaltado, a partir do texto, é o fato de este pedir um comprometimento com o ofício ao fazer “jurar ser passista para sempre”. Há recorrentes histórias de passistas que acabam se tornando mestres-salas ou porta-bandeiras, como foi o caso de Selminha Sorriso, da Beija-Flor. Um posto mais nobre, aos olhos do público e também da própria agremiação, pela visibilidade no desfile, pela capacidade de se transformar numa profissão com remuneração acima da média no universo do carnaval e, sobretudo, por garantir pontuação para as escolas de samba.

A ala de passistas nunca foi quesito de julgamento e, com isso, a valorização da dança do samba acontece por parte de sites especializados em carnaval ou de jornais como o prêmio *Estandarte de Ouro*, oferecido pelo jornal *O Globo* desde 1972. O prêmio é comumente citado entre as passistas como uma forma de reconhecimento de quem tem realmente o domínio do samba no pé.

Por vezes, ouvi das entrevistadas a recomendação de uma determinada passista porque ela teria dois ou três prêmios ao longo da sua carreira. A premiação, portanto, se tornara uma forma de reconhecimento da dança do samba, uma vez que não há por parte da Liga – que, por sua vez, representa o posicionamento das agremiações – nenhuma sinalização no sentido de valorizar o samba dançado. O Estandarte de Ouro premia passistas masculinos e femininos, chegou a mudar a premiação para ala, em 2014, mas voltou a ser direcionado para performances individuais, conforme contou o coordenador do prêmio.

O passista ele é um solista por natureza, né? Eu já tive a oportunidade de pesquisar no arquivo aqui do Jornal *O Globo* e é interessante, na década de 70, o Estandarte de Ouro foi criado em 72, você tinha vários...vinha, vinha as alas, vinha as alegorias, mestre-sala e porta-bandeira, bateria e tinha algumas partes da escola que ficava um espaço ali pros passistas, aqueles passistas da antiga. Hoje você não encontra isso, né? Hoje, é muito comum, se você olhar o roteiro dos desfiles, vem uma alegoria e na frente – eles até chamam de destaque, mas na verdade é uma mulher com uma roupa...de biquíni e tal, uma mulher muito bonita e tal, e esse espaço poderia ser dado pra uma passista, quer dizer... que com certeza ia correr contra o tempo para mostrar sua habilidade, mas não, eles estão agrupados numa ala, o que é um erro, na minha visão, um erro conceitual. Passista ele é um solista, ele não vai fazer uma coreografia em grupo. Tanto que o Estandarte de Ouro, nós chegamos a ter o prêmio de ala de passistas, mas esse prêmio ele foi cortado, agora nós só temos

o prêmio pra passista feminino e pra passista masculino por entender que passista é um solista e não faz sentido você premiar uma ala. Passista não é ala, passista é solista na nossa avaliação (Marcelo de Mello, entrevista realizada em fevereiro de 2019).

Minha conversa com o coordenador se mostrou necessária para que pudesse compreender a motivação do jornal em conceder um prêmio para passista, sendo que a própria instituição organizadora não reconhece a dança do samba como quesito. Marcelo de Mello faz parte da comissão julgadora desde 1993, mas assumiu a coordenação somente em 2018. Ele explica os fatores envolvidos na decisão de manter a premiação para os dançarinos.

Quando conversamos sobre isso nunca ninguém discordou, o samba ele tem...veio três vertentes, que é o ritmo da bateria, é o canto com o sambanredo e é a dança. Então, é inconcebível você ter um prêmio como o Estandarte de Ouro e não ter um prêmio pra passista porque a dança é um dos elementos fundamentais do samba. Então, tem que se premiar esse talento, essa habilidade que é, enfim, uma das formas básicas da expressão do samba. (Marcelo de Mello, entrevista realizada em fevereiro de 2019).

Ao adotar a premissa de que a dança faz parte do complexo cultural que é o samba e que, portanto, há a necessidade de reconhecimento – neste caso com uma premiação –, o jornal está em consonância com o Dossiê Matrizes do Samba do Rio de Janeiro. O documento reúne os principais elementos que conjugam o que se entende por samba, dentre eles a dança.

A patrimonialização do samba não está direcionada, entretanto, para o desfile das agremiações, ou seja, não foram os desfiles os bens patrimonializados. Trata-se, sobretudo, da valorização de gêneros do samba em três formas de expressão: partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo. Nesse sentido, a dança do samba integra saberes que se complementam. Afinal, a música pressupõe corpos em movimento. Dançar seria consequência da produção de sonoridades. Com isso, cabe questionar por que a arte de dançar o samba é restrita a uma única ala, se o próprio processo de patrimonialização, que vê a dança como parte importante da manifestação cultural, valoriza essa forma de expressão?

CAPÍTULO 3 – ELAS POR ELAS: AS MUITAS MULHERES QUE HABITAM UMA PASSISTA. LUGAR DE MULHER É NO SAMBA QUE ELA QUISER

No capítulo anterior, vimos como se organiza o campo (BOURDIEU, 2004) em que estão inseridas as passistas e observamos também o esquecimento (POLLAK, 1989) ao qual estão submetidas as mulheres nos diversos segmentos das escolas de samba. Há, contraditoriamente, uma espécie de ofuscamento do feminino num universo em que elas aparecem como importantes elementos visuais das variadas composições cênicas existentes num desfile. Um *modus operandi* que acaba por eclipsar as potencialidades femininas em sua diversidade e determina em que momento podem ou não brilhar. Neste capítulo, conheceremos as trajetórias (BOURDIEU, 2006) das nove entrevistadas desta pesquisa e veremos como questões históricas impactaram suas vidas. Nove mulheres que, por razões e motivos diferentes, escolheram o samba como seu lugar de pertencimento e – por que não? – de fala também. Ao tratarmos de trajetórias e da ocupação de espaços do feminino, trabalharemos com os estudos de dominação masculina de Bourdieu (2018) e também com conceitos de memória, principalmente a partir dos trabalhos de Halbwachs (2003) e de Pollak (1989). O objetivo é, sobretudo, apresentar estas trajetórias e traçar paralelos com as questões das mulheres brasileiras em seus contextos históricos e sociais. As trajetórias foram elencadas por ordem decrescente de idade. De início, abordamos alguns dos conceitos de trajetória com os quais dialogamos nesta etapa da pesquisa.

3.1 Trajetórias em foco: um conceito e múltiplos olhares

Antes de conhecer as trajetórias das mulheres passistas é importante compreender o conceito de trajetória abordado neste trabalho. Todos os anos, quase sempre às vésperas do carnaval, a imagem das passistas começa a circular nas diferentes mídias, atualmente com mais frequência nos sites especializados na festa³¹. Entretanto, o que é retratado são as *personagens* passistas, pouco se aborda sobre as histórias de vida dessas mulheres, algo que elas próprias se ressentem e que emergiu nos depoimentos. O que fazem no restante do ano, fora do período da festa carnavalesca? Essa é uma pergunta relativamente comum dirigida a elas e que demonstra o pouco – ou quase nenhum – conhecimento sobre o universo das mulheres que sambam.

³¹ Exemplos de sites especializados: <http://www.srzd.com/carnaval> e <http://www.sambarazzo.com.br>

Diante dessa constatação, optamos por adotar como referencial teórico desse trabalho o conceito de trajetória do sociólogo francês Pierre Bourdieu (2006). Serão considerados também os estudos da antropóloga brasileira Mirian Goldenberg (2008), especialmente na obra sobre a atriz Leila Diniz, e ainda o trabalho sobre o compositor austríaco Mozart realizado pelo sociólogo Norbert Elias (1995).

As mulheres que dançam o samba são múltiplas. Seus percursos são diversificados e variados, cheios de rupturas e recomeços. Para muitas, dançar o samba é uma dentre muitas de suas atividades, sejam elas pessoais ou profissionais. Nesse sentido, compreender suas histórias não significa compreender uma sequência de fatos encadeados, numa lógica sequenciada. Não é, portanto, a descrição de uma série de biografias de mulheres-passistas, mesmo que nos processos biográficos a existência de uma linearidade também possa ser refutada.

A rigor, não existe, ainda que esta ideia seja extremamente atrativa e sedutora ao senso comum, uma sequência, cronológica e lógica dos acontecimentos e ocorrências da vida de uma pessoa. Nossas vidas não são um projeto *sartriano* e não possuem um sentido teleológico. Os eventos biográficos não seguem uma linearidade progressiva e de causalidade, linearidade de sobrevoos que ligue e dê sentido a todos os acontecimentos narrados por uma pessoa (MONTAGNER, 2007, p. 250-251).

Foi exatamente contra a ideia de biografia, tal como apresentada pelos escritores, que Pierre Bourdieu direcionou suas reflexões no artigo *A ilusão biográfica* (2006). As proposições do filósofo e sociólogo giram em torno da existência de uma percepção equivocada por parte dos escritores de biografias. Para Bourdieu (2006), as histórias de vida são descritas como uma linha do tempo, em que todos os dados e fatos acontecem de forma sequenciada, sem que haja outros eventos ou incidências capazes de influenciar ou afetar os próprios fatos descritos, sem que os “campos”³², outro conceito de Bourdieu, sejam explicitados e relacionados com as vidas. O sociólogo se opunha também aos estudos de histórias de vida, que ganharam novo fôlego na academia francesa (MONTAGNER, 2007) com estudiosos como o filósofo francês Daniel Bertaux, defensor de que as histórias deveriam ser consideradas tal como contadas pelos sujeitos. Diferentemente dessa linha de pensamento, Bourdieu (2006) revelou a associação entre sujeito e contextos históricos e sociais. Nesse sentido, ao se pensar qualquer história de vida se faz necessário compreender que um sujeito habita vários campos e, com isso, é capaz

³² Bourdieu (2004) diz que “todo campo, o campo científico por exemplo, é um campo de forças e um campo de lutas para conservar ou transformar esse campo de forças (p. 23).”

de agir, intervir, interagir e se colocar em diferentes posições num determinado contexto social, que, por sua vez, está interligado a um contexto histórico.

Assim, toda trajetória social deve ser compreendida como uma maneira singular de percorrer o espaço social, onde se exprimem as disposições do *habitus*³³ e reconstitui a série das posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente ou por um mesmo grupo de agentes em espaços sucessivos (BOURDIEU apud MONTAGNER, 2007, p. 255).

Ainda de acordo com Bourdieu (2006), compreender uma vida como um caminho ou como encaminhamento seria *sensu comum*:

(...) um caminho, uma estrada, uma carreira, com suas encruzilhadas (Hércules entre o vício e a virtude), seus ardis, até mesmo suas emboscadas (Jules Romains fala das “sucessivas emboscadas dos concursos e dos exames”), ou como um encaminhamento, isto é, um caminho que percorremos e que deve ser percorrido, um trajeto, uma corrida, um *cursus*, uma passagem, uma viagem, um percurso orientado, um deslocamento linear, unidirecional (a “mobilidade”), que tem um começo (“uma estreia na vida”), etapas e um fim, no duplo sentido, de término e de finalidade (“ele fará seu caminho”, significa ele terá êxito, fará uma bela carreira), um fim na história (p. 183).

Uma vida, portanto, não poderia ser descrita como uma narrativa cinematográfica clássica, em que o personagem é apresentado ao público com uma contextualização de sua origem ou com uma breve descrição de seu perfil, depois faz-se o desenvolvimento do percurso de sua vida com derrotas e conquistas e, por fim, o encerramento: ou com a morte do personagem ou, quando a existência dele ainda é uma realidade, com uma espécie de “foi feliz para sempre”.

Bourdieu (2006) também questiona a necessidade de se buscar, além de uma cronologia, uma lógica, tanto do entrevistado quanto do entrevistador, na história de vida narrada. Contudo, mesmo que o investigador esteja predisposto a compreender que o narrador criará seus próprios mecanismos de seleção ao contar suas histórias – e que ele não a fará de modo cronológico ou linear – ele, o pesquisador, não terá em seus registros a totalidade de uma vida.

Do ponto de vista de Bourdieu, é impossível dar sentido a um todo que escapa ao próprio sujeito, histórico, determinado socialmente, imerso em um universo social fora dos nossos controles. Mesmo perdendo parte da riqueza da vastidão humana, o que podemos realizar é a objetivação do *habitus*, justamente resultado desse processo de interiorização do social e de

³³ O conceito de *habitus* de Bourdieu (2004) envolve “maneiras de ser permanentes, duráveis que podem, em particular, levá-los a resistir, a opor-se às forças do campo” (p. 28).

incorporação, na pele, de nossa persona social (MONTAGER, 2007, p. 251-252).

Nesse sentido, o sociólogo nos indica que há em jogo uma série de fatores na construção de uma trajetória e que, como citado anteriormente, também faz parte dessa análise observar um outro conceito, definido por ele como *habitus*. Algo que estaria entre o que o sujeito incorporou daquilo que vivenciou socialmente – e, portanto, coletivamente – ao longo de sua vida e o que ele foi capaz de elaborar a partir da sua experiência individual. “O *habitus* resume não uma aptidão natural, mas social que é, por esta mesma razão, variável através do tempo, do lugar e, sobretudo, através das distribuições de poder” (WACQUANT, 2017, p. 214).

A trajetória de vida não é nem relato de vida nem história de vida porque não é um “modelo oficial” (BOURDIEU, 2006, p. 188), em que um sujeito se apresenta por meio de documentos oficiais ou currículos, como numa espécie de investigação, sem levar em conta as trocas mais íntimas entre os sujeitos, seus familiares e seu meio social. Nesse sentido, o conceito de trajetória se apresentaria como algo mais abrangente, capaz de delinear um conjunto histórico-social-cultural que envolve um indivíduo dentro de um determinado campo e, ainda, a relação deste mesmo indivíduo com outros campos.

(...) não podemos compreender uma trajetória (isto é, o *envelhecimento social* que, embora o acompanhe de forma inevitável, é independente do envelhecimento biológico) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no que ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes – ao conjunto de outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontado com o mesmo espaço dos possíveis. Essa construção prévia também é condição de qualquer avaliação rigorosa do que podemos chamar de superfície social, como descrição rigorosa da personalidade designada pelo nome próprio, isto é, o conjunto das posições simultaneamente ocupadas num dado momento por uma individualidade biológica socialmente instituída e que age como suporte de um conjunto de atributos e atribuições que lhe permitem intervir como agente eficiente em diferentes campos (BOURDIEU, 2006, p. 180).

Foi com base nos conceitos de trajetória (2006) e de campo de Bourdieu (2004) que Mirian Goldenberg (2008) desenvolveu seus estudos sobre a atriz Leila Diniz. Logo no início do trabalho, a antropóloga ressalta que não se trata de uma biografia e sim de como a trajetória de vida de Leila Diniz apresentava “as transformações dos papéis femininos na sociedade brasileira” (p. 16). Goldenberg (2008) reafirma não estar “preocupada em descrever exaustivamente a vida de Leila, mas em perceber a singularidade de sua trajetória e a

configuração social e familiar na qual ela existiu” (p. 17). Partindo desse pressuposto, a autora se baseou em cinco questões para trilhar sua investigação. São elas:

- 1) Quais os comportamentos de Leila Diniz que são percebidos como inovadores e transgressores?
- 2) Leila Diniz adotou comportamentos inexistentes ou criou condições de reconhecimento (e legitimação) para padrões até então estigmatizados?
- 3) Como se construiu e se consolidou a imagem de “revolucionária” de Leila Diniz?
- 4) Qual a combinação original de fatores familiares, sociais e históricos que permitiu que Leila Diniz fosse transformada em um paradigma feminino?
- 5) Quais as condições do sucesso (ou fracasso) da afirmação pública de comportamentos femininos considerados desviantes? (GOLDENBERG, 2008, p. 16)

Leila Diniz foi uma atriz da cena teatral dos anos 1960, num período em que as questões que envolviam o feminismo ecoavam na Europa, com a intensificação dos debates sobre direitos humanos suscitados pela Segunda Guerra Mundial e, principalmente, pelo seminal livro de Simone de Beauvoir *O Segundo sexo*, escrito em 1949. No Brasil, as reflexões sobre o feminismo ganhariam seu ápice um pouco mais tarde, nos anos 1970.

Os jornais, as revistas, o cinema, o teatro e a televisão passaram a dar espaço para as reivindicações das mulheres. O denominador comum das lutas feministas foi o questionamento da divisão tradicional dos papéis sociais, com a recusa da visão da mulher como o “segundo sexo” ou o “sexo frágil”, cujo principal papel é o de esposa-mãe. As feministas reivindicavam a condição de sujeito de seu próprio corpo, de sua sexualidade e de sua vida, buscando um espaço próprio de atuação política (GOLDEBERG, 2008, p. 19).

No estudo, Goldenberg (2008) revela – a partir de análises de biografias e filmes realizados sobre a atriz e também de entrevistas com familiares – que, ao contrário do que a sociedade da época acreditava, Leila Diniz não se propunha a ser uma revolucionária militante do feminismo, imagem que ficou a ela associada em razão de sua opção por viver de forma plena os conceitos de liberdade e autonomia. Não havia, portanto, a intencionalidade em se transformar em ícone do feminismo daqueles tempos, embora suas atitudes e escolhas de vida fossem condizentes com os princípios pregados até então pelos diferentes movimentos feministas. Filha de pai assumidamente comunista, atriz que começou como corista e que tinha comportamentos considerados desviantes para uma mulher de acordo com aquele período, a imagem de Leila Diniz foi fixada – principalmente pela imprensa – como uma militante feminista, mais pelas suas atitudes públicas do que propriamente por uma posição política, algo que nunca acontecera, relata Goldenberg (2008). Suas atitudes públicas tinham a ver com o seu

vestuário (a icônica foto de barriga de fora na praia num período em que a maioria das mulheres escondia sua condição de grávida), com sua vida sexualmente livre (ela não se casou nos moldes tradicionais) e com sua verve para falar o que pensava, inclusive palavrões, num momento em que o país caminhava para a instauração de um longo período ditatorial. A partir da análise da trajetória de vida de Leila Diniz, comparada a de Cacilda Becker, outra atriz de seu tempo, Goldenberg (2008) nos descortina outras faces de uma experiência feminina fora de padrões estabelecidos, especialmente num momento da história em que os papéis das mulheres no país ainda estavam fortemente vinculados aos afazeres domésticos e ao apoio às figuras masculinas.

Leila Diniz é um caso exemplar para se pensar de que forma o enfrentamento de conflitos individuais, ligados à sua configuração familiar de origem, conduz a romper com as normas existentes e, com isso, contribui para reforçar e legitimar novos padrões de comportamento. Leila teve que relativizar, por meio de sua própria vivência, os papéis femininos ligados à moral tradicional. O fato de ter convivido precocemente com padrões concorrentes de ser mulher, de ter experimentado diferentes figuras femininas como mães e de ter sido criada por meio de valores comunistas e não os da religião católica parece ter favorecido a predisposição para elaborar um comportamento que tinha correspondência com um novo padrão que estava adquirindo legitimidade na sociedade brasileira da década de 1960 (ibid, p. 248).

No início do livro *Toda mulher é meio Leila Diniz*, Goldenberg (2008) também explicita que, além dos conceitos de trajetória e de campo de Bourdieu, ela buscou referências no trabalho de Norbert Elias sobre a vida do músico Amadeus Wolfgang Mozart. No livro *Mozart – Sociologia de um gênio*, Elias (1995) descreve – a partir de cartas trocadas entre o músico e seu pai – como ele se tornou um *virtuose* ainda na infância, a delicada relação com o próprio pai, também músico, porém com menos exposição que o filho, e o amor que não correspondera às suas expectativas. Mas o autor fala, sobretudo, da maneira como a sociedade da época enxergava o papel do músico. Mozart, quando adulto, foi um ferrenho crítico da maneira como seu trabalho não só era remunerado como também apreciado pela sociedade de Corte. Suas obras passavam por crivos da aristocracia, que contrariavam seus princípios como músico e como artista. Até o fim de sua breve vida (ele morreu aos 35 anos) se empenhou em defender que o reconhecimento pelo seu trabalho deveria partir do público e que sua remuneração não poderia mais ser realizada por um nobre, como o pagamento de qualquer outro trabalhador de qualquer outro ofício. Mozart não viu isso acontecer, mas, como indica Elias (1995), suas reivindicações abriram as portas para que, mais tarde, a música alçasse o mesmo patamar da literatura, por exemplo.

Nesse contexto, este trabalho não pretende, como já afirmamos, descrever biografias nem relatos de vida de passistas de escolas de samba, mas, sobretudo, construir, a partir das trajetórias dessas mulheres, a trajetória da dança do samba executado por um grupo que representa parte de um feminino, de acordo com um tempo histórico que, por sua vez, reflete momentos da sociedade dos séculos XX e XXI. Trata-se de um microcosmo do que é ser mulher num campo predominantemente masculino como são as escolas de samba.

3.2 Memórias e trajetórias das cabrochas

A partir de agora vamos conhecer as trajetórias das cabrochas, como eram denominadas as dançarinas do samba antes dos anos 1960, quando o termo passista passou a ser mais frequente no universo das escolas de samba. Esta pesquisa dialoga mais fortemente com os conceitos de dois pesquisadores: Halbwachs (2003) e Pollak (1989), que tratam das temáticas, memória coletiva e memória subterrânea, respectivamente. Muitas questões que impactaram as trajetórias femininas coletivas afetaram também – e ainda afetam – as mulheres que investigamos em nossa pesquisa, seja de forma simbólica ou de forma concreta. No entanto, sabemos que hoje as questões de gênero se complexificaram e vão muito além do binarismo homem/mulher³⁴.

Entretanto, a determinação de lugares a serem ocupados pelas mulheres na sociedade, que perdura até o presente século XXI, faz com que o silenciamento (POLLAK, 1989) sobre as realizações femininas ocorra em diferentes campos. Neste sentido, Pollak (1989) questiona a ideia durkheimiana de tratar fatos sociais como coisas e propõe pensar como os fatos sociais “se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade” (p. 4). Partindo desse pressuposto, podemos traçar um paralelo entre a ideia de como a construção social de um feminino fragilizado e inferiorizado atravessou séculos e se mantém até hoje, apesar das inúmeras lutas dos movimentos feministas e da inclusão dos direitos das mulheres, ratificados em documentos produzidos por organismos internacionais como a Organização das Nações Unidas (ONU).

Pollak (1989) nos dá ainda outros elementos para olhar para essa questão, como por exemplo: a disputa pela memória. Vimos que a memória do samba – e mais especificamente do carnaval – está fortemente ligada ao que foi produzido pelos homens, dentro e fora desse

³⁴ Bourdieu (2018) nos faz olhar para o fato de que o ódio ao feminino vai afetar homossexuais masculinos quando se observa que uma das palavras usadas para inferiorizá-los está ligada ao feminino. É a palavra afeminado.

universo, como na construção da bibliografia sobre o tema, quase em sua totalidade escrita por homens, em sua maioria historiadores, jornalistas e cronistas. Essa memória coletiva produziu um esquecimento (POLLAK, 1989) das contribuições femininas na construção da história do samba e do carnaval dos desfiles, e aqui me refiro especificamente da cultura carnavalesca produzida na cidade do Rio de Janeiro.

Embora Pollak (1989) trabalhe o conceito de memórias subterrâneas na análise de grupos afetados por uma “memória de dominação”, como as vítimas do regime stalinista da ex-União Soviética, neste trabalho nos apoiamos neste conceito para compreender que houve um abafamento do discurso feminino no universo do samba, em razão de visões históricas sobre a mulher na sociedade, e que ainda estão impregnadas, principalmente no mundo das escolas de samba onde, já constatamos, há um predomínio masculino nas esferas de decisão das agremiações. Neste trabalho, busco fazer a associação entre memórias subterrâneas, no sentido de que ficaram guardadas, abafadas pelo predomínio masculino no universo do samba e pelas dominações masculinas (BOURDIEU, 2018) ainda existentes nas relações. Sobre a irrupção, entendemos não haver um conflito latente capaz de produzir memórias traumáticas, no entanto entendemos também que há a possibilidade de que esse abafamento do discurso feminino, na produção do carnaval das escolas de samba, produza outros conflitos simbólicos, além do apagamento de uma memória coletiva que de fato envolva todos e todas.

3.2.1 As cabrochas

As cabrochas, como vimos no capítulo anterior, são as mulheres que dançavam o samba antes dos anos 1960, década em que essa denominação deu lugar à expressão passista. Cabrocha, segundo Lopes & Simas (2015) é um “termo com que outrora se designava a pastora da escola de samba. Essa acepção era extensão do uso do substantivo que, nos dois gêneros, designa qualquer mestiço jovem³⁵” (p. 51). A palavra pastora, no entanto, é hoje usada para se referir às mulheres que fazem parte da velha-guarda das agremiações, enquanto as cabrochas ficaram num passado em que as mulheres que dançavam o samba de enredo ainda não se vestiam com os famosos biquínis cheios de lantejoulas.

Maria Lata D’água foi uma das que vivenciaram as primeiras décadas dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. Quando a entrevistei ia completar 85 anos e vivia numa

³⁵ O que nos remete novamente à ideologia de mestiçamento proposta para o Brasil a partir dos anos 1930 e que gerará consequências para a imagem da mulher passista até os dias de hoje.

casa própria, próxima a uma comunidade católica localizada no município de Cachoeira Paulista, interior de São Paulo. Resolveu morar definitivamente na cidade nos anos 1990, depois de se dar conta de que não queria mais desfilar em escola de samba. Sua história está detalhadamente contada no livro *Lata d'água na cabeça*, publicado pela Editora Canção Nova (2007), ligada à Comunidade Canção Nova, entidade atrelada à Igreja Católica.

Mesmo com a existência do livro, quis conhecê-la pessoalmente. Entrei em contato com ela por meio da assessoria de imprensa da comunidade, instalada no município paulista. Nossa entrevista, com duração de cerca de duas horas, ocorreu dentro das instalações do complexo de comunicação da Igreja e teve o acompanhamento de uma assessora, sem que houvesse nenhuma interrupção.

Maria Mercedes Chaves nasceu em 1933, na cidade de Diamantina, Minas Gerais. A mãe era dona-de-casa, o pai militar, assassinado quando a pequena Maria tinha apenas um ano e oito meses e a mãe estava grávida do seu único irmão. Para conseguir sustentar a família, sua mãe decidiu morar no Rio de Janeiro, onde já estavam outros familiares, e trabalhar como empregada doméstica, enquanto Maria e o irmão ficaram em Diamantina sob os cuidados da avó.

Eu comecei a beber a cachaça com sete anos de idade, ou menos. Porque eu tinha uma avó que era, assim, negócio de rezadeira. Rezava as pessoas com raminho, com cachaça pra Santo Onofre pra dar sorte. Jogava no bicho. Plantava um pouquinho de cachaça com Santo Onofre dentro pra poder dar sorte. E eu ia lá e bebia a cachaça. Aí eu dizia assim: “vó, Santo Onofre tá com sede”. E ela dizia: “eu não ganhei no bicho. Eu dei minha cachaça pra ele tomar e ele não me deu a sorte pra ganhar no bicho. Não me deu o meu número”. Eu disse: “a senhora coloca que a senhora vai ver que ele vai te dar sua sorte”. Aí ela botava. Justamente naquele outro dia ela ganhava no bicho. “Não é que deu certo. Você tá certa”. “Bota mais. Aí, tá sequinho”. Eu bebia nesses copinhos. E não ficava bêbada [risos] (Mercedes Chaves, entrevista realizada em 04/05/2018).

Aos 11 anos, Maria e o irmão também foram morar no Rio de Janeiro, na Baixada Fluminense, onde sua mãe já estava instalada, agora casada com o segundo marido, que matriculara a menina numa escola particular no bairro da Pavuna. No novo colégio, descobriu pela primeira vez um uniforme completo, com roupas e calçados, e descobriu também como fugir para viver o que entendeu como liberdade. Confessa que faltava as aulas para conhecer as ruas de Copacabana e de outros bairros da cidade, mas depois começou a não voltar mais para casa, apesar de todas as tentativas da família, que conseguira para ela um trabalho como doméstica na Zona Sul da cidade.

Aí comecei a ir em farra, festa. E aí, me lembro que uma vez minha mãe me encontrou. Aí trouxe pra casa. Lá perto do Salgueiro. 28 de... lá pro Salgueiro, na Tijuca. Aí minha mãe me encontrou na feira, eu com uma turminha, apanhando lá uns legumes, frutas, pra comer. Aí ela saltou do bonde, que tinha bonde aquele tempo. Aí me trouxe pra casa. Aí me levou no médico pra fazer exames, vê se eu ainda era direitinho. Porque tinha esse negócio antigamente. Aí, era direitinho. “não mãe, sou direitinha”. Mas fui no médico assim mesmo. Passei vergonha, pra ver se era virgem. E aquilo me chateou. Porque eu era virgem. Tinha uns colegas e ninguém mexia com ninguém. Cada um respeitava o outro. Aí vim pra casa, quando chegou em casa, no outro dia de madrugada, fugi. Aí fugi duas vezes. Na terceira vez não voltei mais. Minha mãe me encontrou duas vezes. Na terceira vez, quando ela me encontrou, eu disse: “já não sou mais moça”. Aí ela tomou aquele susto, e disse: “agora não posso fazer mais nada.” Aí meu padrasto: “fazer o quê?” Aí não adiantou. Eu falei: “eu quero liberdade. Eu quero trabalhar em casa de família. Que eu vou trabalhar”. Mentira. Fui pro meio da rua (Mercedes Chaves, entrevista realizada em 04/05/2018).

Maria virou moradora de rua aos 13 anos de idade e logo entrara para a prostituição. Aos 16, conheceu o homem que seria seu marido e também seu explorador. Sem saber que estava grávida havia três meses, aceitou o convite para sair das ruas e morar com ele no bairro de Bangu, Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Em apenas uma semana vivendo num quarto, descobrira a vida ilegal do então companheiro: furto de carteiras nas ruas e nos transportes. Maria também acabou sabendo que ele queria explorá-la na prostituição nas ruas da região onde residiam. Mesmo assim, se mantiveram juntos até o bebê morrer de desnutrição, poucos meses depois de ter nascido.

Um dia, esperou o companheiro sair para fazer suas atividades ilícitas e fugiu, voltou para o centro da cidade, onde buscara a proteção do “dono” da região onde hoje está instalado o Sambódromo, embora a prática do rufianismo, explorar o corpo alheio com fins lucrativos, estivesse proibida pelo Código Penal brasileiro desde os anos 1940. Numa de suas noites de trabalho na prostituição, na Rua Laura Araújo, próxima a Praça Onze, recebeu o primeiro convite para participar de um teste para um programa do ator de teatro Grande Otelo.

“Mas tem que ir bonitinha, direitinha e tal”. “Aí eu fui naquela rua – esqueci o nome da rua – que sobe, e vai sair lá no Estácio. Atrás do São Francisco. Tinha uma costureira com o nome Augusta e ela tinha vestido pronto. Aí eu fui lá pra comprar um vestido pra mim. E esse vestido, acho até que tá em alguma fotografia. Um vestido justo, tipo rabo de peixe. Mas todo assim, de escama. Ele era verde claro. Não, não era verde claro. Era azul claro. Aí eu fui. Fiz um penteado, uns cachinhos enroladinhos até aqui (indica com a mão, na cabeça) – eu tenho fotografia, vocês vão encontrar – e um rabo de cavalo, assim, bonitinho, porque eu sempre gostei de rabo de cavalo. Aí fui, me apresentei lá nesse lugar. Então tinha... lá na Frei Caneca. Depois eu me lembro o nome do programa (Mercedes Chaves, entrevista realizada em 04/05/2018).

O convite mudaria a rota da sua vida e a faria deixar a prostituição nas ruas. Depois do teste, conta que fez uma série de shows com Grande Otelo e teria recebido dinheiro suficiente para se instalar na Rua do Lavradio, onde moravam outras amigas que viviam da exploração de seus corpos. Dessa vez, se unira a um novo companheiro com quem viveria durante 11 anos, Mário Praça Onze, outro integrante de grupos de shows de samba para turistas.

E aí fui convidada... daquele dia do teatro, eu comecei a ficar muito conhecida, depois que passou. Conheci a Mercedes Baptista. Eu ia lá pra porta do Carlos Gomes, conheci Blecaute, conheci aquela turma toda da antiga, outros mais. E aí comecei a fazer show, turismo. Dircinha Batista, Emilinha Borba. Eu fui trabalhar, fazer show com eles na Rádio Nacional. Que é coisa que não tem no livro, porque não pode botar o nome de todo mundo. Aí fui trabalhar na Rádio Nacional. Aí fui trabalhar na boate, ali na Praça Mauá, famosa também, que vinha os marinheiros. Esqueci o nome dela agora. Então, fiquei conhecida. Aí fui convidada a sair com a Mercedes Baptista no Salgueiro. Aí fui pro Salgueiro pra... Chico Rei (Mercedes Chaves, entrevista realizada em 04/05/2018).

Chico Rei foi um desfile emblemático da escola de samba Salgueiro no ano de 1964 (BRUNO, 2013), cujo enredo abordava a trajetória de um monarca africano que teria sido escravizado e trazido para o Brasil. Instalado em Minas Gerais, conseguira sua alforria e a de tantos outros companheiros escravizados. A vida livre teria sido conquistada por meio de uma irmandade e, assim, ele passou a ser considerado um rei naquela região.

Naquele ano, a Acadêmicos do Salgueiro apresentou alas coreografadas por Mercedes Baptista, a primeira bailarina negra a integrar o corpo de baile do Theatro Municipal e também fundadora do *Ballet Folclórico Brasileiro*. Maria conta no seu livro (CHAVES, 2017) ter frequentado as aulas de Mercedes, levadas por amigas, e lá teria aprendido a sambar. Lá também foi convidada a desfilar na agremiação da Tijuca, onde teria permanecido por quatro anos.

Quando quis se apresentar no Salgueiro com a sua lata d'água na cabeça, foi impedida pelo presidente Osmar Valença. Esse teria sido, segundo ela, o episódio definitivo para a sua ida para a Portela. Na azul e branca de Madureira, diz ter feito um teste sambando com a sua lata para o “manda-chuva” da época, Natal da Portela, trabalhador da Estação de Ferro Central do Brasil que perdera um braço no ofício e, sem emprego, acabara se tornando apontador de jogo do bicho e, tempos depois, o principal bicheiro da região de Madureira. Foi patrono da escola de samba a partir dos anos 1940 (SIMAS, 2012).

Aí, eu fui, fazer o teste. Aí, o Natal com o bracinho assim (coloca o braço esquerdo pra trás, e com a mão direita bate no peito e aponta o dedo indicador para frente), dizendo que era isso que ele queria. E eu vestida de vermelho e branco lá fazendo o teste. Não sabia nem o que significava cor de escola. Aí ele disse: “imediatamente, arrumar a roupa dela. Dá o endereço pra ela ir buscar o tecido pra fazer a roupa”. Porque tava na semana do carnaval. Aí pronto. Aí foi. Menina, naquele ano a escola ganhou. Nossa, o pessoal aplaudia tanto a Lata D’Água. Mas tudo que eu fazia... gente, até hoje eu não sei como eu conseguia dançar com 20 litros... essa lata aqui (mostra uma lata atrás dela, que aparece no vídeo), de lata assim. Tive diversas latas, muitos anos. Foram 50 anos de escola de samba (Mercedes Chaves, entrevista realizada em 04/05/2018).

Paralelamente aos desfiles, continuou trabalhando em shows de samba para turistas em boates. Numa viagem para o Paraguai, foi enganada pelos contratantes, juntamente com outras amigas, e voltou sem nada para o Brasil. O episódio foi decisivo para que partisse para viver na Itália com o pouco que tinha, inclusive a lata, que garante ter levado. Era com a lata na cabeça que fazia shows de samba pela Europa e ficara conhecida pelo nome de *Marrie Bidoun de Leau*, mas confessa que era com o excessivo consumo de bebida alcóolica que ganhava mais dinheiro. Quanto mais clientes consumiam ao seu lado nas casas de show, mais aumentava sua comissão. E, dessa forma, arrumou trabalho na Suíça, onde se apresentava todas as noites até receber uma inusitada proposta de casamento, algo que confessa ter relutado, em razão das experiências anteriores com recorrentes episódios de maus tratos e violência doméstica, mas acabou cedendo. O casamento civil aconteceu na Suíça, em 31 de dezembro de 1980, cerca de três anos depois de tê-lo conhecido. Maria se mudou para o Brasil com seu novo marido dois anos mais tarde. Durante todo esse tempo que viveu fora do país, conta ter mantido a tradição de vir anualmente desfilar pela Portela, escola da qual se desligou definitivamente em 1990. Naquele ano, saiu na avenida pela última vez, depois de dar um testemunho numa vigília religiosa e contar toda a sua vida, principalmente os percalços. A família somente passou a conhecer toda a trajetória de Maria Lata D’água a partir da publicação do livro. Apesar de tudo, em nenhum momento se refere ao carnaval como uma experiência negativa. Maria contou na entrevista e no livro que a última vez que desfilara a Portela teria sido campeã, o que não acontecera. Naquele ano de 1990, a vencedora foi a Mocidade Independente de Padre Miguel, com o enredo Vira Virou, a Mocidade Chegou. Um episódio que traz à tona os estudos de Halbwachs (2003) sobre como a memória não funciona como um repositório de fatos e datas, mas, na verdade, ela seleciona, atualiza e recria a partir do presente. Sobre o que significava desfilar, Maria definiu da seguinte forma:

Bem. Eu era feliz. Alegria pros outros. Eu trazia alegria pros outros. Porque ali eu já não estava mais na prostituição. Entendeu? Ali eu já tinha um nome. Depois fui morar na Suíça. Quando eu chegava... todo carnaval eu vinha desfilar. Eu era recebida no aeroporto. Sou conhecida, bem dizer, Europa toda. Essa música, Lata D'Água na cabeça. Quando eu cheguei, chegava no aeroporto, às vezes de Roma, uma vez foi uma surpresa pra mim, nesse mural. Aquelas fotos que passa (sic) assim no mural. Dizem que até hoje ainda passam ainda, em certos lugares. Assim, a imagem, a sombra, com a lata d'água na cabeça. E a música, com todo idioma, lata d'água na cabeça. E casei também com um suíço, né? Eu tenho duas nacionalidades, que Deus me deu (Mercedes Chaves, entrevista realizada em 04/05/2018).

Maria contou na entrevista – e também no livro – que o samba *Lata D'água* foi composto em sua homenagem. A música, no entanto, de autoria de Candeias Jota Jr. e Luis Antonio³⁶, foi escrita em 1952, ano em que ainda não era reconhecida no universo do samba e, além disso, não há registros encontrados que tratem dessa associação. Tributo ou não, o fato é que ela incorporou a personagem descrita na letra do samba e a carrega até hoje. Atualmente, participa de missas e eventos religiosos da comunidade católica com a lata na cabeça. Dentro do recipiente não leva mais água, carrega o terço e a bíblia, como mostrou na entrevista.

Figura 7 – Maria Lata D'água em entrevista



Fonte: registro em vídeo feito pela pesquisadora

³⁶ Fonte: <http://dicionariompb.com.br/candeias-jota-jr/dados-artisticos>

Figura 8 – Maria Lata D'água em desfile da Portela



Fonte: Reprodução da internet³⁷

Nããna³⁸ foi outra cabrocha que começou a desfilar ainda na década de 1950. Lembrada como uma referência pelas passistas mais novas, foi sugerida por elas para ser uma das entrevistadas desta pesquisa. Cheguei até ela por intermédio do seu filho, Ivo Meirelles, músico e ex-presidente da escola de samba Mangueira. Moradora de São Paulo, agendamos uma conversa para uma manhã de uma terça-feira de janeiro de 2017 em sua casa, no bairro da Bela Vista, região central do município de São Paulo. Nããna mora em um dos 499 apartamentos do *Residencial 14 Bis*, um prédio de arquitetura modernista, construído em 1955 e que durante os anos 1950 ficou conhecido pelo codinome de treme-treme por abrigar homens e mulheres considerados desviantes pela sociedade.

A cantora e dançarina, que nascera no Rio de Janeiro, foi morar naquela cidade nos anos de 1960, depois de ser ameaçada de morte pelo então companheiro. Ao chegar ao prédio, a ex-passista já me esperava na portaria para seguirmos até sua quitinete, de onde diz não querer sair por viver ali há muito tempo e conhecer muitos vizinhos que costumam se apoiar. No pequeno cômodo onde mora sozinha, encontrei vários cartazes relativos à sua carreira pendurados na parede. Foi mostrando estes e outros registros do trabalho como artista que, a atualmente cantora, me concedeu uma entrevista de cerca de quatro horas sobre sua vida como ex-passista e dançarina de shows de samba.

³⁷ Disponível em: <https://www.campograndenoticias.com.br/2017/03/06/superacao-e-fe-marcam-a-historia-da-mulher-que-inspirou-a-marchinha-carnavalesca-lata-dagua-na-cabeca/>

³⁸ A assinatura de seu nome artístico é com dois acentos.

Nããna nascera Lorenilde de Lima no local onde hoje é o Morro da Providência, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Além de Ivo Meirelles, tem outras duas filhas e também netos. Seu pai era um militar nordestino nunca apresentado a ela. Conta que só soube quem foi seu pai anos mais tarde, em 1997, quando ele já havia morrido, apesar de seu nome constar do registro de nascimento. Foi criada no meio de mulheres: avó, mãe e irmãs. Seus dois irmãos morreram antes de ela nascer.

Depois de viver no então Morro da Favela, onde disse ter circulado bastante quando criança, Nããna fora morar na Favela do Esqueleto, removida ainda nos anos 1960 para dar lugar aos atuais prédios da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). A proximidade com o Morro da Mangueira era tanta que logo aconteceria a chegada ao universo do samba. Mas, antes da Mangueira, uma figura foi fundamental para que a ainda menina Lorenilde gostasse de dançar e brincar o carnaval: o pai de uma de suas irmãs, que costumava levar a família para ver a dança do frevo na Avenida Rio Branco, no centro da cidade.

[...] o pai da minha irmã, era pernambucano. Pai da minha irmã, não era o meu pai. Então, ele gostava que a gente dançasse frevo. Então, mamãe levava a gente no Centro do Rio, que tinha os desfiles, e tinha desfile de frevo, desfile... tinha de escola de samba, mas tinha... eu vou lembrar o nome... sociedade! Era um negócio bem antigo, com palhaço... aí depois vem o frevo. Eu e minha irmã, o pai da minha irmã ensinou a dançar frevo. E nós duas pequenininhas dançava (sic) muito frevo, ali na Rio Branco. Mas a gente nem imaginava do samba, porque ele queria que a gente dançasse frevo (Nããna, entrevista realizada em 31/01/2017).

Nããna não escondeu o prazer em lembrar esse período da infância, com suas delícias e dores também. Lembrou que, por ter nascido numa família extremamente pobre economicamente, seu parto fora realizado em casa, pela sua avó, numa bacia de ágata. E foi a própria avó quem cunhou o apelido adotado por Lorenilde a vida toda, inclusive como nome artístico. Ainda na favela do Esqueleto, costumava fugir à noite para ver os blocos de rua e, mesmo descoberta e sendo punida pela mãe, continuava fugindo.

Eu fugia mesmo. Apanhava, mas eu ia. Mais aí, quando fui ficando mocinha, eu conheci o pai do Ivo. Tinha 13 anos. Eu nunca tinha ido no Morro da Mangueira, que era perto. Era tudo perto. Você andava uns 10, 20 minutos. E criança nem liga pra andar. Vai andando e daqui a pouco chega. Eu conheci o pai do Ivo quando eu tinha 13 anos. O pai do Ivo me levou na Mangueira. Eu tinha 13 ou 14 anos. Ele tinha 17. Ele me levou na quadra da Mangueira, na quadra velha, que era na cerâmica, bem antes da quadra agora. Era uma quadra em frente a uma ponte. Era a ponte da mangueira. Uma ponte de escadaria bem antiga. Era ali a quadra da mangueira, mas era de terra batida. Era um lugar bem humilde, um terreirão. E ele me levou ali. Foi a primeira vez que

eu escutei a bateria da Mangueira (Nããna, entrevista realizada em 31/01/2017).

Nããna não só passou a frequentar a quadra da escola de samba, como também foi morar no morro da Mangueira com o jovem Ivan Meireles, com quem teve três filhos. Logo na primeira vez que pisou na quadra revela ter sido convidada para desfilar na escola, uma das quatro mais importantes daqueles anos 1950 porque já havia conquistado quatro títulos até 1954. Mas foi somente quando fora morar na comunidade que Nããna se apresentou pela primeira vez na avenida, como baiana, em 1958.

Aí eu fui desfilar na Mangueira pela primeira vez. Só que eu queria sair de passista, mas não podia. Porque, com toda aquela pobreza naquela época, ainda não tinha condições de fazer uma fantasia. Aí a mãe do meu marido, do Ivan Meirelles, ganhou uns tecidos de cetim lá da quadra da Mangueira e fez pra mim uma baiana. Primeiro ano que eu desfilei na Mangueira foi de baiana; não foi de passista. E eu era a única menina no meio daquelas senhoras. Mas uma baiana bem pobre, bem coisa de Praça Onze. Mas eu fui muito feliz. Primeiro ano, 1958, na Mangueira. Aquilo pra mim foi a vitória. Até hoje, né? Dali eu nunca mais saí (Nããna, entrevista realizada em 31/01/2017).

Em 1959, estreava como passista a menina, que quando havia pisado pela primeira vez na quadra, achava não saber sambar. Desfilou pela Mangueira até o momento em que fora embora do Rio, fugindo do marido, encarcerado num complexo penitenciário. Naquele tempo, conta que trabalhava como doméstica para sustentar a família e, ao mesmo tempo, participava de ensaios para ser dançarina na peça *O teu cabelo não nega*, criada pelo diretor teatral Carlos Machado, conhecido naquele período como o rei da noite. A peça era uma homenagem a Lamartine Babo, o autor da música sucesso nos carnavais dos anos 1930. Segundo ela, seu companheiro não gostou de tê-la visto de biquíni numa foto publicada na Revista *O Cruzeiro* como dançarina da peça.

Fui à procura de detalhes sobre a peça, que de fato existiu, conforme arquivo do próprio periódico. Entretanto, não encontrei nenhuma reportagem mais aprofundada nem sobre a peça nem sobre o elenco. Apenas algumas notas curtas em exemplares variados da revista e o anúncio abaixo no jornal *Correio da Manhã*.

Figura 9 – Anúncio publicado em 18 de agosto de 1963 no jornal Correio da Manhã



Fonte: Reprodução da internet

Um episódio que nos remete às reflexões sobre o processo de seleção da memória, o que retém, recria, reelabora.

É crucial entendermos que a memória não retém tudo, mas que se define como matéria viva, plástica, maleável, sujeita a interferências. Por isso, podemos perceber a memória como um espaço/tempo que vive das pausas, dos momentos de silêncio, lugar “entre” movimentos. E, sendo pausa, lugar do “entre” o que já foi, o que está sendo e o que será, é também lugar de pensamento. Porém, ao selecionar, ao reter algo num conjunto mais amplo de fatos e acontecimentos que serão relegados ao esquecimento, a memória também produz novos mundos. Entretanto, eles somente podem existir a partir da experiência do sujeito que transforma os acontecimentos não em fatos – informações mortas sobre o que já se foi -, mas sim em maneiras singulares de apropriação de experiências (ABREU, 2016, p.47).

Ainda na entrevista, contou em detalhes como seu marido a teria ameaçado, mesmo dentro da prisão, e como, com a ajuda do músico Zé Ketti, deixou os três filhos com a sogra e foi em busca de trabalho em São Paulo. Vista sob a ótica social dos anos 1960, a decisão de Nãñã de se separar de maridos e deixar filhos para ir em busca da sua própria vida era considerada uma irresponsabilidade.

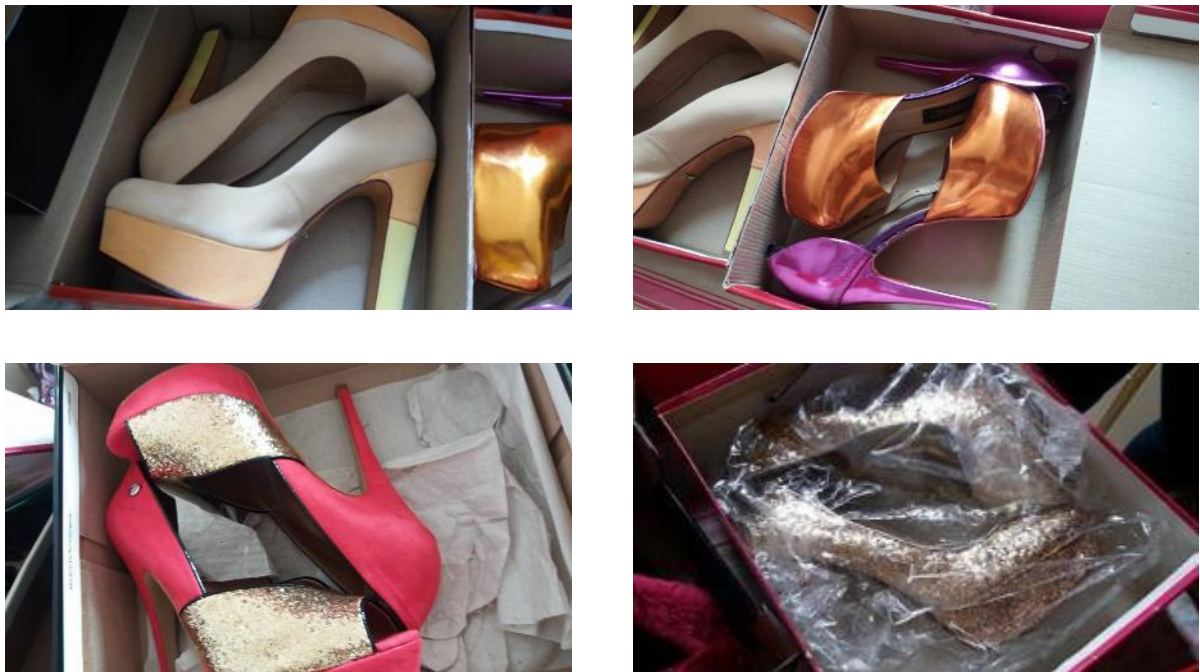
Apesar de estar em fuga de um homem em conflito com a lei, o código social daquele período era a de que a mulher deveria “obediência” e “lealdade” ao seu companheiro. Dessa forma, Nãñã transgredira todos os códigos daquele tempo, ao ir em busca de um recomeço de vida, deixando para trás companheiro e filhos.

Em São Paulo, começara uma carreira em grupos de samba e também a desfilar na escola de samba Mocidade Alegre, no início dos anos 1970. Só voltaria a se apresentar com a Mangueira anos mais tarde, após a morte do ex-marido. A confecção das roupas para o primeiro desfile pela agremiação paulista em nada se assemelha ao luxo do atual vestuário das passistas.

Forrei um biquininho, uma calcinha biquíni, e forrei um sutiã da marca *De Millus* com aquele pano. Eu já tinha uma sandália, de show; já tinha meia, porque naquela época a gente usava meia. As passistas usavam meia. Não é porque uma tinha a perna assim ou assado, era pudor. A gente usava meia... tudo bem que tinha as mais antigas pra segurar, e também pra ficar tudo durinho, pra não ficar na avenida tudo balançando, tudo marcado, com marca de ferida. Não, era um pudor, e estética também. Que até hoje eu sou a favor da meia. Sem meia é na praia. (...) . E a Mocidade Alegre também era uma escola pobre. Aí eu falei: - E agora, como é que eu faço a cabeça? Eu tô lá dentro da quadra, o povo todo com fantasia; todo mundo achando muita graça d'eu. Fui a primeira mulher a colocar um biquíni fio dental em São Paulo (Nããna, entrevista realizada em 31/01/2017).

Na visita a Nããna, em 2017, ela fez questão de mostrar os mais de 30 pares de sapatos, usados em seus shows como cantora de samba, geralmente apresentados em bares e clubes. Todos os pares estavam organizados em caixas, alguns nem tinham sido usados.

Figura 10 – Sapatos Nããna



Fonte: fotos tiradas pela pesquisadora

Nããna também guarda vasto material de fotos e recortes de jornais de sua trajetória como passista e como cantora de samba. Como a figura 12, uma das muitas registradas em vídeo pela pesquisadora.

Figura 11 – Nããna desfilando em São Paulo



Fonte: Acervo pessoal da sambista. Imagem capturada de vídeo feito pela pesquisadora

Em abril de 2017, completou 74 anos, frequentava a igreja evangélica e ainda cantava samba na noite de São Paulo, mesmo sem a permissão da religião, a quem ela dizia seguir somente de acordo com suas convicções, sem se importar com as imposições de líderes religiosos. Na foto abaixo, mostra com orgulho para a pesquisadora algumas bonecas produzidas em sua homenagem.

Figura 12 – Nããna e as bonecas



Fonte: Imagem capturada de vídeo feito pela pesquisadora, 2017

Aldione da Conceição Senna talvez não devesse ser enquadrada como cabrocha porque quando começou a desfilando a terminologia já havia mudado para passista. Resolvi, no entanto, deixá-la neste grupo por não desfilando mais e não exercer nenhuma atividade ligada ao carnaval,

apenas algumas aulas particulares de samba. Aldione tinha 62 anos quando nos encontramos para conversar, na sua casa no bairro de Campo Grande, Zona Oeste do Rio de Janeiro.

Ela também foi uma das recomendadas pelas passistas mais novas como referência na dança do samba. Cheguei em sua casa num sábado de manhã, num condomínio de apartamentos de moradia popular. Lá estavam, além de Aldione, Lauriene, uma de suas filhas, e o filho mais velho. Aldione nasceu no Morro do Amor, no bairro do Lins de Vasconcelos, Zona Norte da cidade. O pai era eletricitista – morreu em decorrência do alcoolismo quando ainda ela ainda era pequena – e a mãe lavadeira, passadeira e cozinheira. A família era composta pela mãe e cinco filhos, quatro homens, mas um morrerá ainda criança em decorrência de uma queda da própria cama. Aldione não pôde estudar, só completou o que ela chama de “básico”, mas ressaltou que conseguiu garantir que as duas filhas conquistassem a escolarização.

Nunca escondi de ninguém que não tenho faculdade, que não tenho 2º grau completo. Acho que isso não é vergonha, porque eu sou uma mulher que chego em qualquer lugar de cabeça erguida, e saio de cabeça erguida. Eu sei me portar em qualquer situação. Entendeu? O estudo fez falta? Fez. Mas já se foi. Algum tempo atrás eu até pensei em retornar, mas acho que não teria mais paciência pra isso. Entendeu? Pra começar tudo de novo... eu sei que tem gente que faz, que tenta, que consegue. Eu acho que eu não teria essa paciência. Mas, enfim, é vida que segue (Aldione Senna, entrevista realizada em 13/01/2017).

Aldione se uniu ainda jovem ao homem com quem teve seus três filhos. Uma história que, segundo ela, diz falar pouco. Foi o momento mais tenso da conversa, em que as lembranças traumáticas irrompem e transmitem a quem ouve a dor de uma fase da vida. Com a voz embargada, falou da relação abusiva a que era submetida com o então companheiro e do momento em que soube que havia contraído uma doença sexualmente transmissível durante a gravidez, que gerou problemas neurológicos em seu único filho homem.

No segundo mês de gravidez eu comecei a fazer o pré-natal, aquelas coisas, exame de rotina que tem que fazer, e no sangue veio acusando os três graus, as três cruces, pelo menos na época foi como ele classificou como sífilis. E ele perguntou de onde eu tinha adquirido aquilo... quarenta e tantos anos atrás eu nem sabia o que era sífilis. E ele se emocionou com o que eu falei, porque eu muito inocente... ele pediu imediatamente a presença do meu ex-marido e ficou sabendo que ele que tinha me transmitido. E daí eu perdi o encanto por ele, não quis mais, e aí foi quando eu comecei a sofrer mais violência, os estupros. Porque ele não aceitava a separação, muito nova eu não tinha pra onde ir; quando eu comentava com a minha mãe, aquela coisa dos antigos, ruim com ele, pior sem ele. Ouvi muito isso. Quando eu realmente levantei a bandeira – nem sei se naquela época tinha essa questão de Lei Maria da Penha. Acho que não. Não existia isso. Também é um assunto que eu falo muito

pouco, né? Não é um assunto muito agradável de ficar comentando (Aldione Senna, entrevista realizada em 13/01/2017).

Aldione se refere à Lei 11.340, criada somente em 2006 com o objetivo de proteger mulheres da violência doméstica. Nos anos 1970, o Brasil ainda estava às voltas com o debate sobre a Lei do Divórcio, que somente seria aprovada no ano de 1977 (BRASIL, 1977). Lutas que só impactariam mais tarde as mulheres de classes populares. No caso de Aldione, a separação para uma mesma rua com o apoio dos vizinhos não impediu as ameaças do ex-companheiro.

Hoje, ela vive com dois dos seus três filhos no apartamento próprio. Já foi passista-show e diz ter sido bem remunerada nesse período. Atualmente, dá aulas de samba para algumas interessadas, atua como cabeleireira e também como acompanhante de idosos. No mundo social do carnaval, é conhecida como Aldione da Vila, em referência à agremiação de Vila Isabel, mas sua história com essa manifestação começou ainda na infância na Unidos do Cabuçu, escola do bairro do Lins de Vasconcelos, fundada em 1945, atualmente no Grupo C. A trajetória de Aldione como passista começou aos sete anos de idade, era a mãe quem a levava para a agremiação porque também tocava chocalhos na bateria:

Me lembro que todo ano, como a escola é azul e branca, porque a escola ainda existe, ela pintava todo ano, porque aquilo ia acabando enferrujando porque era uma coisa de metal esse chocalho dela (Aldione Senna, entrevista realizada em 13/01/2017).

Em suas memórias, a ex-passista fala da fantasia que vestia quando desfilava pela escola: uma baianinha, com turbante, blusas bufantes e pulseiras. Já a mãe usava, segundo ela, roupas enormes, como as porta-bandeiras. Nas lembranças também ficaram a performance nos desfiles que aconteciam nas ruas do bairro:

Conforme as escolas iam passando pelas ruas, eu sambando muito, eu sempre sambei muito. Isso é uma coisa que eu falo com convicção: eu sempre sambei muito. Então as pessoas vinham e me davam dinheiro. Minha mãe ficou tão viciada naquilo, que ela fez uma bolsinha, pendurando na minha baianinha, *pras* pessoas já terem a facilidade de colocar o dinheiro ali dentro. Quando acabava o desfile, ela ia contar, era assim: dinheiro que dava pra uma alimentação de quase um mês. Pra alimentar eu e meus irmãos, assim por muito tempo. Aí os anos foram passando, minha mãe parou, eu continuei. Continuei desfilando na Cabuçu. Depois desfilei na Lins Imperial. Depois eu virei uma vassoura. Sai varrendo tudo quanto foi escola, porque realmente, é maravilhoso (Aldione Senna, entrevista realizada em 13/01/2017).

Aos 14 anos, saiu de casa depois de um desentendimento com a mãe. Foi para São Paulo e lá conheceu Nãñãna da Mangueira e também passou a integrar o grupo de samba *Os Batucajés* do qual Nãñãna já fazia parte. E confessa que fora preciso fazer documentos falsos em razão da sua idade para poder trabalhar como dançarina.

Eu era a caçulinha desse grupo. Era um grupo chamado *Os Batucajés* e eles me descobriram numa roda de samba, me chamaram, eu troquei os meus documentos, porque eu era de menor; eu consegui amigos lá que trocaram os meus documentos pra mim (sic) poder permanecer nesse grupo. Fiz muita besteira, porque eu era garota muito nova, fiz muita... não droga, essas coisas. Mas não tinha responsabilidade. Era muito novinha, não tinha... a única coisa que eu tinha de responsável comigo era o samba no pé. Aonde eu ia que eu sambava todo mundo vinha, fazia aquela roda e gostava. Eu fiquei nesse grupo por 4 anos. Depois eu vim embora pro Rio e eu já tava (sic) com 18 pra 19 anos, foi quando eu conheci na praia o pai dos meus filhos (Aldione Senna, entrevista realizada em 13/01/2017).

Há poucos registros sobre o grupo atualmente, em meus levantamentos encontrei apenas as duas imagens abaixo: uma da capa de um compacto e outra de um LP, ambos à venda numa rede virtual de antiguidades.

Figura 13 – Capa do compact disc



Fonte: Reprodução da internet³⁹

³⁹ Disponível em: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-786724377-os-batucajes-garoto-de-mirai-compacto-ep-b2- JM>

Figura 14 – Capa do LP



Fonte: Reprodução da internet⁴⁰

Aldione Senna desfilou pelo Salgueiro, pela Mangueira, onde diz ter tido a sua maior decepção, e pela Vila Isabel, onde ficou de 1996 até 2013. Na escola, ganhou prêmios como o Estandarte de Ouro (duas vezes), que fez questão de mostrar pendurados na parede da sua casa. Ela atuou como mulata-show e contou que foi dessa forma que se sustentou até parar “aos 40 e poucos anos”, ao mesmo tempo em que fazia cursos para aprender a fazer implantes de cabelos. Hoje, trabalha aplicando essa técnica e também como cuidadora de idosos. Segundo ela, só parou de desfilhar por causa de problemas nas articulações dos joelhos.

Eu parei no momento certo. Não parei pra fazer uma cirurgia, pra ficar pior, pra entrar em depressão. Eu parei no momento certo, eu fui muita tranquila com a minha decisão de parar de desfilhar. Saí do chão, porque eu fiquei durante um tempo como destaque de chão da Vila Isabel, depois que eu saí da ala de passista. Aí fui pra cima de um carro, já estava com problema no joelho. Aí mesmo em cima do carro, eu já sentia, mas o sangue fervendo nas veias você continua fazendo. Aí quando você desce dali, no dia seguinte, dificuldade pra andar, e médico, e remédio. Aí eu falei: Não, já tá na minha hora. E é o que eu tô te falando, eu aproveitei. Foram mais de 50 anos dentro do samba. Eu aproveitei. Eu não tenho... eu agora só tenho que bater palma pra quem tá passando por aí (Aldione Senna, entrevista realizada em 13/01/2017).

Na imagem a seguir, Aldione aparece com o vestuário característico de uma passista-show.

⁴⁰ Fonte: <https://lista.mercadolivre.com.br/vinilbatucaj%C3%A9s#DJA:vinil%20batucaj%C3%A9s>

Figura 15 – Aldione vestida com roupas de passistas para um show



Fonte: Acervo pessoal da sambista. Imagem capturada de vídeo feito pela pesquisadora

3.2.2 As cabrochas em análise

Como Bourdieu (2006) nos sugere que o conceito de trajetória não é uma sequência cronológica de fatos e que se faz necessário observar os relatos das histórias de vida a partir dos contextos históricos e sociais, os depoimentos (quadro 3, abaixo) nos dão pistas de alguns campos que podemos nos aprofundar ao traçarmos um paralelo entre o que vivenciaram essas três as mulheres e a sociedade em que estavam imersas. Dessa forma, um dos primeiros fatores que chamam a atenção é o de que as mulheres periféricas⁴¹ estavam relativamente distantes dos debates propostos pelos grupos feministas daqueles tempos. Embora a década de 1970, como vimos, tenha sido o marco das principais lutas feministas no país, as questões apresentadas até então não abarcavam as demandas dos grupos femininos fora daquele circuito, provavelmente em razão dos movimentos terem se iniciado a partir dos questionamentos das filhas da elite brasileira (PINTO, 2003).

⁴¹ Expressão comumente usada pelos movimentos sociais para falar de mulheres oriundas e territórios de periferia. Neste sentido, me apoio em Sacramento e Neiva (2011) para dizer que “o cenário de explosão de expressões culturais suburbanas e periféricas resume a própria “nervura da diferença”, pondo de lado as camisas de força de um congelamento conceitual; e realça a importância de uma visibilidade do “planeta favela” pela própria favela, que deixa de ser uma construção apurhada, escorada e tijolada por uma engenharia que lhe concebe como um eterno avesso do centro, fixado por um retrato deformado em tradições (p. 82).

Um dos pontos comuns nos depoimentos é a baixa escolaridade desse grupo. Em 1960, o analfabetismo atingia 39,35% (BOMENY, [19...]) da população acima dos 15 anos. Para as mulheres negras, sobretudo, havia poucos caminhos: o casamento ou o trabalho doméstico, seja na própria casa, seja como empregada em casas de pessoas economicamente mais favorecidas. Ao contraírem matrimônio, eram impedidas juridicamente de uma série de direitos, como as descritas na Lei 4.121, de 27 de agosto de 1962, assinada pelo então presidente João Goulart (BRASIL, 1962), que definia no artigo 233, entre outros, que “o marido é o chefe da sociedade conjugal, função que exerce com a colaboração da mulher, no interesse comum do casal e dos filhos”. Além disso, cabe ressaltar outro artigo da mesma lei que determinava que os filhos ficassem com o cônjuge *inocente* (grifo meu), caso houvesse o desquite. Determinações que colocam luz sobre a forma como as mulheres deveriam – ou poderiam – se posicionar numa sociedade cujo poder e tomadas de decisão eram hegemonicamente masculinas. Ao sexo feminino restava tudo o que fosse relacionado aos espaços da casa. Nesse sentido, Bourdieu (2018) nos revela ser esse um lugar construído socialmente para ser destinado às mulheres, a partir de uma visão androcêntrica.

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão sexual do trabalho, distribuição estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no próprio lar, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, as atividades do dia, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação femininos (p. 24).

Mulheres como as cabrochas estariam, portanto, subvertendo a lógica daqueles tempos? Sim e não. Sim, se olharmos pelo viés de que decidiram viver de uma arte, por sua vez proveniente de uma cultura popular fortemente marginalizada. Nesse sentido, subverteram padrões sociais de seus tempos, afinal a maternidade e os cuidados da casa eram as atribuições esperadas. Entretanto, por serem mulheres oriundas dos próprios territórios em que a cultura do samba se desenvolveu, a subversão acabaria sendo vista como um percurso provável para elas, principalmente por serem negras.

A não aceitação das culturas afro-brasileiras por parte da sociedade englobante era – e ainda é – um fenômeno comum. A prostituição, no caso de Maria Lata D’água, uma atividade que pressupõe o trânsito livre nas ruas, carrega intrinsecamente uma dubiedade. Se por um lado

transparece liberdade pela possibilidade de circulação, algo que teria encantado Maria, seria também uma atuação cuja finalidade estaria em prol dos homens.

Beauvoir (2002) sugere que a Igreja, historicamente a instituição atuante nas definições dos papéis das mulheres, teria permitido – e incentivado – a prostituição pelo fato de ser uma espécie de contenção dos homens no retorno das guerras. Essa retenção da agressividade masculina estaria, portanto, como mais uma das atribuições femininas. A existência de um homem como explorador desses corpos agravaria ainda mais a configuração desse cenário. Haveria, nesse sentido, a necessidade de permissão de uma figura masculina para o exercício de uma atividade, seja ela aceita ou não pela sociedade⁴². A virilidade masculina, portanto, estaria na centralidade dos posicionamentos femininos nos diversos campos, sejam eles simbólicos ou não, como nos casos de violência física vivenciada por todas as entrevistadas do grupo de cabrochas. Bourdieu (2018) ressalta que a construção do ser viril passa pela necessidade de afirmação – e principalmente de aceitação – de homens por outros homens.

A virilidade, como se vê, é uma noção eminentemente relacional, construída diante dos outros homens, para outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo (p. 79).

Ao falar da violência física a que poderia ser submetida pelo então companheiro, Nããna trouxe à tona a questão da honra, um dos elementos engendrados na lógica da dominação masculina, como também nos revelou Bourdieu (2018):

(...) é um produto de um trabalho social de dominação e de inculcação, ao término do qual uma identidade social instituída por uma dessas “linhas de demarcação mística” conhecidas e reconhecidas por todos, que o mundo social desenha, inscreve-se e se torna um *habitus*, lei social incorporada (p. 75).

Um *habitus* que naquele contexto associava-se a outro elemento fundamental para que hoje possamos compreender a divisão de papéis no universo do samba: a malandragem, conduta profundamente associada à masculinidade, à virilidade e, em alguns casos, à violência.

O meio em que floresceu e se desenvolveu o samba urbano, em favelas, nos morros e nas áreas planas da cidade do Rio de Janeiro, foi naturalmente propício à expansão da criminalidade e da delinquência. E isso se deu por ser constituído de um contingente humano historicamente marginalizado pela

⁴² Não pretendo aprofundar o debate sobre o direito ou não ao exercício da prostituição por parte das mulheres. O objetivo é apenas pontuar os estudos já existentes, sem entrar em embates de cunho moralista. Entretanto, vale ressaltar que essa ainda é uma discussão intensa nos atuais grupos feministas.

sociedade abrangente, com pouco ou nenhum acesso aos necessários equipamentos garantidores de cidadania. Assim, as comunidades entre as quais, nas décadas de 1920-1930, o fenômeno samba ocorreu acabaram por criar, em termos gerais, seus próprios códigos de relacionamento e conduta, intra e extramuros (LOPES & SIMAS, 2015, p. 297).

Nesse sentido, aquele universo do samba refletia o pensamento da sociedade nas primeiras décadas das escolas de samba, sobretudo na forma como viam as mulheres. Embora marcassem presença nas rodas e nas quadras, conforme revelara Valença & Valença (2017), as mulheres, quase sempre atuantes na estruturação das escolas, não constaram das atas de criação das agremiações, muitas surgidas naquelas décadas. Além disso, algumas sambistas tiveram suas histórias como artistas silenciadas, simplesmente por serem mulheres. Foi o caso de Dona Ivone Lara, que recorrera a um primo para ter seus sambas aceitos na escola da qual fazia parte, o Império Serrano (BURNS, 2009). Sua história, contada no livro *Nasci para sonhar e cantar – Dona Ivone Lara: a mulher do samba*, revela que durante muito tempo era ele quem assinava suas composições porque, caso contrário, sequer seriam ouvidas pelos outros sambistas.

As primeiras interpretações de canções de Dona Ivone em rodas de samba não foram apresentadas como sendo de sua autoria, mas como obras do primo, mestre Fuleiro, que além de influente no Império Serrano era homem, podendo mostrar suas músicas a qualquer momento, sem temor de possíveis retaliações (BURNS, 2009, p. 16).

A mulher teria, portanto, lugares demarcados no mundo do samba: ou nos bastidores da festa, como as tias organizadoras dos encontros e responsáveis pela culinária dos eventos, ou como figuras destinadas à exposição, como os destaques (SOUSA, 2018) e também as passistas.

Em relação às memórias, observamos a existência de uma rede feminina que se apoiou e que fez com que suas memórias fossem passadas entre as gerações, elaborando, assim, uma outra memória coletiva sobre o samba engendrada por mulheres. Esta, por sua vez, sem a exclusão dos homens, mas relativizando o seu protagonismo, como o discurso oficial do mundo do samba buscou imprimir formando uma espécie de memória coletiva (HALBWACHS, 2003) do samba para a sociedade de modo geral. Nesse sentido, elas, as mulheres passistas, formaram uma espécie de memórias subterrâneas⁴³.

Aplicada à memória coletiva, essa abordagem irá se interessar portanto pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização

⁴³ Vale, mais uma vez, ressaltar que Pollak (1989) trata das memórias subterrâneas a partir de episódios históricos de guerras e de conflitos entre Estado e sociedade, mas o autor nos dá elementos para pensar essa relação entre grupos que tendem a dominar outros grupos.

das memórias. Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “Memória oficial”, no caso a memória nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade. Ao contrário de Maurice Halbwachs, ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional (POLLAK, 1989, p. 3-15).

Em suas lembranças sobre a infância, assistidas como Nããna e Aldione lembraram ainda de episódios em que familiares as introduziram no universo do carnaval, o que nos remete aos estudos de Halbwachs (2003) sobre a relevância da experiência vivida para a construção de uma memória que desconsidera a linearidade. Elas evocaram no presente um passado configurado por meio dos adultos com os quais se relacionavam.

Nossa memória não se apoia na história aprendida, mas na história vivida. Por história devemos entender não uma sucessão cronológica de eventos e datas, mas tudo o que faz com que um período se distinga dos outros, do qual os livros e as narrativas em geral nos apresentam apenas um quadro esquemático e incompleto (HALBWACHS, 2003, p. 79).

Nos depoimentos, houve também momentos em que as entrevistadas apresentaram relatos que não eram compatíveis com os fatos históricos. Foi o caso de Maria Lata D'água ao relembrar sua saída da Portela e também a associação entre a sua imagem e a música Lata D'água. No entanto, há que se considerar que quando recorremos a nossa memória para lembrar de algo existem dois *eus*: um eu sensível (que imagina ter visto) e um eu que não viu, mas que pode ter visto em algum momento; ou a memória pode ter formado sua opinião a partir de outrem (HALBWACHS, 2003). Nossa memória, como vimos, é uma reconstrução de um passado, como nos explica Bosi (1994) a partir dos conceitos de Halbwachs (2003).


O caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é, segundo Halbwachs, excepcional. Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de nossas representações que povoam nossa consciência atual (p. 55).

Os depoimentos das cabrochas apontam um indicador relevante: a ausência paterna, condicionada por motivos diferentes. Com isso, as figuras femininas foram predominantes na formação dessas mulheres, como as mães e as avós. Um movimento crescente na trajetória das


famílias brasileiras. De acordo com dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA, 2004), em 1995 havia no Brasil 9.555.110 famílias chefiadas por mulheres no país. Em 2015, esse número saltou para 28.614.895. A maior prevalência era de mulheres negras: 15.872.953, enquanto as mulheres brancas estavam à frente de 12.741.942 famílias. Segundo o Censo de 2010 (IBGE, 2010), 29,4% dos 56,1 milhões de famílias brasileiras eram chefiadas por mulheres no ano de 2004. Esses dados revelam um quantitativo significativo de mulheres responsáveis pelo desenvolvimento integral de seus filhos e de outros familiares que delas dependam, seja economicamente ou emocionalmente. No caso das mulheres que criaram as cabrochas, a sociabilidade reforçada pelo samba e pelo carnaval foi, muitas vezes, introjetada e incentivada por elas, que também usufruíam desses que, talvez, fossem os únicos momentos de lazer – e de prazer – das mulheres oriundas de periferias.

Nos quadros abaixo, vemos os depoimentos que reforçam a construção da análise sobre as cabrochas


Quadro 4 – Depoimentos, construção da análise sobre as cabrochas

| <p>Maria Lata D'água (85 anos)</p>  | <p>Depoimento</p> | <p>Análise de Conteúdo</p> |
|---|--|---|
| <p>Origem Familiar</p> | <p>Eu nasci em Diamantina. Sou mineira, filha de mineiros. E tive uma infância bem, bem pobrezinha. Primeira coisa, quando eu 1 ano e 8 meses meu pai foi assassinado.</p> <p>Aí ei fiquei em Diamantina, até os meus 11 anos. No dia que eu fiz 11 anos, eu estava entrando no Rio de Janeiro. Minha mãe, quando eu tinha 9 anos, minha mãe tinha vindo pro Rio de Janeiro, pra trabalhar, procurar um emprego, e encontrou um rapaz, que se apaixonou por ela, e ela já muito tempo viúva, por intermédio da patroa, e casou-se com esse rapaz, e quando eu fiz 11 anos ele foi buscar a família. Que era eu, meu irmão, dois primos, e minha avó. E viemos morar no Rio de Janeiro.</p> <p>Então meu padrasto trabalhava no cais do porto, e ele pagava o colégio, tudo bem, tudo bem bacana. Aí quando eu fiz 13 anos, eu comecei a fugir de casa.</p> | <p>Ausência paterna</p> <p>Referências predominantemente femininas avó e mãe</p> <p>Influência do padrasto por período curto de tempo</p> |
| <p>Escolaridade</p> | <p>Que eu era muito inteligente, nunca esquecia uma matéria. Então matemática, nossa senhora, eu me achava. Pensava assim... contava nos dedos, nas pernas, dava certinho. Era 10. 10 em tudo, quase. Só não era 10 em português. Porque a gente trocava muito o L pelo R. Pranta [risos]. Trocava muito. Então, o português ganhava uma notinha mais ou menos.</p> | <p>Pela idade e pelo depoimento podemos entender que cursava o que hoje é classificado como Ensino Fundamental</p> |
| <p>Aproximação com o samba</p> | <p>Eu fui trabalhar, fazer show com eles na Rádio Nacional. Que é coisa que não tem no livro, porque não pode botar o nome de todo mundo. Aí fui trabalhar na Rádio Nacional. Aí fui trabalhar na boate, ali na Praça Mauá, famosa também, que vinha os marinheiros. Esqueci o nome dela agora. Então, fiquei conhecida. Aí fui convidada a sair com a Mercedes Batista no Salgueiro. Aí fui pro Salgueiro pra... Chico Rei.</p> | <p>Os shows de samba</p> <p>Balé Folclórico Mercedes Baptista</p> |

| | | |
|------------------------|---|---|
| <p>Trabalho</p> | <p>(...) e foi aonde eu virei prostituta. Menina de rua. Ainda levei um pouco tempo na rua. Mas também, os meninos respeitavam a gente. A gente fazia coisa assim, de levar, às vezes, droga pra favela, mas não sabia que <i>tava</i> (sic) levando.</p> <p>O contrato era o conjunto. O conjunto era contratado. E eu fazia parte do conjunto. Agora, quando foi pra Europa, eu falei com essa colega: vambora pra Europa? Aí ela disse: “como que nós vamos embora? A gente não conhece nada, não sabe a língua, nem nada. (...)Aí nós fomos. Fomos pra lá, e eu fui ficar na casa dela. Então nós ficamos na casa dela, e ela ia trabalhar, e a gente ia com ela no carro. Chegava lá na boate dela, tem lá o negócio de mesas, fazer mesa, que chama entre nós. Pra beber, pra ganhar comissão da bebida. Então isso é que eu sabia fazer bem mesmo. Porque eu suportava bebida.</p> | <p>Prostituição</p> <p>Dançarina de boate</p> |
|------------------------|---|---|

| <p>Nããna (74 anos)</p>  | <p>Depoimento</p> | <p>Análise de Conteúdo</p> |
|--|--|--|
| <p>Origem Familiar</p> | <p>Meu pai eu não conheci. Meu pai era nordestino, pela minha Certidão de Nascimento. Meu pai era militar. Mas eu não conheci meu pai.</p> <p>Tinha vovó, mamãe, minha irmã... eu tive outros irmãos antes de mim, mas morreram, então não conheci. Era Ailton e Aloisio o nome deles.</p> <p>Pai da minha irmã, não era o meu pai. Então, ele gostava que a gente dançasse frevo. Então mamãe levava a gente no Centro do Rio, que tinha os desfiles, e tinha desfile de frevo, desfile... tinha de escola de samba, mas tinha... eu vou lembrar o nome... sociedade</p> | <p>Ausência paterna</p> <p>Família predominantemente de mulheres</p> <p>Referências: avó, mãe e padrasto</p> |
| <p>Escolaridade</p> | <p>A pergunta foi feita depois da entrevista</p> | <p>Terceiro ano do antigo primário. Hoje ensino fundamental</p> |
| <p>Aproximação com o samba</p> | <p>Eu conheci o pai do Ivo quando eu tinha 13 anos. O pai do Ivo me levou na Mangueira. Eu tinha 13 ou 14 anos. Ele tinha 17. Ele me levou na quadra da Mangueira, na quadra velha, que era na cerâmica. Bem antes da quadra agora.</p> <p>Quando nós mudamos do Morro da Favela pra ir pra favela do Esqueleto eu já tava maiorzinha. Já tava com 7, 8 anos. E na Favela do Esqueleto tinha blocos. Bloco de carnaval.</p> | <p>Marido</p> <p>Moradora próxima do território do samba</p> |
| <p>Trabalho</p> | <p>(...) trabalhei muito como doméstica. Trabalhei muito como cozinheira, como arrumadeira, como passadeira. Tive patroas maravilhosas. Por isso que eu digo pra você, eu nunca briguei com ninguém; e ninguém nunca brigou comigo. Eu tive patroas que me ajudaram até a entrar nesse meio.</p> | <p>Doméstica</p> <p>Cozinheira</p> <p>Arrumadeira</p> |

| | | |
|--|---|------------------------------|
| | <p>Era um show do Lamartine Babo. E a gente cantava as músicas do Lamartine Babo. Eu não cantava no microfone, no coral. A gente cantava dançando. Eu vinha dançando o minueto; vinha dançando de bruxa; eu vinha dançando samba. Cada um vinha fazendo a sua parte. Cantar no microfone mesmo, de trabalho mesmo, foi aqui em São Paulo.</p> | <p>Dançarina Cantora</p> |
|--|---|------------------------------|

| <p>Aldione Senna (62 anos)</p>  | <p>Depoimento</p> | <p>Análise de conteúdo</p> |
|---|---|---|
| <p>Origem familiar e de território</p> | <p>Eu nasci no Lins de Vasconcelos, num morro chamado Morro do Amor; sou filha de pais separados. Meu pai era electricista, alcoólatra. Foi um dos primeiros electricistas a fazer a instalação de Brasília. Quando foi feita a iluminação de Brasília, ele foi pra lá, e lá ele veio a falecer, pelo fato dele ser alcoólatra. Fui criada pela minha mãe; eu com mais quatro irmãos, que um veio a falecer muito pequeno. Levou uma queda, e morreu no colo dela dormindo (...) E minha mãe criou a gente passando e lavando roupa pra fora.</p> | <p>Ausência paterna</p> <p>Família com referência materna</p> |
| <p>Escolaridade</p> | <p>Não. Eu fiz aquele básico, né. Às vezes pergunto pras minhas filhas: “afinal de contas, é ensino fundamental ou ensino não sei o quê?. É tanto nome agora. Não, não tive estudo. Até tentei à noite, na época, mas ficou complicado, criança pequena, isso e aquilo, e não deu. (...) Nunca escondi de ninguém que não tenho faculdade, que não tenho 2º grau completo.</p> | <p>Ensino fundamental</p> |
| <p>Aproximação com o samba</p> | <p>... a minha mãe... existe uma escola chamada Unidos do Cabuçu, é ali no Lins de Vasconcelos; como nós fomos criados, nascidos e criados ali, os meus irmãos faziam parte da bateria, minha mãe fazia parte da bateria tocando chocalhos – que foi a primeira mulher a tocar chocalhos dentro de uma escola de samba. Só que hoje em dia são platinelas⁴⁴, essas coisas que fazem assim [demonstra em gesto] (...) E aí todo ano ela pintava de azul, porque ela fazia questão de estar na frente da bateria com aquele chocalho azul, da cor da escola.</p> | <p>Território da própria escola de samba</p> <p>Referência primeiramente da mãe, depois dos irmãos.</p> |
| <p>Trabalho</p> | <p>Quando eu já estava também pra parar de fazer show – porque eu parei de fazer show, eu devia tá com quarenta e poucos anos – me profissionalizei em fazer alongamento de cabelo. Como dizem agora, implante. Implante não é porque implante é cirurgia. É uma colocação de cabelo. Você quer alongar seus cabelos,</p> | <p>Passista-show</p> <p>Cabeleireira</p> |

⁴⁴ Platinelas são pequenos discos usados no pandeiro.

| | | |
|--|--|----------------------------|
| | <p>ou colocar mais volume neles, existe uma técnica pra se fazer isso. E com esse método eu trabalho já há 20 anos. E, depois, agora há pouco tempo, eu fiz – coisa de 3 anos atrás – sempre gostei muito de pessoas idosas, eu amo; eu amo. Eu tenho uma paciência que você não sabe de onde ela vem. E aí eu quis fazer um curso de cuidadora de idosos. E também exerço essa função.</p> | <p>Cuidadora de idosos</p> |
|--|--|----------------------------|

3.3 Memórias e trajetórias de passistas

O termo passista, como também vimos no capítulo anterior, teria começado a ser difundido a partir da década de 1960 e, de acordo com Lopes & Simas (2015), “nas escolas de samba e no universo do show business, designação aplicada a cada um dos dançarinos, independentemente do sexo ou idade, executantes de espontâneas coreografias individuais” (p. 214).

Nilce Francisca da Silva Chaves é uma das passistas mais conhecidas do carnaval do Rio de Janeiro. Em razão de uma agenda cheia de compromissos com shows, Nilce Fran, como é conhecida, foi uma das mais difíceis de serem encontradas para a realização da entrevista. Marcamos um encontro numa tarde na quadra da Portela, antes de uma de suas aulas. Desde 2004, ela é a coordenadora da ala de passistas da agremiação de Madureira, onde desfilam cerca de 80 mulheres. Nilce Fran começou a se apresentar pela Portela na década de 1970 porque seus pais eram ligados à agremiação de Oswaldo Cruz.

Então, eu venho, eu venho do berço do samba, meu pai era professor de dança de salão e era um cara que respirava samba, respirava carnaval, estudou música, era músico baterista. Então, era totalmente voltado pra arte, né, minha mãe era do lar, mas envolvida com carnaval, por ter se relacionado, começado a se relacionar com ele. Então, minha mãe era aquela que bordava os porta-estandartes, que bordava as bandeiras, que fazia a comida da bateria, né? Enfim... (Nilce Fran, entrevista realizada em 19/07/2018).

Nilce começou a desfilar aos sete anos de idade como porta-bandeira na escola mirim, depois de frequentar a escola de mestres-salas e porta-bandeiras da escola e aprender com nomes conhecidos dessa arte como Mestre Tijolo⁴⁵. Somente no início dos anos 1980 desfilaria na chamada escola-mãe, inicialmente em alas de amigos. A estreia como passista aconteceria, mais tarde, no ano de 1985.

É, na época, eu não cheguei a participar de um teste, na época como eu vivia aqui, e eles sabiam né, da minha capacidade, me viram crescendo. E a minha capacidade de dança, eu ingressei, né na ala, em 85. E logo depois, é, em 86, eu me casei, então eu parei um pouco, né parei um pouco e, logo depois, é, em 90, eu comecei a viajar para a Europa e em 95 com a saída da Luíza é eu fui convidada a ser madrinha da bateria da Portela. Em 96, eu debutei à frente da Tabajara do Samba, como madrinha de bateria. 96 e 97 e em 98 eu tive um probleminha com a gestão atual, foi quando eu saí, me afastei, né? Fui voar

⁴⁵ Tijolo era um passista da Portela cujo nome era Alexandre de Jesus. Ficou conhecido por fazer acrobacias na quadra e, por isso, ir parar nos musicais de Carlos Machado (REGO, 1996).

um pouco, fui conhecer outras casas né, aí foi quando eu tive minha passada lá pela Visconde de Niterói. Mas todos sabendo da minha história de onde eu era oriunda, tudo. E eu fiquei afastada de 98 a noventa e... 98 a 2003. Porque 2003 eu fui, eu, eu estava na Europa e fui convidada para ser coordenadora da ala de passista da Portela, pela gestão que estaria assumindo a escola. Em 2004, eu já no carnaval de 2004, eu assumi a coordenação de ala de passistas da Portela, onde estou até hoje (Nilce Fran, entrevista realizada em 19/07/2018).

Antes de ser coordenadora, Nilce Fran também atuou como passista-show, se apresentando tanto pela escola como por grupos de show de samba no Brasil e no exterior. Paralelamente aos trabalhos, organizou, no início dos anos 2000, um projeto de formação de passistas com o parceiro de dança, Valci Pelé, no Sesc de Madureira. Trabalho que, mais tarde, implantaria também na Portela.

Atualmente, o projeto de passistas da azul e branca de Madureira conta com cerca de 140 alunos, de todas as idades, desde crianças até adultos. Segundo Nilce, os motivos pelos quais as pessoas buscam o projeto são os mais variados. E, nas aulas, ela costuma ensinar a diferença entre apresentações de samba em shows e o chamado samba no pé. Segundo Nilce, necessário para a avenida.

(...) isso é muito importante, essa é uma pergunta maravilhosa, porque poucas pessoas sabem isso, hoje se sabe mais por que se fala mais disso, esse discernimento é muito interessante porque eu costumo dizer que eu sou privilegiada por que eu sou tudo, passista de quadra, passista de avenida, passista de palco. Né, que a passista de palco ela, nada que ela mais é que a Mulata Show, né? Só que assim, nem toda mulata é passista, nem toda passista é mulata, e é onde nós, né, onde se difere essa questão. Então, assim, a passista, ela, que ela se prepara, que ela ensaia, que ela tem noção de palco né? Que ela faz shows, né? Então, é essa é aquela passista preparada pra fazer os shows da escola né?, pra estar em coreografias. Agora tem aquela, aquela passista que ela é quadra o tempo inteiro, é avenida, sabe? É um outro compromisso, pelo menos dentro da Portela, e dentro do meu trabalho, cada um tem o seu compromisso. Eu também digo que aqui tudo pra mim é mais fácil, porque eu preparo elas pra isso, entendeu? Eu preparo as *criancinha (sic)* de 7 anos em diante, com contagem de dança, com noção de espaço e isso as tornam passistas profissionais. Mulatas, passistas de show, entendeu? Mas existe ainda hoje a mulata que não é passista, sabe, que ela não tem essa vontade, não tem essa pegada de quadra, né?, ela não tem esse compromisso. Porque, assim, a passista ela tem um compromisso com a quadra, um compromisso com a avenida, ela tem uma história maior, né?. Então, existe aquela mulata que não é passista e tem aquela passista que faz tudo ao mesmo tempo (Nilce Fran, entrevista realizada em 19/07/2018).

Nilce também é uma das mulheres do samba admiradas pelas mais novas. No projeto de formação de passistas da escola de samba Estácio de Sá, do qual fiz observação participante,

ela foi uma das convidadas para se apresentar para a turma. A aula foi uma das mais concorridas e, ao final, pude presenciar uma fila de jovens se formar para registrar aquele encontro. Nilce também costuma viajar para formar passistas no exterior, como as que atuam nas escolas japonesas⁴⁶. É também vice-presidente da agremiação Rosa de Ouro, fundada por seu pai e por amigos em março de 1970 também no bairro de Oswaldo Cruz. Hoje a escola se apresenta na série D. Abaixo, imagem de Nilce Fran no desfile da Portela de 2018.

Figura 16 – Nilce Fran no desfile da Portela sobre o Nordeste



Fonte: foto Diego Mendes, 2018

Cristina Barbosa de Carvalho foi aluna de Nilce Fran e também uma admiradora. Seu nome surgiu a partir da entrevista com Aldione. Tina Bombom, como é conhecida no universo do samba, é atualmente a coordenadora da ala de passistas da Inocentes de Belford Roxo, escola do Grupo de Acesso. Mas sua trajetória nos desfiles começou ainda na infância. Segundo ela, seu avô tinha um irmão gêmeo que era proprietário de um bar ao lado da quadra da Mangueira

⁴⁶ Informação retirada do site da Portela, disponível em: <http://www.gresportela.org.br/Noticias/Detalhes/nilce-fran-vai-promover-oficinas-de-passistas-em-toquio>

e, por isso, Tina teria crescido nesse ambiente, embora tenha nascido no bairro de Vista Alegre, Zona Norte da Cidade do Rio de Janeiro.

O pai, já falecido, era vigilante, a mãe manicure. Ainda pequena foi incentivada pela família a ser atriz e, depois de um teste, ficou durante cinco anos atuando numa peça infantil. Por causa da sua atuação, desfilou pela primeira vez, aos oito anos de idade, na Leões de Nova Iguaçu. Mesmo com o registro de atriz, decidiu seguir no samba. Depois da Leões de Nova Iguaçu, desfilou na Unidos de Lucas, na Lins Imperial, na Caprichosos de Pilares, onde debutou como passista com o apoio de Nilce Fran e Valci Pelé. Porém, foi na Mocidade Independente de Padre Miguel, onde Tina fez carreira como passista-show e depois como coreógrafa.

Em determinado momento, paralisou suas atividades para viajar durante cinco anos com o então namorado, um marinheiro mercante. Ao voltar, aos 26 anos, retomou a dança e começou a se apresentar em shows na Cidade do Samba, a convite de Carlinhos de Jesus. Nossa entrevista aconteceu numa escola de dança em Copacabana, local em que promove suas aulas fora do período de carnaval. Hoje, seus trabalhos estão relacionados majoritariamente ao universo do carnaval: aulas de dança, coreografia de shows, implante de cabelos afro, inclusive para mulheres do samba. Sua formação como passista se deu, como a maioria da sua geração, a partir da observação:

Eu não tive uma instrução, porque eu comecei muito pequena. Então não tinha uma instrução assim... “oh, faz...” e nessa época nem tinha. Faz projeto com a fulana, faz projeto com a sicrana. Hoje, hoje existe esses projetos. Mas na minha época não tinha. Então foi observação mesmo. Eu era de observar. Eu adorava, achava lindo a Aldione. Nossa Senhora! Ficava doida. Quando falava: “Oh, vai te um evento, a Aldione vai”. Corria. Marilene Mocidade, com o gingado dela, que ela tinha. Aquele troço, um transpasse bonito. Então você vai criando. Aí eu quero um pouquinho dali, um pouquinho daqui. A mexida de quadril da Nilce, que eu achava linda. Então, quando você vai ver, você vai... pega um pouquinho, um pouquinho, um pouquinho, junta a receita e faz um bolo. Dá certo (Tina Bombom, entrevista realizada em 14/03/2018).

Tina concluiu o Ensino Médio numa escola voltada para a formação de professoras no bairro de Madureira, Zona Norte da cidade, mas foi com a dança do samba que sempre trabalhou. Ela hoje une as duas atividades, como professora de dança do samba. Nas suas aulas, assim como Nilce Fran, ensina, além do samba no pé, o que diferencia atuar como passista-show e como passista apenas de desfile.

A passista que só desfila. Eu tenho várias delas dentro da quadra. É a passista que não tem aquele corpo perfeito, mas que tem o samba no pé necessário. Que tem aquele carisma. E que tem aquela paixão. É aquela passista que você

sabe, que você olha pra ela, que tá tocando o samba e ela tá chorando. É aquela passista que quando a escola tá arrumada pra entrar, e você olha você vê as lágrimas. Elas não estão preocupadas com aquela arquibancada ali. Elas estão preocupadas pro que tá acontecendo, por aquele momento que elas estão vivenciando. Essa é a passista do pé no chão. Passista escola. É a sambista mesmo.

A passista mulata show, não que essas também não tenham essas qualidades, e esse mérito das outras. Claro que não! Existe aquela que, são (sic) uma exceção, mas que tem esse pacote todo também. A passista mulata-show é aquela passista que vende o show pra escola. Que as pessoas... hoje a escola, pra ajudar, é muito necessário que a escola tenha seus shows, eleva o nome da escola, e você precisa ter um quadro de *nipe* alto padrão, pra que seja chamativo. É um chamariz que a gente fala. E, tem essas que sabem sambar, que a gente faz um trabalho, mas você não exige dela o samba no pé batido. Aquele que tem que chegar... você exige mais a sensualidade, o charme. Tem que saber sambar, mas não necessariamente o samba de raiz, de pé russo – que eu digo – das meninas que é (sic) passista de quadra (Tina Bombom, entrevista realizada em 14/03/2018).

Na imagem abaixo, Tina se apresenta no ensaio técnico do ano de 2017 pela agremiação de Belford Roxo.

Figura 17 – Tina Bombom no ensaio técnico de 2017



Fonte: foto Hélio Rainho, reprodução de internet

A passista Amanda Ferreira Pereira foi a única não indicada por outra figura do samba. Cheguei até ela por meio de uma rede social, motivada por seus posts sobre a dança do samba. Filha de um garçom e de uma professora, Amanda tinha 33 anos quando nos encontramos no então barracão (ficava na região portuária e foi desativado pela prefeitura em 2018) da escola Acadêmicos da Santa Cruz, agremiação localizada na Zona Oeste, onde desfilou nos anos de 2017 e 2018. A aproximação com o samba começou ainda na juventude, quando foi convidada por uma amiga para sair numa ala da escola de samba Tradição, desde 2015 na série B.

Eu tinha 18 anos de idade, eu era da Tradição, ainda era do grupo especial, e sempre o samba entrou na minha vida de forma terapêutica. Eu tinha saído de um relacionamento e um amigo falou: “Vamos, Amanda! Você tá muito triste”. Aí fui convidada. Não era bem uma ala de passistas porque eram só mulheres. Era uma ala chamada *carnamodels*, eram só mulheres, não tinha homem. A gente vestia também a vestimenta, a fantasia parecida com a de passista, eram só mulheres. Aí desfilei dois anos e aí eu conheci o pai da minha filha e ele falou...não... porque assim, a passista tem um preconceito muito grande ainda, o homem tem aquele preconceito, aquele machismo. “Ah, mas eu não vou aceitar, você me escolhe ou você escolhe o samba”. Eu fiz uma burrada de escolher ele e não escolhi o samba. Aí me afastei. Então, passaram-se anos eu sempre tive aquela vontade, aí conheci uma amiga que tinha acabado de entrar, isso anos, ela fazia estética comigo e ela me convidou pra conhecer a Santa Cruz. Ela me explicou que a Santa Cruz não tinha esse estereótipo da mulata magra...e aquela coisa. Porque eu sou branca, sou cheinha... e você chega em outras escolas e eles fecham a porta pra você e isso lá não acontece (Amanda Ferreira, entrevista realizada em 26/01/2018).

Depois que se separou do então companheiro, buscou fazer o projeto de formação de passistas oferecido pela Santa Cruz. Fez o teste e ficou na ala. Amanda contou ainda que vive com um companheiro, tem uma filha de oito anos, é técnica de enfermagem e estava terminando uma graduação tecnológica para atuar como esteticista. Sua decisão por desfilar como passista é motivada por variados fatores.

Por que quis ser passista? Eu quando entro na quadra eu meio que...é uma outra vida assim. A gente tem o nosso cotidiano e tal, mas a gente entra na quadra e parece que meio que você esquece, é o seu momento, é o momento que você está com seus amigos, tá sambando, e eu gosto do glamour. Mas assim, eu achei que ia meio que dividir aquilo, não porque tem o meu lado, eu sou esteticista e a gente aprende na faculdade que a esteticista tem que ser toda assim... certinha. E eu não consegui fazer isso. Mas isso não atrapalhou com as minhas clientes porque elas adoram. Ficam esperando qual vai ser o próximo evento que elas querem ver as minhas fotos. E algumas pessoas sempre falaram isso comigo: “poxa, divide, faz uma rede social só pra sua estética e uma rede social só pro samba”. Aí eu falei gente, mas por quê? Por que eu tenho que esconder? (Amanda Ferreira, entrevista realizada em 26/01/2018).

Figura 18 – Apresentação da Acadêmicos de Santa Cruz na quadra da Estácio de Sá



Fonte: Acervo pessoal da passista, 2018

3.3.1 As passistas em análise

O relato de Amanda Ferreira sobre a influência negativa no seu campo de trabalho, em razão de frequentar escolas de samba, nos remete ao preconceito sofrido pela manifestação cultural desde seu surgimento. A literatura sobre o tema apresenta uma série de passagens que indicam a ligação direta entre a cultura oriunda das classes populares, predominantemente negra, e a rejeição da sociedade mais abastada. Como nos revela a pesquisadora de cultos afro-brasileiros Monique Augras (1998), os protestos em relação à cultura do samba nos jornais eram frequentes nos primeiros anos de desfiles.

É bem verdade que o *Jornal do Brasil*, que foi uma das nossas mais constantes fontes de consulta, pela cobertura que sempre assegurou aos festejos populares, não esperara pelo Estado Novo para publicar protestos dos mais ilustres articulistas denunciando a “mistura inqualificável de instintos inferiores (Costa Rego, *Jornal do Brasil*, 14-1-1937) que se expressa no carnaval e qualificando o samba de doença nacional”, exibição de “valentias, fanfarronadas e paixões baratas, casca grossa da vadiagem, versadora piegas” que “seduziu a elite e conquistou foros de arte legitimamente nacional” por meio dos “sambas que a alma boa da gente do morro, desamparada e sem luz despeja pela cidade” (Benedito Mergulhão, do *Correio da Manhã*, 31-1-1936, reproduzido pelo *Jornal do Brasil*, 1-2-1936) (AUGRAS, 1998, p. 54).

Se por um lado muitos jornalistas daqueles tempos (COUTINHO, 2006) se interessavam pelas culturas populares, por outro a imprensa contribuiu para a construção de uma memória coletiva (HALBWACHS, 2003) sobre as expressões que envolvem o samba do Rio de Janeiro. Construções que, de certa forma, perduram até hoje em parte da sociedade, a ponto de ainda haver pressões sobre as mulheres que frequentam esse universo, como no caso de Amanda.

Outro elemento que se destaca nos depoimentos deste grupo é o aumento da escolaridade dessas mulheres quando comparada à geração das cabrochas. Um fenômeno que se deu em grande escala ao longo das décadas no Brasil, como mostram pesquisas da Fundação Carlos Chagas, a partir de dados de várias instituições⁴⁷. Em 1999, por exemplo, 19,1% das mulheres trabalhadoras tinham entre 9 e 11 anos de estudos. Em 2007, esse percentual subiu para 27%. Embora a escolaridade feminina tenha crescido no país, as mulheres ainda ganham menos do que os homens (IBGE, 2010).

A formação familiar também se distingue das passistas analisadas anteriormente, uma vez que não há ausência paterna entre as entrevistadas. As formas de trabalho, no entanto, não se diferenciam no sentido de que quase todas atuam em atividades que têm relações com o universo do carnaval, assim como acontece com as cabrochas. A exceção é Amanda Ferreira, a mais jovem entre as passistas, que optou por uma profissão ligada ao campo da saúde.


Amanda também é exceção quando se observa a aproximação das passistas com o mundo do samba. A maioria foi a partir dos próprios familiares, que, por sua vez, estavam imersos no universo das escolas de samba. Um indicador de que o envolvimento com o samba é também uma herança repassada entre gerações, o que nos leva novamente aos estudos de Halbwachs (2003) sobre quadros sociais, que seriam, ainda segundo o pesquisador, a família, a igreja, a escola, entre outras instituições. Halbwachs (2003) sugere que uma instituição pode ser um quadro social, mas nem toda se constitui como tal.


Halbwachs não vai estudar a memória como tal, mas os “quadros sociais da memória”. Nessa linha de pesquisa, as relações a serem a serem determinadas já não ficarão adstritas ao mundo da pessoa (relações entre o corpo e o espírito, por exemplo), mas perseguirão a realidade interpessoal das instituições sociais. A memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo (BOSI, 1994, p. 54).

⁴⁷ Fonte: <https://www.fcc.org.br/bdmulheres/notas.php?area=notas>


As relações familiares também reforçam o que apontaram alguns estudiosos sobre como as formações dos grupos em torno da cultura do samba tinham – e ainda têm – relações diretas com as formas de sociabilidade, criadas predominantemente pelos afrodescendentes para reforçar suas culturas e garantir que muitas de suas manifestações permanecessem. Nos quadros abaixo, podemos ver essa associação entre aproximação com o universo do samba e referência familiar

Quadro 5 – Associação entre aproximação com o universo do samba e origem familiar

| <p>Nilce Fran 51 anos</p>  | <p>Depoimento</p> | <p>Análise de conteúdo</p> |
|---|---|--|
| <p>Origem familiar e de território</p> | <p>(...) meu pai era professor de dança de salão e era um cara que respirava samba, respirava carnaval, estudou música, era músico baterista. Então, era totalmente voltado pra arte, né, minha mãe era do lar, mas envolvida com carnaval, por ter se relacionado, começado a se relacionar com ele. Então, minha mãe era aquela que bordava os porta-estandartes, que bordava as bandeiras, que fazia a comida da bateria, né? Enfim...</p> <p>Eu sempre dancei, meu pai era professor de dança, meu pai era professor de dança de salão, meus irmãos dançam, meus irmãos sempre dançaram, sempre sambaram. Assim, eu nasci sambando</p> | <p>Presença paterna</p> <p>Pai professor de dança de salão e de música</p> <p>Mãe do lar</p> <p>Irmãos</p> |
| <p>Escolaridade</p> | <p>Não quis responder</p> | <p>XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX</p> |
| <p>Aproximação com o samba</p> | <p>A minha, minha história sempre foi dentro do carnaval, primeiramente com a Portela, porque o meu pai era parceiro de Seu Natal, parceiro de Paulo da Portela, parceiro de Candeia que é da minha família, padrinho da minha irmã, e outros grandes nomes como Catonho, Cabolô, Timonato, enfim. A história da minha família é a Portela, e eu nasci numa família de Portelense vivendo o carnaval.</p> | <p>Referência da família</p> <p>Território da escola de samba</p> |
| <p>Trabalho</p> | <p>E logo depois, é, em 86 eu me casei então eu parei um pouco, né parei um pouco e logo depois, é, em 90 eu comecei a viajar para a Europa e em 95 com a saída da Luíza eu fui convidada a ser madrinha da bateria da Portela. Em 96 eu debutei a frente da Tabajara do Samba, como madrinha de bateria. 96 e 97 e em 98 eu tive um probleminha com a gestão atual, foi quando eu saí, me afastei, né. Fui voar um pouco, fui conhecer outras casas né, aí foi quando eu tive minha passada lá pela Visconde de Niterói. Mas todos sabendo da minha história de onde eu era oriunda, tudo, e eu fiquei afastada de 98 a noventa e... 98 a 2003. Por que 2003 eu fui, eu eu estava na Europa e fui convidada para ser coordenadora da ala de passista da Portela, pela gestão que estaria assumindo a escola.</p> | <p>Passista-show</p> <p>Coordenadora de ala</p> |

| <p>Tina Bombom 34 anos</p>  | <p>Depoimento</p> | <p>Análise de conteúdo</p> |
|--|---|---|
| <p>Origem familiar e de território</p> | <p>Meu pai foi um mestre-sala. Na verdade, a minha família paterna é do samba. Meu avô e meu tio-avô eram gêmeos, Cosme e Damião do morro de Mangueira. Tinha um bar ao lado da quadra, onde eu cresci ali.</p> <p>Sim. Meu pai era vigilante, e minha mãe era manicure. Era não, minha mãe é manicure até hoje.</p> | <p>Pai mestre-sala</p> <p>Pai vigilante</p> <p>Mãe manicure</p> |
| <p>Escolaridade</p> | <p>Cursei o magistério, e aí concluí o 2º grau. Na Escola Carmela Dutra, em Madureira.</p> | <p>Ensino Médio</p> |
| <p>Aproximação com o samba</p> | <p>Na verdade, a minha família paterna é do samba. Meu avô e meu tio-avô eram gêmeos, Cosme e Damião do morro de Mangueira. Tinha um bar ao lado da quadra, onde eu cresci ali. Onde eu vi Alcione, os mitos do samba, os baluartes de Mangueira sentados nesse bar do meu avô, tomando sua cerveja, escutando contos malandreados, e admirando aquela situação ali, que não foi uma situação imposta pra mim. Foi uma situação que eu vi, e me apaixonei. E sempre quando meu pai ia pra lá, eu sempre estava procurando ir junto. E resolvi... daí o meu pai conseguiu entender, visualizar, que eu gostava da arte.</p> <p>Como eu era o papel principal da peça, que era um robô, como eu te falei. Aí eu fui. Eu já tinha certeza daquilo que eu queria, mas você imagina... eu, assim, eu tinha 8 anos de idade. Eu tava alucinada. Nossa, tô apaixonada. Daí eu não saí mais. Aí, vim ser, madrinha de bateria da Unidos de Lucas. Depois fui pra Acadêmicos da Abolição, aí fiquei 3, 4 anos na Acadêmicos da Abolição. Fui pra Lins Imperial. Aí, da Lins Imperial fui pra Mocidade, mas passei pela Caprichosos.</p> | <p>Referência familiar</p> <p>Por meio do teatro infantil</p> |

| | | |
|------------------------|---|--|
| <p>Trabalho</p> | <p>Já comecei como madrinha de bateria e rainha de bateria, mesmo sendo mirim. E quando eu fui ser passista, eu já tinha esse know-how, já tinha essa experiência. Então, eu vim ser passista na Caprichosos de Pilares.</p> <p>(...) eu escolhi me profissionalizar como dançarina na arte de samba, que era uma coisa que eu amava muito, e lá no início, realmente, era algo que já estava escrito. Como eu contei anteriormente, por causa do meu avô, do meu tio-avô. E aí, eu fugi um pouquinho pra outra linha, mas também foi uma área, que hoje, eu posso dizer, eu tenho... só atriz, que tenho DRT, tudo certinho. Eu sou uma dançarina, sou uma coreógrafa. Então, isso tudo, uma coisa induz a outra, e hoje eu posso passar essas artes pros meus alunos.</p> <p>Eu, sou um pouquinho mais que uma coordenadora, costumo dizer. Porque, você abraça tanto, se envolve tanto, tanto, tanto, que você não chega lá e só coordena. Eu dou projeto, eu ensino a fazer as roupas pra elas, eu pego as roupas pra fazer, a gente borda, a gente tá lá na quadra pra conversar. Eu sou coordenadora, eu sou mãe, sou professora</p> | <p>Passista</p> <p>Passista-show</p> <p>Atriz</p> <p>Coreógrafa</p> <p>Coordenadora de ala</p> |
|------------------------|---|--|

| <p>Amanda Ferreira 33 anos</p>  | <p>Depoimento</p> | <p>Análise de conteúdo</p> |
|--|--|---|
| <p>Origem familiar e de território</p> | <p>Eu nasci em Madureira, não é nem Madureira, é Cascadura, na antiga casa de saúde Brasil-Portugal, que hoje é até outro hospital. Minha avó era alagoana, meu avô era português. Coisas de brasil. Na época, a gente vivia de aluguel e tudo e quando começou aqueles conjuntos da ceab, saiu o sorteio, só que saiu pra onde eu moro hoje que é o conjunto Manguariba que é o bairro Paciência, próximo a Santa Cruz e a gente foi (sic) todo mundo pra lá.</p> <p>Minha mãe é professora aposentada e meu pai é garçom.</p> | <p>Território da escola de samba</p> <p>Pai garçom</p> <p>Mãe professora aposentada</p> |
| <p>Escolaridade</p> | <p>A pergunta foi feita depois da entrevista</p> | <p>Graduação tecnológica em estética</p> |
| <p>Aproximação com o samba</p> | <p>Eu tinha 18 anos de idade, eu era da Tradição, ainda era do grupo especial, e sempre o samba entrou na minha vida de forma terapêutica. Eu tinha saído de um relacionamento e um amigo falou: “vamos, Amanda! Você tá muito triste”. Aí fui convidada. Não era bem uma ala de passistas porque eram só mulheres. Era uma ala chamada <i>carnamodels</i>, eram só mulheres, não tinha homem. A gente vestia também a vestimenta, a fantasia parecida com a de passista, eram só mulheres. Aí desfilei dois anos e aí eu conheci o pai da minha filha e ele falou...não... porque assim, a passista tem um preconceito muito grande ainda, o homem tem aquele preconceito, aquele machismo. “Ah, mas eu não vou aceitar, você me escolhe ou você escolhe o samba”. Eu fiz uma burrada de escolher ele e não escolhi o samba. Aí me afastei.</p> | <p>Território da própria escola de samba</p> <p>Amigos</p> |
| <p>Trabalho</p> | <p>Então, eu sou... atualmente eu trabalho com estética. Sou esteticista. Tô terminando a minha graduação em estética agora, mas eu sou técnica de enfermagem há 10 anos também. Aí, assim, eu amo a enfermagem. Porque eu não me desvencilhei da enfermagem. Foi uma ligação que eu resolvi trabalhar com a saúde de uma outra forma. Até porque eu já estava ficando muito sobrecarregada, na questão da área da saúde, eu fiz essa opção pela estética. E eu consigo conciliar bem as duas coisas.</p> | <p>Esteticista</p> <p>Técnica de enfermagem</p> |

3.4 Rainhas e musas: as eleitas

Entre os historiadores de carnaval, não há consenso sobre quando e quem teria inaugurado o posto de rainha de bateria. As diversas imagens dos desfiles, em diferentes tempos históricos, mostram, vez ou outra, mulheres próximas à bateria. Algo lógico se considerarmos o chamado samba no pé como o “par” da sonoridade produzida pelos instrumentos.

Adele Fátima, atriz de filmes de pornochanchada nos anos 1970 e conhecida como uma das musas de Sargentelli, é alçada em algumas publicações como a primeira rainha, mas a própria Nãñãna da Mangueira se intitula pioneira por ter desfilado à frente da bateria da Mangueira nos anos 1960. O fato é que diferentes mulheres, passistas ou não, dançavam próximas aos músicos, como apresenta a foto a seguir.

Figura 19 – Madrinha da ala de bateria da Mangueira



Fonte: Revista Manchete, 1969

O consenso entre os especialistas em carnaval é que o posto, com a nomenclatura “rainha”, começou a ter visibilidade nos anos 1980, principalmente a partir dos desfiles em que a modelo Monique Evans estampou várias páginas de jornais à frente da bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel, conforme relata Ferreira (2004).

A rainha de bateria: personagem polêmico surgido na Mocidade Independente de Padre Miguel em 1986, quando Monique Evans desfilaria pela primeira vez à frente da bateria da escola. Atualmente o posto de rainha de bateria tornou-se objeto de disputa entre passista tradicionais da escola e modelos profissionais (p. 369).

Na foto abaixo, podemos ver como a modelo teve destaque na Sapucaí e na imprensa naquela década.

Figura 20 – Monique Evans à frente no desfile que falou sobre o futuro



Fonte: Revista Manchete, 1985.

Desde então, esse lugar passou a ser frequentado – e muito disputado – por mulheres externas às comunidades, incluindo a prática de se fazer propostas financeiras em troca desse espaço (SRZD, 2007). Essa dinâmica acabou se tornando um impeditivo para que este lugar de visibilidade seja ocupado por passistas, uma vez que poucas são as escolas que mantêm a tradição de escolher mulheres cuja trajetória tenha sido construída dentro da própria agremiação. Algo presente no relato das próprias entrevistadas, como Rafaela Bastos.

Quando você é uma rainha de bateria – como eu chamo – comercial, ou seja, você não pode exigir dela, mas deveria. Eu particularmente exigiria, se a escola de samba fosse minha. Mas não é! Mas ela tá ali pra ser um canal de aporte de recursos financeiros pra escola. Então, é uma outra relação. Entretanto ela tem uma representatividade feminina, e de figurino. Mas a rainha que é de comunidade, e tem samba no pé, ela tem uma representatividade única. Que é muito importante pra quem tá começando. Pra pelo menos falar pra aquela menina de comunidade carente, que dançando eu cheguei aqui. Entendeu? Não que dançando também ela vá chegar. Mas você vai chegar em algum lugar fazendo o que você gosta. Sendo melhor, para você mesmo, no que você se propõe a fazer. Então é muito importante essa questão da representatividade. É como se a gente tivesse uma ação afirmativa dentro do carnaval. Rainha de Bateria da comunidade! Pra que outras mulheres, outras meninas, percebam, desloquem da realidade. Porque algumas comunidades ficam em favelas. Esgoto a céu aberto, tráfico, armamento pesado no acesso da porta de casa, às vezes você sai pra ir pro colégio e todo

dia sua mochila ser revistada. Às vezes você sai pra ir pro colégio e tem alguém morto na sua viela. E o fato de você ter alguém numa escola de samba, numa instituição cultural, que é dentro da sua comunidade; o fato de você ter alguém num lugar acima, de empoderamento, representativo, é muito importante pra te deslocar daquela realidade difícil, e fazer você continuar a caminhar (Rafaela Bastos, entrevista realizada em 23/01/2017).

No caso das chamadas musas há também semelhanças. Os destaques das escolas sempre existiram, como revela o trabalho de João Gustavo Martins Melo de Sousa (2018). As transformações do cortejo em espetáculo trouxeram mudanças também para este posto. Os destaques de carros alegóricos, comuns nos anos 1980 e 1990, foram se tornando escassos ao longo das décadas (SOUSA, 2018). No chão, os destaques passaram a ser as musas, um lugar de modo geral ocupado também por mulheres, em sua grande maioria de fora das comunidades, que chegam a pagar altas quantias para as agremiações. Não há uma tabela formal que especifique esses valores, mas as especulações nos bastidores apontam que, dependendo da agremiação, o preço é a partir de seis mil reais e pode chegar a 300 mil, no caso das rainhas. Com o domínio dos contraventores nas escolas de samba, como mostrou Cavalcanti (2008), este também virou um espaço de disputa, em que as preferências dos patronos das escolas prevalecem. Há agremiações em que a escolha das mulheres é estritamente dos presidentes e diretores, sem passar pelo crivo da comunidade ou mesmo dos carnavalescos, que também conquistaram o poder de voto – ou de veto – em razão dos títulos conquistados.

Sônia Maria Regina Borges Mascarenhas foi escolhida pela comunidade da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis. Foi rainha de bateria durante nove anos. A entrevista com ela foi marcada no prédio em que trabalhava como faxineira, em Laranjeiras, Zona Sul do Rio. Ao chegar no local, ela me pediu alguns minutos para trocar de roupa, estava com o uniforme característico das empresas que atuam fornecendo mão-de-obra para serviços de limpeza. Voltou com o figurino usado pelas passistas quando se apresentam nas quadras das escolas de samba: vestido com as cores da sua escola, a Beija-Flor de Nilópolis, sandálias de saltos altos, brincos na cor azul e uma maquiagem em tons levemente dourados. Chamou a atenção a quantidade de moradores que pararam para comentar que desconheciam a outra atividade dela, a de ser artista do samba. No universo do carnaval, é conhecida somente como Sônia Capeta. Começou a sambar aos 11 anos, num bloco próximo a sua residência, também no município de Nilópolis, onde está localizada a escola de samba fundada nos anos 1940 a partir de um bloco. E entre os criadores estava uma mulher, Eulália de Oliveira (MOTTA, 2012). Durante a entrevista, Sônia contou que nasceu e cresceu em Nilópolis. O pai era Marceneiro e a mãe “do lar”. Tiveram quatro filhos: dois meninos e duas meninas. Hoje, apenas a irmã está viva. Nos

anos 1960, quando nasceu, o município de Nilópolis tinha conquistado a emancipação havia pouco mais de uma década, surgido, como muitas localidades no país, a partir de um engenho produtor de açúcar e de aguardente (MOTTA, 2012), fechado a partir da tardia abolição da escravidão no Brasil, em 1888. Foi até 1947 um povoado ligado ao Distrito de Nova Iguaçu.

A aproximação com o samba aos 11 anos se deu quando fugia de casa para ver o *Bloco do Vai Lá*, contrariando a vontade dos pais:

Porque as pessoas tinham uma imagem do samba muito ruim. Achava que tinha briga, que tinha morte. Nunca achava (sic) que era uma coisa boa. Eles falavam que menina de família não podia ir pro samba. Porque eles não sabiam como era o samba. Então as pessoas sempre criticaram o samba. Como até hoje as pessoas crítica (sic). Acham que samba é uma perdição. E não é! Samba é uma cultura. Só que muitas pessoas não conhecem. Muitas pessoas têm medo de ir numa escola de samba; acha (sic) que tudo tem morte, tem briga (Sônia Capeta, entrevista realizada em 25/01/2017).

Foi no *Bloco do Vai Lá* que Sônia diz ter aprendido a sambar ao observar outras mulheres. Por volta dos 14 anos, foi descoberta pelo carnavalesco Joãosinho Trinta e ingressou na Beija-Flor de onde nunca mais saiu. Depois de passista, foi rainha de bateria durante nove anos. A escolha se deu a partir de um concurso organizado pela própria escola. Por diversas vezes, ao longo da entrevista, fez questão de elogiar a agremiação que a acolheu: “Tô na Beija-Flor até hoje. Tenho muitos convites, mas não posso desfilar. Eu vou em todas elas, mas... porque eu sou uma apaixonada pela Beija-Flor. Mas amo todas as escolas” (Sônia Capeta, entrevista realizada em 25/01/2017).

Atualmente, vive numa casa cedida pela agremiação, onde, como conta na própria entrevista, vive uma relação homoafetiva, depois de ter tido 3 filhos, que deram a ela 4 netos e 3 bisnetos. Faz questão de afirmar ter sido “mãe solteira”. A dor da perda de um dos filhos também é expressa na conversa.

Tipo assim, o samba me voltou à realidade. Porque eu não sabia quem era eu. Eu achava que eu era o Marcelo. Eu perdi a noção; eu fiquei maluca. Então o samba me abraçou de uma maneira que eu não esperava voltar a ser. Eu não lembrava que eu era eu. Eu lembrava que eu era o meu filho. Foi um acidente, não foi uma fatalidade, de vingança. Porque as pessoas acham que meu filho foi o policial que matou. Acham que foi vingança. Não foi. O rapaz é novato... vou deixar bem claro porque as pessoas até hoje criticam, acham que o rapaz é policial e matou porque quis matar, porque era bandido. Não. Só que na hora que o policial matou o meu filho, o bandido era idêntico ao meu filho. Então confundiu. Eu vou deixar bem claro por causa disso. Porque as pessoas confundiu (sic) meu filho com o bandido. Mas ele me pediu mil desculpas, porque não foi de propósito. Foi sem querer. É difícil, um policial reconhecer

um erro que ele fez. Porque eu fui ver o bandido e era idêntico (Sônia Capeta, entrevista realizada em 25/01/2017).

Sônia Capeta conta que o fato de fazer parte de uma escola de samba a ajudou nesse momento de luto. Até hoje desfila na Beija-Flor como destaque. Foi também passista-show representando a escola em espetáculos de samba no Brasil e no exterior. Mas revela que nunca recebeu dinheiro para desfilar como passista na Sapucaí, ganhava apenas as fantasias para o desfile. Na época da entrevista, seu principal ofício remunerado era o trabalho como faxineira no prédio de Laranjeiras.

As passistas não ganha (sic) dinheiro. Só quando tem... o presidente, que tem acesso à ala, de amizade, pra dar um cabelo, pra dar uma sandália, pra dar um vestido. É isso! Porque a Beija-Flor faz isso comigo, me ajuda (Sônia Capeta, entrevista realizada em 25/01/2017).

Num encontro dois anos após a entrevista, Sônia confessa que gostaria de ter mais apoio da agremiação no sentido financeiro. Alega que não tem como fazer mais shows remunerados porque precisaria de auxílio para realizar um tratamento dentário, além de outros investimentos estéticos, como a colocação de apliques de cabelos, por exemplo. No entanto, a agremiação ainda custeava o aluguel da casa onde mora e as roupas dos desfiles, mas havia cortado a cesta básica que recebia mensalmente. No site da agremiação ela é reverenciada como “eterna rainha”⁴⁸. Na imagem abaixo, Sônia aparece num ensaio técnico da escola de Nilópolis.

Figura 21 – Sônia Capeta no ensaio técnico da Beija-Flor no ano de 2016



Fonte: Reprodução da Internet

⁴⁸ <https://www.beija-flor.com.br/sobre-a-escola>

Tânia Maria de Fátima Souza Lima também foi rainha de bateria. No mundo do samba é conhecida como Tânia Bisteka, apelido que ganhou da família por causa de uma personagem de novela dos anos 1970. Entre os anos de 1999 a 2001, esteve à frente da bateria da Estação Primeira de Mangueira. O posto foi alcançado também num concurso promovido pela própria escola, que costuma ser reconhecida por valorizar mulheres que sejam da própria agremiação. Bisteka nasceu no Morro da Mangueira, seus familiares – tanto do lado paterno quanto do materno – são, como ela mesma diz, “cria da comunidade”. Mas apenas a família da mãe se tornou próxima do carnaval. A avó foi organizadora de uma ala, a primeira em que mulheres desfilaram seminuas. O tio foi diretor harmonia, conhecido na escola como José Balalaica, e a mãe passista. A conversa sobre a história de sua família não aconteceu logo no primeiro encontro, foi a partir de uma maior proximidade entre nós que etapas mais conturbadas de sua trajetória puderam vir à tona. Como o fato de seu pai ter sido traficante do morro da Mangueira e sua mãe tê-lo conhecido ao fazer um show no presídio, a pedido da agremiação. Foi por causa desse evento que ambos se envolveram e nasceram Bisteka e seu irmão. Ambos não conviveram com o pai porque ele foi assassinado quando eles ainda eram crianças. A mãe de Bisteka passou a fazer shows de samba com Oswaldo Sargentelli para sustentar os filhos.

Ainda na Mangueira, a primeira vez que Bisteka desfilou foi aos oito anos, na ala da avó. O ingresso na ala de passistas só aconteceria muito tempo depois porque ela fez o caminho inverso, foi passista-show durante muitos anos e somente depois se tornou rainha. Quando entregou a coroa para outra eleita, Bisteka foi integrar a ala de passistas como coordenadora.

Porque eu viajei, virei passista internacional, virei bailarina internacional, e comecei a viajar o mundo. Quando eu voltei disso tudo – eu nunca tinha saído na ala de passista, eu sempre saí na ala da minha avó. Vim saindo, saindo, nunca me integrei à ala – e quando eu fui pra ala de passista, eu já estava, eu já era rainha. Meu primeiro ano de rainha foi 99. Eu vim de fora do país, comecei a fazer show com a escola... e eu fazia shows já, já viajava, já era uma pessoa que viajava muito, já dançava, trabalhava em companhias de dança. E quando eu resolvi que... eu quero ser rainha de bateria da Mangueira. Naquela época a Mangueira fazia concurso, e o concurso era muito bonito, muito legal. E por uma brincadeira de algumas amigas que eram passistas junto comigo – vambora, vamos entrar no concurso – e assim foi feito (Tânia Bisteka, entrevista concedida em 16/11/2016).

No ano em que foi entrevistada, estava com 43 anos e era coordenadora do almoxarifado da Mangueira, na Cidade do Samba. Cumpria uma carga horária de oito horas, organizando e disponibilizando o material para a confecção de fantasias e de outros itens para as alegorias da agremiação. A conversa com ela foi possível por intermédio do jornalista Aydano André Motta.

Ao chegar no barracão da Mangueira, a ex-rainha vestia roupas consideradas comuns, mas pediu alguns minutos para se trocar. Voltou com um vestido com as cores da Mangueira, as sandálias que usou em desfiles como rainha, conforme foto abaixo.

Figura 22 – Tânia Bisteka no barracão da Mangueira



Fonte: reprodução do vídeo feito pela pesquisadora, 2016

Rafaela Bastos também desfila na Mangueira, atualmente como musa. Curiosamente, uma das poucas que não têm apelido no mundo do samba. É geógrafa e trabalhava como assessora na Secretaria de Cultura do Município do Rio de Janeiro na época da entrevista. Seu pai é alfaiate e a mãe costureira. A família, formada por mais duas irmãs, é do Bairro de Botafogo. Sua avó materna era de Campos dos Goytacazes e atuava como costureira em Cascadura, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, onde costumava fazer fantasias para alas de escolas de samba, principalmente do Império Serrano e da Portela. Sua mãe frequenta a Mangueira desde os anos 1960.

Nosso encontro foi marcado numa livraria em Botafogo. Rafaela não usou um figurino diferenciado para dar entrevista, vestia roupas usuais. Sua aproximação com o universo do samba é como a de muitas entrevistadas, a partir de laços familiares. O que reforça a ideia de que o universo das escolas de samba também é um *locus* de sociabilidade. Suas memórias de infância no carnaval também estão relacionadas com as vivências ao lado de seus pais e de suas irmãs. Rafaela conta que foi sua mãe quem sempre desfilou em diversas escolas, seguindo os passos de sua avó. Lembra de seu pai apenas acompanhar, até o momento em que passou a se envolver com blocos de rua que se apresentavam no bairro de Botafogo, como Diretor de Comunicação.

Eu não gostava de desfilar, mas eu ia com eles, porque eles não tinham com quem me deixar. Eu ia com meu pai, e ia pra esse momento chato de ficar com o meu pai esperando as minhas irmãs ensaiarem, esperando desfilar... a gente ia pra avenida, pra concentração com elas, depois ficava lá nas barraquinhas da cidade, esperando todo o desfile; engraçado é que meus pais nunca se interessaram em a gente assistir como espectadora enquanto elas desfilavam. A gente sempre ia pro momento delas no desfile. Então a gente ia pra concentração, voltava pra aquelas barraquinhas, ficava esperando, via em televisãozinha ali o desfile, e aí via se alguém passava ou não, e depois voltava pra casa (Rafaela Bastos, entrevista concedida em 23/01/2017).

Atualmente, seus pais fazem parte da Velha Guarda da Mangueira, algo que tem um importante significado porque é uma forma de valorização dos integrantes mais antigos, ainda mais para quem não é do território da própria escola. Rafaela ingressou na ala de passistas ainda jovem, aos 16 anos, depois de passar uma espécie de teste numa confraternização na quadra, bem diferente dos que são realizados hoje, conforme veremos no quinto capítulo.

Nesse dia foi o que eu mais ouvi falar: “Isso aqui é Mangueira”. Aí a história se espalhou pela mesa da família, meu avô levantou, e veio falar: - Olha, vamos chamar o Irineu Pires, que é o responsável pela ala das passistas. Você vai desfilar. Se você passar no teste, se ele aprovar, e se eu gostar. Aí eu tive que fazer um teste, na quadra, chamaram o Irineu. – Olha Irineu, essa aqui é a Rafaela, minha neta, que quer ser passista, mas você vai fazer um teste com ela. E aí chamaram o Irineu, eu sambei na frente dele, na frente do meu avô, na frente do meu pai, da minha mãe, das minhas primas, da família inteira. Aí fiquei sambando lá um samba inteiro, praticamente (Rafaela Bastos, entrevista concedida em 23/01/2017).

Rafaela disse que havia aprendido a sambar apenas olhando para outra passista, Geórgia Gomes⁴⁹. Uma mulher negra, de altura mediana, cabelos longos e com muito samba no pé, conforme a descrição da própria geógrafa. Ela lembra ainda que a ala de passistas da Mangueira quase fora extinta no final dos anos 1990. Havia apenas 20 integrantes, entre mulheres e homens. Na época, o baixo interesse por este espaço fez com que a representante da ala de baianas sugerisse acabar com a ala de passistas, o que não aconteceu. Elas não só permaneceram como o número de integrantes aumentaria no final da primeira década do século XXI. Além disso, na contramão da mercantilização dos espaços de musa, a Mangueira criou, em 2010, uma ala voltada exclusivamente para mulheres da agremiação, que tivessem pelo menos 15 anos de desfiles pela escola. O intuito era valorizar as passistas da comunidade. O grupo de passistas⁵⁰,

⁴⁹ Geórgia foi moradora do Morro Azul, localizado no Flamengo, Zona Sul da cidade. Começou ainda criança, aos seis anos de idade, a desfilar no Canarinhos de Laranjeiras, mas afirmou em uma entrevista para o Jornal O Globo que o samba não era seu trabalho, era sua válvula de escape. Foi passista premiada e desfilou em grandes agremiações como Unidos da Tijuca, Vila Isabel e Salgueiro (XÉXEO, 2012).

⁵⁰ Para saber mais sobre as musas: <https://www.facebook.com/asmusasdamangueira/>

então, passou a ocupar esse espaço à frente de um carro alegórico. Até o ano de 2019, Rafaela era uma delas. Na imagem abaixo, aparece com roupa de musa para o desfile de 2016, em que a escola falou sobre a cantora Maria Bethânia. A foto abaixo revela a dançarina vestida de Carcará.

Figura 23 – Rafaela Bastos no desfile da Mangueira de 2016



Fonte: foto Vidalfotos, reprodução de internet.

3.4.1 As rainhas e musas em análise: espaços em disputa

Na análise deste grupo de mulheres observamos, mais uma vez, que o fator familiar se manteve preponderante na aproximação com o universo do samba, assim como o fator território. Quando os pais não foram referência para o ingresso nas escolas de samba, foi a proximidade com as quadras das agremiações que motivou a descoberta desse universo de lazer, sociabilidade e de possibilidade de trabalho, como no caso de Sônia Capeta e de Tânia Bisteka.


Em todos os grupos, a dança do samba se tornou também possibilidade de trabalho, com as apresentações em casas de shows ou mesmo em espetáculos, como vimos, organizados pelas próprias agremiações. Mesmo entre as que conquistaram uma maior escolaridade, como Rafaela Bastos, que diz ganhar em média R\$ 120,00 por apresentação e entre 50 a 80 dólares de diária quando é contratada para viagens no exterior. Embora muitas reforcem o fato de que


a apresentação em shows se tornou um trabalho como outro qualquer, algumas admitem que são frequentemente convidadas para se envolverem em prostituição, mas que não costuma ser algo imposto.

O estigma que marca a mulata mais que a passista é o da prostituição. O que a mulata traz em seu próprio corpo é reforçado pelo figurino usado nas apresentações – biquínis minúsculos – que traz à tona o recorrente debate acerca da prostituição que cerca esta carreira (DUARTE, 2014, p. 73).


Como vimos no primeiro capítulo, Giacomini (1992) já diagnosticara essa relação em sua pesquisa num curso de formação de passistas para atuarem em shows de samba, realizado no final dos anos 1980. Para a pesquisadora, “estar inserida na *noite* é circular num espaço-tempo em que paira fortemente a sugestão e uma identificação com a *prostituta*, sugestão que a produção e o ritual de sedução que são exigidos da *mulata profissional* reforçam ainda mais” (p. 97). A pesquisadora aponta ainda que muitas das candidatas ao posto alegavam que “entra quem quer”. No entanto, a construção social em torno da imagem dessa dançarina – e dessa forma da dança – acaba por associar essas mulheres diretamente ao ofício da prostituição. Podemos aqui compreender que essa memória coletiva (HALBWACHS, 2003) fora forjada por diversificados elementos, como a construção do conceito de mulata formulado a partir da proposta de miscigenação que o país adotara nos anos 1930 e como esse feminino fora posto a serviço, inclusive, do turismo no Brasil, mais fortemente nos anos 1980. Neste trabalho, entretanto, queremos refletir a partir de outros ângulos. Partindo do pressuposto de que as discussões sobre as questões feministas avançaram em diversos campos, nos propomos a pensar, nesta investigação, sobre o direito dessas mulheres a dançar o samba e a expor seus corpos. Por que em algumas manifestações culturais – ou na dança contemporânea, por exemplo – o seminú é aceito e no samba ganhara o rótulo de obscenidade? Por que a exposição do corpo da passista – predominantemente negro – não é sinônimo de empoderamento, mas sim de objetificação? Afinal, o recente lema dos movimentos feministas não é “meu corpo, minhas regras”?

Quadro 6 – Associação entre aproximação com o universo do samba e origem familiar

| <p>Sônia Capeta (54 anos)</p>  | <p>Depoimento</p> | <p>Análise de conteúdo</p> |
|--|--|--|
| <p>Origem familiar e de território</p> | <p>Meu pai era carpinteiro. Minha mãe era do lar.</p> | <p>Pai carpinteiro Mãe do lar</p> |
| <p>Escolaridade</p> | <p>A pergunta foi feita depois da entrevista</p> | <p>Nunca estudou</p> |
| <p>Aproximação com o samba</p> | <p>Eu comecei no Bloco do Vai lá. O Bloco do Vai lá era pertinho da Beija-Flor, e eu era muito pequena, só que a minha família não gostava de samba. Eu sempre gostei de samba, de uma batucada aqui, uma batucada ali. Eu gostava de ir, mas ninguém queria me levar.</p> <p>Pesquisadora: Quem te descobriu? Soninha Capeta: Joãosinho Trinta, o seu Laíla. Todo mundo.</p> | <p>Território da própria escola de samba Carnavalesco Diretor de carnaval</p> |
| <p>Trabalho</p> | <p>Tô como faxineira, mas sou cabelereira também.</p> <p>Pesquisadora: O que você já fez de trabalho? Soninha Capeta: Uma porção de coisa. Viajei pro mundo todo. Viajei pra Amsterdã; viajei pra Suíça com a Beija-Flor. Viajei pra um montão de lugar, e faço show com a Beija-Flor, às vezes. Quando tem chance eu faço show.</p> | <p>Faxineira Cabeleireira Passista-show</p> |

| <p>Tânia Bisteka (43 anos)</p>  | <p>Depoimento</p> | <p>Análise de conteúdo</p> |
|--|---|---|
| <p>Origem familiar e de território</p> | <p>A minha família é toda da Mangueira. A minha mãe, os meus avós – por parte de pai e por parte de mãe – são crias da Mangueira, foram bem novos pra lá. Meu avô foi Diretor de Harmonia da escola, José Balalaica. A minha avó teve na primeira ala de mulheres peladas, de biquíni. E essa foi a trajetória da minha família.</p> <p>A pergunta sobre os pais foi feita tempos depois da entrevista. A mãe de Bisteka foi passista dos shows do Sargentelli e depois de se aposentar fez pedagogia. O pai morreu quando ela ainda era um bebê porque participava do tráfico no morro da Mangueira.</p> | <p>Nascida no território da própria escola de samba</p> <p>Mãe passista-show e pedagoga</p> <p>Ausência paterna</p> |
| <p>Escolaridade</p> | <p>Pergunta feita depois da entrevista</p> | <p>Ensino superior incompleto. Curso: educação física</p> |
| <p>Aproximação com o samba</p> | <p>O samba, especificamente, foi aos 13 anos. Não, desculpa, 13 não, foi aos 8 anos. Foi a primeira vez que eu saí na Mangueira, na ala da minha avó. Ela falou: vamos, sobrou uma fantasia. E vambora sair. Eu vi que aquilo ali era a minha vida e foi quando eu conheci o carnaval.</p> | <p>Referência familiar</p> |
| <p>Trabalho</p> | <p>Na verdade, a ala de passista eu já vim entrar mais velha. Porque eu viajei, virei passista internacional, virei bailarina internacional, e comecei a viajar o mundo. Quando eu voltei disso tudo – eu nunca tinha saído na ala de passista, eu sempre saí na ala da minha avó.</p> <p>Coordeno a Ala de Musas da Mangueira. Mas já fui coordenadora da ala de passistas aqui na escola também. E hoje coordeno a ala das musas.</p> | <p>Passista-show</p> <p>Coordenadora da ala de passistas</p> <p>Coordenadora da ala de musas</p> |

| | | |
|--|--|---|
| | <p>Pesquisadora: E em relação ao seu trabalho hoje. Muita gente diz: ‘Cara, ela foi Rainha de Bateria. Podia tá fotografando, podia tá num cargo lá cuidando... almoxarifado’</p> <p>Entrevistada: Exatamente. Adorei a pergunta. Então, as pessoas me associam muito àquela beleza, como se eu fosse um troféu. Talvez eles não entendam que eu sou uma pessoa humana. Eu tenho que trabalhar pra me sustentar. Eu tenho que fazer tudo. Então, assim, é importante isso. Eu sou muito feliz por estar trabalhando aqui, pra poder contribuir pra minha escola.</p> <p>Pergunta feita depois da entrevista</p> | <p>Coordenadora do almoxarifado da Mangueira</p> <p>Esteticista</p> |
|--|--|---|

| <p>Rafaela Bastos (35 anos)</p>  | <p>Depoimento</p> | <p>Análise de conteúdo</p> |
|--|--|--|
| <p>Origem familiar e de território</p> | <p>Meus pais – Luis Mário e Zezé – eles são alfaiates. Meu pai é alfaiate e minha mãe é costureira. E aí criaram um ateliê de alta costura. E durante muito tempo eles tiveram... foram muito famosos, na Gávea, Zona Sul. Fazia desfiles no Copacabana Palace... e eu sempre vivi nesse meio (...) Seja pra acompanhar as minhas irmãs, porque eu tenho mais duas irmãs – Heloisa e Roberta – eu sou a casula e temporã. Eu nasci 8 anos depois da minha irmã do meio. Minha mãe me teve com 41 anos.</p> | <p>Pai alfaiate Mãe costureira Irmãs</p> |
| <p>Escolaridade</p> | <p>E aí eu sempre tive o sonho de fazer 3 faculdades: Geografia, Direito e Filosofia. Direito primeiro, Geografia depois e Filosofia. Aí depois, no vestibular seguinte, eu resolvi trocar essa ordem. E aí eu já tava prestando vestibular, e fazendo show pela Mangueira. Como passista show. E meus pais preocupados, com esse negócio de carnaval. E sempre muito em cima de mim, pra eu não deixar de estudar. E eu passei, logo de primeira pra Geografia. Passei em 7º lugar</p> | <p>Cursou Geografia na Uerj</p> |
| <p>Aproximação com o samba</p> | <p>o meu pai só acompanhava, minha mãe desfilava numa ala adulta, a minha irmã mais velha também, junto com a minha mãe, e a do meio com o Dalmo José na ala das crianças. A minha irmã mais velha ainda desfilou 1 ano com o Dalmo José, mas depois expulsa por causa da idade, e aí foi desfilando na ala da minha mãe.</p> | <p>Referência familiar Não nasceu no território da escola de samba da qual faz parte</p> |
| <p>Trabalho</p> | <p>E aí eu já tava prestando vestibular, e fazendo show pela Mangueira. Como passista show. Pergunta feita depois da entrevista</p> | <p>Passista-show Geógrafa na Prefeitura do Rio de Janeiro</p> |

CAPÍTULO 4 – MEU CORPO, MEU SAMBA, MINHAS REGRAS: A DANÇA DAS PASSISTAS NUM CORPO ENTRE A OBJETIFICAÇÃO E O DIREITO À TRANSGRESSÃO

Neste capítulo, abordamos diferentes aspectos sobre as questões que envolvem as passistas e seus corpos. Uma relação analisada quase que predominantemente pelas pesquisas acadêmicas sob o ponto de vista da objetificação. Entretanto, com os avanços das lutas feministas no Brasil e, em especial, com o crescimento do debate sobre o direito aos próprios corpos, sentimos a necessidade de refletir sobre de que forma esses questionamentos femininos impactam na dança do samba executada por mulheres, em sua maioria negras. Para isso, nos apoiamos nos estudos feministas de pesquisadoras como Simone de Beauvoir (2002), Celi Regina Jardim Pinto (2003) e de Heloisa Buarque de Hollanda (2018), sem, contudo, pretendermos reconstituir a trajetória do feminismo no mundo e no Brasil. O objetivo é colocar luz sobre alguns pontos que incidem diretamente na questão dos corpos das dançarinas. Ainda neste capítulo, abordamos também a produção do vestuário das passistas e como o teatro de revista dos anos 1950 influenciou a construção da personagem. Por fim, tratamos a aprendizagem da dança a partir, principalmente, de pontos como ancestralidade e sociabilidade, presentes nas culturas africanas e afro-brasileiras a partir dos estudos de Zeca Ligiéro (2011) e de Muniz Sodré (1998).

4.1 O corpo que dança o samba

Na pauta dos movimentos feministas – hoje chamados de universais (HOLLANDA, 2018) por abarcarem questões que afetariam as mulheres de forma coletiva, sem considerar as especificidades de cada grupo como por exemplo, as mulheres negras, indígenas, entre outras – o direito ao corpo, ao sexo e à sexualidade sempre se apresentara como algo do qual não se poderia prescindir. A luta, no entanto, revelaria que era necessário ir além da dominação masculina (BOURDIEU, 2018). Beauvoir (2002)⁵¹, em seu seminal livro *O segundo Sexo*, publicado em 1949, sugere que as religiões, a partir de seus diferentes dogmas, contribuíram

⁵¹ Faz-se necessário reforçar que diversas ativistas atuaram antes do seminal livro de Simone de Beauvoir, principalmente nos Estados Unidos (HOLLANDA, 2018). Neste trabalho demos relevância para as questões trazidas pela filósofa francesa, sem desconsiderar também o fato de que seu lugar de fala é o de uma mulher branca, heterossexual, oriunda de uma cultura ocidental europeia, intelectual e em parte também burguesa.

para o fortalecimento do patriarcado, em mais larga escala a religião católica, em razão da sua disseminação pelo mundo. Ainda de acordo com os estudos de Beauvoir (2002), as lutas femininas foram, de modo geral, feitas nas “trincheiras”, em diferentes períodos, com a adesão de poucas mulheres por motivos variados: de medo à aceitação de sua condição. Por costumes ou questões culturais.

Para avançar nessas conquistas, foi necessário fazer parte de sindicatos para conquistarem, inclusive, o direito a opinar nas decisões coletivas, embora a hierarquização de lutas – e, portanto, de ideologias – dificultasse o entendimento das questões femininas, especialmente as reivindicações sobre os corpos. Os ideais marxistas viam no trabalho a libertação da mulher, algo em parte verdadeiro, uma vez que as condições de trabalho e a baixa remuneração eram impeditivos para a garantia da equidade. Nesse sentido, a luta de classes era tida como prioridade, em detrimento das demandas femininas.

Essas questões vão chegar ao Brasil décadas mais tarde no que Pinto (2003) chamou de feminismo “mal-comportado”. Segundo a historiadora, esse feminismo, nasceria, contraditoriamente, nos anos de ditadura militar no Brasil. Os anos de cerceamento político no país fizeram com que muitas mulheres, influenciadas por grupos de estudos femininos que aconteciam nos Estados Unidos e na Europa, se reunissem para debater os rumos da sociedade e suas questões. Os debates das mulheres exiladas ecoaram no Brasil a partir de intercâmbios com mulheres daqui, mais fortemente com as mulheres acadêmicas. Segundo Pinto (2003), “essas mulheres haviam descoberto seus direitos e, mais do que isso, talvez a mais desafiadora das descobertas, haviam descoberto os seus corpos, com suas mazelas e seus prazeres” (p. 65). Em 1975, as reivindicações femininas ganham visibilidade – e legitimidade – com o fato de a Organização das Nações Unidas declararem aquele o Ano Internacional da Mulher. Impulsionadas por esse marco, mulheres brasileiras, que antes se reuniam informalmente, passaram a se legitimar em grupos formais como o Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira, criado no mesmo ano.

O centro teve um papel importante no movimento de mulheres do Rio de Janeiro até 1979. Durante seus cinco anos de atuação abrigou diferentes tendências do feminismo, mas sempre enfrentou resistência das feministas radicais, que enfatizavam a centralidade da questão da mulher em detrimento de outras questões consideradas gerais e traziam para a discussão uma problemática considerada burguesa ou moralmente inadequada, como sexualidade, corpo, aborto, contracepção (PINTO, 2003, p. 59).

As várias correntes presentes no grupo (liberais, marxistas e radicais) tentavam imprimir suas lutas. Direitos políticos, direitos coletivos, direitos individuais. Esse último o mais complexo de ser compreendido inclusive pelas próprias mulheres, curiosamente militantes de esquerda. Afinal, “essas mulheres não se identificaram como objeto de discriminação. Esse foi um lento aprendizado no Brasil para as mulheres de esquerda: poderem se identificar como oprimidas mesmo não sendo do proletariado” (p. 62). Além disso, as próprias mulheres envolvidas nas lutas, durante muito tempo, teriam retardado a afirmação dessas pautas por recearem os efeitos que poderiam causar na imagem dos grupos e de suas lutas (PINTO, 2003).

Certamente, as mulheres que se reuniam em pequenos grupos ainda no início da década de 1970, na maioria com experiência internacional, discutiam questões de sexualidade. Mas o movimento, quando se apresentava publicamente, deixava essas questões de fora, quer pelas próprias condições do país, que exigiam das mulheres uma constante postura pública de luta pela conquista de direitos civis e sociais negados pelo regime militar, quer por estratégia, pois a esquerda via a questão como um tema burguês e a direita como uma ameaça à família (p. 84).

Hollanda (2018) aponta que é a partir do que vem sendo chamado de quarta onda do feminismo que as pautas como o direito ao corpo se tornam centrais e, com isso, vão conquistar mais visibilidade e legitimidade. Neste cenário, a pesquisadora relata que dois movimentos em especial se tornaram fundamentais para interpelar “a universalidade da perspectiva branca heterossexual (p. 242)”, que são o transfeminismo e o feminismo negro.

O feminismo negro enfrenta a desigualdade, o silenciamento, a discriminação, o genocídio e a violência sofridos por mulheres e homens negros, se põe contra a apropriação do capital cultural afro-brasileiro, valoriza ideias como a interseccionalidade, o “lugar de fala” e a afirmação estética da “geração tombamento” e, o que é bastante interessante, não dissocia as demandas de seus filhos homens e negros da pauta de sua luta (HOLLANDA, 2018, p. 242).

A escritora relata que, hoje, os movimentos feministas, além de múltiplos, estão baseados no que vem se denominando de “feminismo das diferenças” (HOLLANDA, 2018), em que as especificidades dos grupos estão em diálogo no conjunto das proposições da coletividade. No entanto, apesar do crescente empoderamento dos movimentos negros feministas, constatado inclusive nos espaços públicos e, sobretudo, nas redes sociais (ONU, 2017), as mulheres sambistas, particularmente as dançarinas do samba, sobretudo as negras, parecem ter ficado num hiato entre a objetificação e o empoderamento, uma vez que muitas das atuais manifestações feministas em que as mulheres expõem seus corpos como forma de

reivindicação e afirmação, algo constatado inclusive nos carnavais de rua do Rio de Janeiro⁵², são vistos pelos próprios movimentos – e por parte da sociedade – como forma de empoderamento. Entretanto, a seminudez das mulheres passistas ainda é vista e rotulada como objetificação. Por quê? Em um artigo intitulado *A mulata Globeleza: um manifesto*, as pesquisadoras e ativistas do movimento negro Djamila Ribeiro e Stephanie Ribeiro (2016) problematizam a imagem das dançarinas de samba exibida na televisão nos meses próximos ao carnaval. Segundo elas, as mulheres são mostradas geralmente seminuas como se fossem objetos, sem contextualização das questões culturais por trás da manifestação. Criticam, sobretudo, o fato de terem sempre o mesmo biótipo e tom de pele (geralmente mais claro), o que resulta em não representatividade da grande diversidade existente entre mulheres afrodescendentes. Conforme já dissemos, não pretendemos negar a existência da objetificação dos corpos das dançarinas do samba, as evidências estão nas inúmeras propagandas em que foram colocadas – em panfletos e até mesmo em cartões postais – para atrair o turismo para a cidade do Rio de Janeiro e também para o país, o que acabava por promover o turismo sexual (GOMES, 2011). Oswaldo Sargentelli⁵³ também teria incentivado essa forma de turismo com seus shows – apresentados no Brasil e no exterior – e fora acusado de exploração de mulheres negras pela Comissão de Valorização e Integração Política do Negro do Rio Grande do Sul (2010). Entretanto, esta pesquisa pretende ressaltar outro ângulo deste debate, o direito ao corpo como as próprias pesquisadoras Djamila Ribeiro e Stephanie Ribeiro (2016) apontaram no mesmo artigo em que ressaltaram a objetificação.

É necessário entender o porquê de se criticar lugares como o da Globeleza. Não é pela nudez em si, tampouco por quem desempenha esse papel. É por conta do confinamento das mulheres negras a lugares específicos. Não temos problema algum com a sensualidade, o problema é que somente nos confinamos a esses lugares negando nossa humanidade e complexidade. Quando reduzimos seres humanos somente a determinados papéis e lugares, se está retirando nossa humanidade e nos transformando em objetos (RIBEIRO & RIBEIRO, 2016).

Um ponto do trecho acima chama a atenção: o fato de afirmarem não haver problema com a sensualidade. E é sobre esse ponto que estamos nos propondo a refletir nesta etapa da pesquisa. Afinal, todas essas mulheres têm direito não só ao exercício da sensualidade, como a forma como querem ou não expor seus corpos.

⁵² Para saber mais: <https://projetocolabora.com.br/cultura/21547/>

⁵³ Oswaldo Sargentelli foi um radialista, apresentador de televisão e empresário artístico. Ganhou a alcunha de mulatólogo ao criar shows de samba em que apresentava uma diversidade de mulheres – todas negras – para sambar. Muitas ficaram conhecidas como as mulatas do Sargentelli.

Ao abordar as questões que envolvem o *habitus* feminino, Bourdieu (2004) nos traz diferentes elementos para pensar as passistas e seus corpos. Começamos pelo fato de que o corpo feminino é “incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar do outro (p. 92)”, a partir de diversos aspectos, desde pequenos atos do cotidiano, como a forma de sentar ou de se movimentar, até mesmo com o próprio volume dos corpos, um fator que deveria ser observado a partir de aspectos biológicos: gordo/magro, alto/baixo, pequeno/grande. Nesse sentido, Bourdieu (2018) afirma que as mulheres são, o tempo todo, vistas sob a ótica de categorias socialmente construídas.

A representação social do corpo é, assim, obtida através da aplicação de uma taxinomia social, cujo princípio é idêntico ao dos corpos aos quais se aplica. Assim, o olhar não é apenas um simples poder universal e abstrato de objetivação, como supõe Sartre; é um poder simbólico cuja eficácia depende da posição relativa daquele que percebe e daquele que é percebido, e do grau em que os esquemas de percepção e de apreciação postos em ação são conhecidos e reconhecidos por aquele a quem se aplicam (p. 94).

Se há de fato uma classificação dos corpos aceitos ou não socialmente, é preciso, portanto, pensar em como os biótipos de mulheres como as passistas são vistos, uma vez que...

A probabilidade de vivenciar com desagrado o próprio corpo (forma característica da experiência do “corpo alienado”), o mal-estar, a timidez ou a vergonha são tanto mais fortes quanto maior a desproporção entre o corpo socialmente exigido e a relação prática com o próprio corpo imposta pelos olhares e as reações dos outros. Ela varia nitidamente segundo o sexo e a posição no espaço social (p. 95).

Neste caso, há outros elementos a serem refletidos a respeito dos corpos das passistas. O primeiro está relacionado ao fato de que o corpo preponderantemente aceito na sociedade brasileira é branco, cuja predominância pode ser constatada nos diversos suportes midiáticos ao longo das décadas. Jornais, revistas e televisão sempre tiveram mulheres brancas em posições privilegiadas (embora também muitas vezes expostas) quando comparadas às mulheres negras. Os corpos negros têm marcadamente uma trajetória de negação social. São, de modo geral, colocados em posições de desvalorização e subalternidade. Nesse sentido, as dançarinas do samba representam esses corpos. Mulheres, em sua grande maioria, que realizam atividades laborais sem reconhecimento social e que, portanto, se tornam invisibilizadas no cotidiano, principalmente no universo urbano. Corpos que estão comumente atrelados à força de trabalho e raramente ao que se configura como belo, uma vez que difere do corpo socialmente exigido, como sugere Bourdieu (2018).

Entretanto, essa relação ganha outro sentido no carnaval, quando acontece o que Da Matta (1997) chamou de inversão, que “(...) se situa como um princípio que suspende temporariamente a classificação precisa das coisas, pessoas, gestos, categorias e grupos no espaço social, dando margem para que tudo e todos possam estar deslocados (p. 176).”

Nesse deslocamento, mesmo que num período determinado, motivo de reclamações das próprias passistas, os posicionamentos se invertem e esses corpos, que possuem uma variedade de formas (volumosos, esguios, baixos ou altos), deixam de ser invisíveis e passam a ser o foco das atenções do público e também da mídia, embora os enquadramentos televisivos privilegiem, como apontam Ribeiro & Ribeiro (2016), alguns corpos em detrimento de outros, fazendo com que o espectador deixe de ver que há na Sapucaí uma variedade de corpos em desfile, inclusive de passistas. Um cenário que nos revela uma contradição: ao mesmo tempo em que são apreciados – pela estética e pelo que exercem, a dança do samba – são também desqualificados pelo lugar que ocupam, um lugar de exposição numa manifestação eminentemente popular. Sendo assim, alguns questionamentos nos rondaram ao observar essas mulheres ao longo desta pesquisa: outros corpos *seminus* em outras manifestações classificadas como eruditas teriam o mesmo olhar objetificado? Se não fossem corpos majoritariamente negros as reações seriam semelhantes? Se fosse outra dança em vez do samba esses corpos seriam socialmente mais aceitos? Não pretendemos – e nem nos propusemos – a responder a todas essas hipóteses, mas ao olharmos detalhadamente para os depoimentos das mulheres investigadas temos indicativos da maneira como elas, as interessadas, entendem a exposição dos seus próprios corpos quando dançam o samba. Vejamos o quadro abaixo:

Quadro 7 – A exposição do próprio corpo quando dançam o samba

| Passista | Depoimentos sobre o corpo | Análise |
|---------------------|--|--|
| Nãñãna da Mangueira | Eu queria mostrar meu pé, meu passo, minha cadência, meu samba. Porque pra mim tanto faz se eu fosse gorda ou magra. Eu era bem magra, pesava 58Kg. Então eu não tinha aquele corpo. Eu nem sabia se o povo tava olhando pro meu corpo. Eu sabia que tava olhando pro meu pé, pra minha cara e me aplaudia. O beijinho que eu jogava. Eu não ligava pra isso. Ligava pra vaidade de estar com uma roupa bonita, bem-feita; um salto bem alto, bonito; os passos certos. Isso que me importava. Mostrar o meu trabalho, o meu show, a minha arte. | Corpo magro <i>versus</i> Corpo sinuoso |
| Maria Lata D'água | Olha, eu não tinha complexo não. Nunca tive complexo inferior. Eu sabia que... tinha problema com o nariz. Eu ficava sempre pelejando assim [mostra com a mão] para ver se eu operava o nariz e se eu operava a boca. Mas eu disse: “não”. Se eu operar o nariz não vou ser eu; e se eu | Corpo perfeito <i>versus</i> Corpo imperfeito |

| | | |
|------------------|--|--|
| | <p>operar a boca também não vou ser eu mais. Ah, sabe de uma coisa? Vou ficar assim mesmo. Eu não sabia se eu era bonita ou se eu era feia. Mas eu tinha uma bondade, que todo mundo gostava de mim. Todo mundo me achava bonita. Eu ficava no espelho e dizia assim: “nossa, cadê minha beleza?” E até hoje.</p> | |
| Aldione Senna | <p>Com o meu corpo eu nunca me senti muito bem não. Você sabia que eu tinha vergonha do meu corpo quando eu era mais nova? Porque eu sempre tive a perna definida. Hoje em dia é moda. Elas vão pra academia pra definir a perna e a minha já era. E eu só usava saia até o joelho porque eu tinha vergonha de mostrar as minhas pernas. Se você vê fotos que eu tenho aqui, de quando eu comecei a dançar, você vai dizer assim: tu já malhava nessa época? Não! (...)</p> <p>Pesquisadora: mas eu digo assim: com o olhar do outro na avenida. Você estar totalmente descoberta e saber que as pessoas estão olhando pra você.</p> <p>Aldione: Se a mim me incomodava? Nunca. Nunca me incomodou. De jeito nenhum. O que me incomodava era quando entrava na avenida e arrebatava alguma coisa. Aí eu ficava louca. Porque eu cansei de ir pra avenida... porque como eu tenho muito samba, minhas roupas tinham que ser muito reforçadas. Roupa, sapato, tinha que ser tudo muito reforçado. Porque eu não entrava na avenida pra brincadeira.</p> | Corpo perfeito <i>versus</i> Corpo imperfeito |
| Nilce Fran | <p>Peguei isso da minha mãe, o corpo, a genética, eu herdei isso dela.</p> <p>Mas <i>é</i>... eu sempre tive um compromisso tão grande com o sabe, que eu na verdade nunca me preocupei muito</p> <p>com isso tá, nunca me preocupei porque eu graças a Deus sempre tive um samba muito muito, né, privilegiado, um samba, as pessoas sempre se atentaram muito com a qualidade do meu samba, do meu trabalho.</p> <p>Mas não vamos ser hipócritas e esquecer que realment e a mulher tem que tá com um perfil com um peso bom, com um perfil bom com um corpo bonito até pelo tipo de roupa que coloca né, pela <i>pela</i> resistência que o samba te pede, né, porque o samba te pede uma resistência, ele te pede que você esteja preparado pra tudo que ele te exige.</p> <p>É... então, <i>é</i> existe um perfil, claro que existe. Hoje a gente, hoje mesmo eu tenho aqui na Portela um grupo de passista <i>plus</i> que eu preparo, né que <i>é</i> trabalhar a autoestima, né, que <i>é</i> agregar, que <i>é</i> trabalhar as diferenças. Hoje nós fazemos isso, mas existe um perfil pra algumas coisas, que você não pode fugir, entendeu? Eu, <i>eu</i> hoje, eu fui mãe com 23 anos e hoje vou completar</p> | Corpo bom <i>versus</i> Corpo ruim |

| | | |
|-----------------|---|--|
| | <p>52 e tenho uma resposta do meu corpo muito boa até porque a genética do meu corpo é muito boa (...) Sem dizer que eu me movimento muito eu <i>tô</i> sempre me movimentando, <i>tô</i> sempre fazendo alguma coisa né, isso ajuda, mas não vamos fugir que passista tem que ter um perfil legal, porque também não rola você colocar um biquíni lindo, uma roupa pequena, com as <i>gordurinha</i> pulando pra fora do biquíni, né minha amiga? Por favor, vamos e convenhamos.</p> | |
| Tina Bombom | <p>Eu nunca tive problema. Com isso não. Nunca tive. E justamente, na época que eu era passista, que eu desfilava, era uma época que a gente sempre tava de biquíni show. Não tinha essa opção de tantas roupinhas, hoje, com brilhos. Até tinha, mas era mais lycra, essas coisas. Não era tantas roupas com brilho. E, eu nunca tive problema. Nunca. Eu sempre gostei muito (...)</p> <p>Ah, cara... é uma coisa assim, tão, louca. Você se sente assim... sabe, a mulher mais linda do mundo. Aí você passa no espelho mil vezes. Aí fica se olhando. Mas isso daí acaba às vezes... você sabe que, eu tive uma pessoa que faleceu, e sempre quando tocam nesses assuntos de estética de passista, me vem ela na cabeça. Porque isso cria algumas neuras na gente. Porque a gente se sente na obrigação de tá com aquele corpo perfeito, e tem que tá linda o tempo inteiro. Aí se você, vê uma das meninas com o corpo mais que o seu, você fala: “não, não. Eu tenho que botar mais isso. Eu tenho que emagrecer mais aquilo”. Aí você fica sem se alimentar, você fica sem... nossa... e as pessoas que não tem um bom psicológico, isso vira uma neurose. Você tem que ter muito cuidado. Muito cuidado mesmo.</p> | Corpo perfeito <i>versus</i> Corpo imperfeito |
| Amanda Ferreira | <p>Então assim, pra mim, eu não tenho nenhum problema em mostrar. Sim, claro que, assim, você tem que saber o limite entre a sensualidade e você ser vulgar. Porque também você tem que ter sempre isso. Porque, eu <i>tô</i> com uma roupa decotada... porque geralmente o biquíni é mais cavado. Mas isso vai muito da postura da passista. Mas infelizmente as pessoas têm um olhar... mas assim, é tão engraçado, que assim, mesmo com o olhar “nossa!”, eu vou pra quadra, eu ponho biquíni, eu ponho maiô mais decotado, mas, assim, eu nunca fui assediada ao ponto de me sentir desconfortável. As pessoas têm um respeito com a passista. Eles vão pra lá, olham... podem até achar, assim: “meio que até uma ri [debocha]; ah, tadinha, é branca! Não samba!” tem isso. Mas o assédio, assim, de chegar ao ponto de eu ter algum problema com alguma pessoa, com um visitante, ou com componente da escola, não acontece. Eu era assediada muito mais, trabalhando como técnica de enfermagem, numa emergência, vestida de jaleco, do que eu sou com o biquíni de passista. Eu ouvia muito mais</p> | Corpo vulgar <i>versus</i> corpo distinto |

| | | |
|-------------------|--|--|
| | coisas desagradáveis trabalhando de plantão, do que vestindo a minha fantasia de passista. Então assim, às vezes é uma coisa que eu fico tentando entender. | |
| Sônia Capeta | Tenho orgulho [do corpo]. E sendo bisavó, eu tenho orgulho . É como eu falei: não importa a idade. O importante é o coração que tem amor pra todo mundo. | Corpo jovem <i>versus</i> Corpo maduro |
| Tânia Bisteka | Não me achava exposta. Em nenhum momento. Até porque era um nu sensual. Não era um nu escroto – vou usar uma palavra bem chula. Era um nu bonito . A gente tampava só o bico do peito, colocava um biquíni pequenininho, mas era uma coisa que não era vulgar. Pra alguns até no olhar, ao ver, era vulgar. Mas pra gente não . | Corpo vulgar <i>versus</i> corpo distinto |
| Rafaela Bastos | Cada vez mais eu tô liberta em relação a isso. Eu não considero nem uma exposição do corpo. Porque é algo que tá atrelado a uma representação, não à exposição do corpo . É uma representação da passista, que se faz com o corpo. E isso você vê em qualquer arte. Seja o artista circense, bailarino, um artista de TV. Se ele tá ali fazendo uma cena de nudez, em nenhum momento ele tá expondo o corpo. Ele tá representando. Ele está fazendo uma atuação. E a passista é a mesma coisa. Talvez por o samba ser uma coisa tão genuína, tão natural, tão vocacional, da cidade do Rio de Janeiro principalmente, mas do Brasil de uma forma geral, as pessoas não consigam dissociar a passista que está ali, da Rafaela. Nem eu gostaria que fizesse isso. Porque são nuances da Rafaela. Tem gente que fala assim, até pra me defender: - Tem a Rafaela passista e a Rafaela geógrafa. Não, não tem. É a mesma coisa. Só que nesses espaços existem funções, atividades, posturas, gestos, que são diferentes. Óbvio. Eu não vou pra faculdade ficar sambando em cima de um salto. Não existe isso, entendeu?! (...) E eu acho que o fato de você expor o seu corpo pra mim ele não existe. Eu não tô expondo. Eu tô com um tipo de representação artística, de desenvolvimento artístico, no qual o corpo ele faz todo sentido. Ele é uma dança. Então é preciso que pra essa dança, quanto mais curvas tiver melhor. Quem não tiver curva vai usar um figurino que deixe um pouco mais de curva . Você faz desenhos com os braços que quanto menos coisa no braço tiver melhor. | Corpo artístico <i>versus</i> Corpo social |

Ao fazermos a análise a partir do binarismo existente nas falas que abordam a representação dos corpos, temos alguns indicativos de pontos que merecem ser observados mais detalhadamente na relação entre essas mulheres, seus corpos e os corpos socialmente exigidos em diferentes momentos históricos, principalmente os corpos negros. No grupo das cabrochas,

as dançarinas mais antigas da dança do samba, o corpo tido atualmente como referencial de passista (um biótipo curvilíneo) não aparece num primeiro momento como fator primordial. A dança emerge como condição fundamental para a apresentação nos desfiles, além do vestuário e de uma postura cênica, como sugerem Nãñã e Maria Lata D'água. Esta última, por sua vez, indica em seu depoimento que suas feições chegaram a ser motivo de preocupação. Uma fala que sugere haver uma comparação com os traços dos não-negros, fazendo com que a própria passista tivesse construído em seu imaginário um ideal de beleza que, pelo que vimos, não era o seu. Sua aceitação por parte do público, se dava, como fez questão de ressaltar, por meio do que ela definiu como “bondade”, algo que, ao que indica sua fala, estava expresso na sua forma de se apresentar na avenida e não pela sua estética.

Em boa parte dos depoimentos, especialmente nos das mais jovens, surgem traços daquilo que cotidianamente vemos pairar sobre o universo feminino: a exigência por uma estética determinada socialmente, de modo geral, atrelada a um contexto histórico. Quando nos debruçamos sob os binarismos corpos magros *versus* corpos gordos ou mesmo corpos jovens *versus* corpos maduros temos o que Bourdieu (2018) apontou em relação aos corpos socialmente exigidos. Um exemplo é o depoimento de Aldione Senna sobre como suas pernas hoje estariam em sintonia com o que é comum atualmente entre as mulheres, a definição de músculos obtida por meio de exercícios físicos em academias de ginástica, um “modelo” corporal que passou a se tornar mais visível na sociedade brasileira – e também na Sapucaí – a partir dos anos 2000 com o crescimento da chamada indústria fitness, subvertendo até mesmo o que Bourdieu (2018) preconizava nos anos 1990 ao falar da dominação masculina. O sociólogo apontara que as mulheres que praticavam esportes – e cujos corpos se tornavam mais fortes em razão disso – eram passíveis de serem vistas como não-femininas sob a ótica masculina. A análise era e ainda é plausível, mas, no entanto, precisa ser reavaliada nos tempos atuais, principalmente diante dos musculosos corpos femininos presentes hoje nos desfiles das escolas de samba, em especial de musas e rainhas de bateria, tão valorizados não somente nos períodos de carnaval.

Passemos para outro tema, a vulgaridade – rótulo comumente associado às passistas pela sociedade de modo geral – e que emerge nos depoimentos de Amanda Ferreira e de Tânia Bisteka como uma condição a ser refutada. O seminú (Tania Bisteka citou um “nu bonito”, mas as passistas desfilam com biquínis e, portanto, não estão nuas) é visto como um aspecto que compõe o trabalho de apresentação em shows, fator corroborado no depoimento seguinte, dado pela também passista Rafaela Bastos. Esta, por sua vez, traz à tona elementos importantes para se pensar o corpo da passista, como, por exemplo, o fato de ele fazer parte de uma composição

cênica. Nesse sentido, portanto, as mulheres estariam representando a personagem passista, construída ao longo da trajetória dos desfiles das escolas de samba, como apontou Toji (2006). Afinal, todas elas, de todas as fases, ressaltaram ser o domínio da dança um fator imprescindível para esse fazer artístico, algo aparentemente mais exigido de mulheres não-negras, como aponta o depoimento de Amanda Ferreira, como destacado abaixo.

Eles vão pra lá, olham... podem até achar, assim: “meio que até uma ri [debocha]... ah, tadinha, é branca! Não samba!” tem isso. Mas o assédio, assim, de chegar ao ponto de eu ter algum problema com alguma pessoa, com um visitante, ou com componente da escola, não acontece (Amanda Ferreira, entrevista realizada em 26/01/2018).

Embora possamos configurá-los como corpos em performance cênica, eles não deixam de representar essas mulheres e a multiplicidade de suas identidades. Com isso, ao colocarmos luz sobre os depoimentos em relação aos seus corpos e também ao que significa para elas pertencer a um grupo de passistas numa escola de samba, constatamos haver – intencionalmente ou não – um movimento no sentido de resistir às investidas da sociedade em impor padrões estéticos definidos por outros grupos sociais diferentes dos quais elas estão imersas. Ao desafiar rotulos e estereótipos ao longo de décadas, essas mulheres estariam, talvez, promovendo a valorização de sua corporeidade e de suas formas de beleza, tão negadas socialmente e quase sempre vistas em lugar de subalternidade?

Além desse fator de reafirmação de suas formas de ser e de estar no mundo, há que se pensar também sobre como essas mulheres resistem à própria dominação masculina, como nos lembra Sodré (1998) ao tratar das formas de resistência dos negros em relação ao avanço da produção cultural e do consumo sobre o samba.

Setores ponderáveis do pensamento contemporâneo (cf. Michel Foucault) têm-se dado conta de que nenhum poder se exerce sem que haja resistência. Talvez seja melhor dizer resistências: lugares que rompem as opacidades sociais e individuais instituídas pelo poder (p. 55-56).

Nesse sentido, apesar de Bourdieu (2018) afirmar que mesmo a “pretensa feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego (p. 96)”, faz-se necessário refletir se o posicionamento delas, no sentido de se manterem atuantes como passistas do samba, estaria atrelado somente ao desejo de agradar a um outro, neste caso às expectativas masculinas, como sugere o sociólogo, ou a si próprias em diferentes aspectos.

Desde estéticos, passando pela valorização de suas origens, até chegar no quesito pertencimento a um espaço artístico de uma manifestação cultural popular. Afinal, as mulheres que buscam expor seus corpos como as dançarinas do samba estariam presas eternamente ao jogo dicotômico, feminilidade explícita é igual a atendimento de desejo masculino? Entre a objetificação e o direito à transgressão as mulheres passistas teriam ficado enquadradas unicamente no primeiro modelo? Mesmo que Giacominni (1992) e outras pesquisadoras apontem para a construção de imagens objetificadas em torno dessas mulheres – e reafirmamos que não queremos negar a existência desse olhar – não há como negar também os desejos dessas mulheres em vivenciar essas experiências artístico-culturais, inclusive pelo aspecto de representarem lugares de beleza e de visibilidade, como demonstram alguns depoimentos expostos no quadro acima e de liberdade, como aparece nos depoimentos do capítulo anterior.

Era um nu bonito. A gente tampava só o bico do peito, colocava um biquíni pequenininho, mas era uma coisa que não era vulgar. Pra alguns até no olhar, ao ver, era vulgar. Mas pra gente não (Tânia Bisteka, entrevista concedida em 16/11/2016).

Ah, cara... é uma coisa assim, tão, louca. Você se sente assim... sabe, a mulher mais linda do mundo. Aí você passa no espelho mil vezes. Aí fica se olhando (Tina Bombom, entrevista realizada em 14/03/2018).

Afinal, se a quarta onda feminista (HOLLANDA, 2018) diz que “lugar de mulher é onde ela quiser”, por que as mulheres passistas ainda se veem diante da necessidade de justificar seus desejos pela dança do samba e tudo o que envolve esse fazer? Não estamos afirmando que as mulheres passistas fazem parte de movimentos feministas, algumas até se identificam como tal. Contudo, sabemos que as reivindicações dos grupos feministas, mesmo que com pautas particularizadas a partir de suas especificidades, abarcam um coletivo de mulheres da sociedade, sobretudo o movimento negro.

As próprias feministas negras – e aqui ressalto o feminismo negro pelo fato de a maioria das passistas serem afrodescendentes -, como Stephanie Ribeiro (2018) tem ressaltado o empoderamento da chamada geração tombamento⁵⁴.

A geração tombamento cria para si imagens de referência que até então haviam sido negligenciadas. E não é só uma questão de representatividade, mas de experimentação, autonomia e reimaginação sobre si mesmo. O

⁵⁴ Segundo Ribeiro (2018), “essa geração, de jovens negras e negros cansados da invisibilidade estética e do repúdio às suas características físicas, vistas como negativas por uma sociedade racista, passou a ignorar o que o mercado define como padrão e recriar sua própria definição de estética (p. 273)”.

resultado? Um contingente de jovens negros, em sua grande maioria de origem periférica, que por meio da estética e da cultura transformam seus corpos, até então marginalizados e criminalizados por um sistema excludente, em ativismo e política, reafirmando sua negritude. E não é um movimento apenas nacional: a valorização da beleza negra e o tombamento brasileiros influenciam e interagem com vários tombamentos pelo mundo, como com os Fashion Rebels (África do Sul) e os Afropunks (que nos Estados Unidos e na Europa têm representantes famosos como Jaden e Willow Smith). São negros que de forma não premeditada criam uma estética mundial bastante semelhante (RIBEIRO, 2018, p. 273).

Como esses jovens estão imersos nas periferias brasileiras podemos pressupor a existência de trocas, inclusive com os que frequentam as quadras das escolas de samba. A estética do tombamento é, ainda segundo Stephanie Ribeiro (2018), descrita da seguinte forma.

As tranças, comuns entre as matriarcas, ficaram coloridas. Os turbantes, que as avós e mães usavam na casa da “patroa”, ganharam cores e estampas para sair na balada. O cabelo, que foi um problema na infância, hoje é visto como solução. A geração tombamento é um mix de afirmação da sua ancestralidade com (re)criação de uma possibilidade histórica (p. 273).

Esses elementos – visíveis nos cabelos e no vestuário – estão presentes em muitas passistas que atuam hoje nas escolas de samba. E não só no visual. Entre as passistas da Acadêmicos do Salgueiro, por exemplo, surgiu, em 2017, um coletivo denominado *Samba Pretinha*⁵⁵, criado por quatro jovens passistas: Sabrina Ginga, cientista social, Mirna Moreira, estudante de medicina, Rafaela Dias, estudante de educação física, e Larissa Neves, estudante de psicologia. Todas com longas histórias de relação com o samba (entre 6 e 22 anos de desfiles por agremiações), seja em razão de habitarem os territórios onde estão as escolas de samba ou pelo fato de seus familiares serem envolvidos com essa expressão cultural. Assim, elas resolveram se organizar para debater, nas próprias quadras das escolas, temas como preconceito e machismo em relação às passistas. Queriam, sobretudo, desconstruir a imagem associada à prostituição. Numa entrevista para uma revista⁵⁶ de circulação nacional, uma delas expressou o que sente ao vestir a roupa de passista: “As roupas me dão uma sensação de poder, sabe? Tipo: Olhem só o meu corpo! Eu vou passar e vocês vão aplaudir” (Rafaela Dias).

Dessa forma, ousamos arriscar que temos nas alas de passistas, mulheres produzindo o que algumas lideranças do movimento negro estão chamando – e que aqui nos apropriamos –

⁵⁵ Para saber mais: <https://www.facebook.com/sambapretinha/>

⁵⁶ Revista Piauí, Edição 137, disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-vez-da-pretinha/>

de “aquilombamento⁵⁷”, sendo que neste caso, feminino, o que pode ser constatado num dos depoimentos das entrevistadas dessa pesquisa.

Todas as vezes que você for na quadra, você vai ver essa potência, essa beleza. Mas, você vai ver ali. Porque ali que é o nosso lugar de beleza, entendeu? Quando a gente sai dali, a gente já não é mais tão bela. A gente é muito mais associada à prostituta, à mulher de vida fácil, à mulher sem interesse, à vagabunda – no sentido de que não quer trabalhar – quer só rebolar a bunda. Porque tem o outro aspecto, a arte não acompanha a beleza da passista. O conceito de arte não acompanha a beleza da passista. Quando a gente tá na quadra sambando a nossa beleza é permitida por conta do nosso samba no pé. E por causa dos nossos atributos físicos. Então, a gente tem dois pólos de atração. E que não são a beleza. A beleza que se vê, ela é secundária a essas questões. Então, quando a gente tem um corpo muito bonito, que aí a pessoa que está olhando cria uma relação com outros padrões de beleza, que também tem corpos bonitos. Então pode ser hoje em dia uma mulher no Instagram; há anos atrás poderia ser uma modelo de capa de revista, Playboy. Não sei. Teria que pesquisar mais pra afirmar isso, mas eu entendo que o atributo físico, a simetria, ela é universal, pra padrões de beleza. Então, a pessoa conscientemente se sente atraída por esses atributos físicos. Mesmo que ela tenha preconceito com mulheres do carnaval, as passistas. Mas inconscientemente elas se sentem atraídas. Porque esse padrão de beleza, um corpo bonito é um corpo bonito em qualquer circunstância. E a outra questão é o samba no pé, o não saber fazer aquilo. E aí elas se sentem atraídas: “como elas sambam naquele salto? Como elas sambam daquele jeito? Como elas sambam com essa velocidade?” Então, aquela história da criança do você querer uma coisa que você não pode ter, a princípio. E aí você se sente atraída por aquilo. Então, até a beleza é secundária. Ainda nos espaços, elas têm uma relação (como é que eu posso dizer?)... ainda nesse espaço ela tem uma percepção secundária. No entanto, ela é percebida porque nós estamos na quadra. Porque nós estamos no ensaio técnico. É como se a gente tivesse um espaço de afeto, definido aí é por toda a agremiação. E isso é muito sério. Porque eu, por exemplo, me sinto mais protegida (Rafaela Bastos, entrevista realizada em 23/01/2017).

Nesse sentido, a ala seria uma forma de resistência de mulheres predominantemente negras (embora saibamos que as não negras também participam em menor número) em relação aos seus corpos e aos seus modos de fazer e dançar samba. Hoje, com o fortalecimento dos movimentos feministas, talvez estes posicionamentos ganhem – mesmo que paulatinamente – mais visibilidade, como no caso do coletivo *Samba Pretinha*. Mas, assim como na história do samba a ancestralidade é um fator relevante para a consolidação dessa manifestação cultural, a estrada da dança do samba fora pavimentada pelas mulheres mais antigas, começando pelas cabrochas. Mulheres que se dispuseram a enfrentar os códigos sociais de seus tempos históricos

⁵⁷ Diversos grupos pertencentes ao movimento negro se referem neste momento à expressão aquilombamento no sentido de um lócus – ou mesmo de uma postura – em que o pressuposto é a resistência às investidas de aniquilamento ou de ações de invisibilidade voltadas para os elementos pertencentes à cultura afro-brasileira.

para poder fazer o que queriam fazer, dançar o samba. Nesse sentido, entendemos que as mulheres passistas ainda estão sujeitas a rótulos carregados de pré-conceitos em razão de alguns fatores que perpassam a história das lutas feministas, como o machismo e a dominação masculina, mas há a incidência nesses elementos do racismo estrutural⁵⁸ que atravessa as condições desse feminino atuante numa manifestação cultural também impregnada de estereótipos, cuja base também fora alicerçada no racismo que incidiu – e ainda incide – no samba desde sua origem.

4.2 O visual das passistas: de roupa de show a roupa de pinta

Embora hoje possamos ver o ato das passistas como uma forma de empoderamento e não de submissão, o vestuário perpassa a trajetória dessa manifestação como elemento relevante na construção imagética do lugar social das passistas nessa memória coletiva. Um lugar, como vimos, entre a objetificação e a obscenidade. O figurino, no entanto, foi uma construção da personagem passista ao longo da trajetória do carnaval.

Atualmente, há uma série de variações que vão muito além dos biquínis, fixados no imaginário da sociedade como roupa de passista. Hoje, eles são vistos com mais frequência apenas nos shows de samba. Na foto abaixo, podemos ver um modelo usado por Rafaela Bastos em apresentações.

⁵⁸ Segundo Almeida (2018), “Em resumo: o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade *cujo racismo é regra e não exceção* (p.38).”

Figura 24 – Passista Rafaela Bastos



Fonte: Reprodução da internet.

O vestuário acima quase não aparece mais nos desfiles na avenida. Como dissemos na abertura desse trabalho, as passistas que se apresentam em shows costumam levar todo esse aparato dentro de malas, que podem variar bastante de tamanho, dependendo do espetáculo em que vão se apresentar. As fotos abaixo são dos objetos e da mala de Rafaela Bastos.

Figura 25 – Mala Rafaela Bastos



Fonte: foto da pesquisadora, 2019

Figura 26 - Objetos que compõem o vestuário de uma passista



Fonte: fotos da pesquisadora, 2019

Já nos desfiles, a maioria dos carnavalescos, como já apontamos, prefere criar fantasias que estejam relacionadas ao enredo. Nas imagens abaixo, temos dois figurinos de passistas de diferentes escolas de samba que se apresentaram no Grupo Especial em 2019, com as suas respectivas definições dadas pelos carnavalescos⁵⁹.

⁵⁹ Vale a pena ressaltar que nem todas as escolas cobrem os custos das roupas usadas pelas passistas. Algumas pedem para que elas arquem ao menos com os custos dos sapatos.

Figura 27 – Imagem extraída da ficha técnica da Mangueira apresentada para a Liesa ⁶⁰



Definição da fantasia no enredo: “Rei”, fundador e liderança do quilombo do Piolho – também conhecido como QUILOMBO DO QUARITERÊ, localizado entre o rio Guaporé, atual fronteira entre Mato Grosso e Bolívia, e onde hoje está a cidade de Cuiabá – José liderou a vida comunitária de negros e índios fugidos da exploração branca no Vale do Guaporé durante o século XVIII. Com seu assassinato por soldados do estado, sua esposa, TEREZA DE BENGUELA – representada pelas passistas femininas da Mangueira – assume a liderança dos quilombolas reunidos. Sobre ela a história não sabe se nasceu no continente Africano ou no Brasil, muito menos a data em que ela veio ao mundo. Sabe-se, contudo que, proclamada rainha, sua liderança marcou definitivamente a resistência do maior quilombo do Mato Grosso, resistindo às ações de bandeirantes de 1730 a 1795, quando o espaço foi atacado e destruído.

Figura 28 – Imagem extraída da ficha técnica da Portela apresentada para a Liesa ⁶¹

Oxum



Definição da fantasia no enredo: Exibindo a riqueza da Orixá associada ao amor, a ala de passistas da Portela, com suas vestes douradas, representa Oxum, a protetora da Portela. Durante um momento de sua vida, Clara Nunes adorou a Rainha das Águas Doces como sua mãe.

⁶⁰ Fonte: <http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/ABREALAS/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202019.pdf>

⁶¹ Fonte: <http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/ABREALAS/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202019.pdf>

Já o biquíni clássico é usado pelas passistas em shows e são elas mesmas que costumam comprar seus modelos preferidos. Rafaela, por exemplo, conta que tem modelos variados – tanto de biquínis quanto de sapatos – e que, além de vender, algumas passistas criaram também um sistema de trocas entre elas, inclusive das penas (um dos acessórios mais caros do vestuário, como veremos mais adiante). No Rio de Janeiro, há vários ateliês especializados neste tipo de figurino, como o de Ari Mesquita, de 54 anos. O ateliê fica localizado no bairro de Madureira, zona norte da cidade do Rio de Janeiro, num espaço em cima da casa onde ele mora. Ari confecciona há cerca de 15 anos roupas para passistas, musas e rainhas de bateria. Formado em ciências contábeis, começou a fazer vestuário de carnaval num período de desemprego e hoje diz ter encomendas do Brasil e do exterior. Com isso, tem demanda para o ano todo. Segundo ele, um biquíni é composto por uma cabeça, moldada a partir de arames de aço, como a da figura abaixo.

Figura 29 – Enfeite de cabeça moldado a partir de arame de aço



Fonte: foto da Pesquisadora

Depois de confeccionadas por um ferreiro, elas são enfeitadas com penas tingidas (de galo ou de faisão). Além da cabeça, o biquíni também é composto por um adereço no peito chamado pelo estilista de colar, um sutiã, também confeccionado a partir de uma moldura de arame de aço, uma calcinha, além de outros enfeites de antebraços, punhos e tornozeleiras. Estes três últimos elementos e o colar são forrados primeiramente com papelão, depois cobertos com tecido, como lamê. Em seguida, as pedras de strass são costuradas e as outras pedrarias coladas uma a uma. A quantidade de penas utilizadas na confecção da cabeça define o preço final do vestuário. Se forem de galo, o conjunto completo fica em torno de R\$ 2.100,00 (dois mil e cem reais), como o modelo da foto abaixo.

Figura 30 – Biquíni de passista confeccionado pelo estilista Ari Mesquita



Fonte: foto Ari Mesquita

Já a cabeça confeccionada com penas de faisão tem um preço mais elevado, cerca de R\$ 2.500,00 (dois mil e quinhentos reais), dependendo da quantidade de penas. O modelo abaixo, por exemplo, possui 100 penas de faisão e, por isso, não há caimento sobre os ombros. Para que tenha mais volume são necessárias, segundo o estilista, entre 150 e 200 penas, no mínimo.

Figura 31 – Cabeça confeccionada com penas de faisão



Fonte: foto Ari Mesquita

Ari também revela que as passistas o procuram para fazer roupas para eventos de confraternização nas escolas. Modelos que ele chama de “roupa de pinta”, numa alusão ao glamour intrínseco ao fato de aparecerem com esse tipo de vestuário. Geralmente são macaquinhos ou vestidos de tecidos leves, como a lycra, forrados com pedrarias e outros materiais, como rendas tingidas e tule para a transparência na altura do peito. Abaixo podemos ver um modelo que, segundo o artesão, gira em torno de R\$ 600,00 reais (seiscentos reais).

Figura 32 – Vestido de lycra bordado com pedrarias feito por Ari Mesquita



Fonte: foto da pesquisadora

Em pleno mês de junho, época de baixa no carnaval brasileiro, Ari tem em seu ateliê o apoio de três ajudantes para fazer a confecção dos biquínis. As encomendas são em grande parte do exterior para, segundo ele, bailarinas que se apresentam em casas de espetáculos, principalmente da Europa. Nem sempre brasileiras, ainda de acordo com o estilista. Ari, que diz nunca ter feito nenhum curso para exercer essa atividade, conta que a maior parte das encomendas são para dançarinas de grupos folclóricos de várias nacionalidades, e revela ainda que envia todos esses biquínis pelos correios. Por isso, todo o material é dobrável, inclusive a cabeça com as penas. Na foto abaixo, ele aparece com uma das cabeças que serão enviadas para o exterior.

Figura 33 – Ari Mesquita com uma das cabeças de passistas desenhadas e confeccionadas por ele



Fonte: foto da pesquisadora

Em relação aos sapatos, um dos preferidos das passistas do Rio de Janeiro é o artesão Pedro Augusto da Silva. Numa fábrica no quintal da sua casa, no bairro de Tomás Coelho, no Rio de Janeiro, ele confecciona sapatos e sandálias exclusivamente para o carnaval, inclusive os de saltos altos das dançarinas do samba. Seu Pedro, como é conhecido, aprendeu o ofício aos nove anos de idade, quando ainda morava em Minas Gerais. No Rio, conheceu figuras importantes do mundo do carnaval e não parou mais. Hoje, é um dos mais requisitados entre as escolas de samba porque, segundo os próprios consumidores, produz modelos resistentes e leves. Faz principalmente sapatos para passistas e também para casais de mestre-sala e porta-bandeira de várias agremiações. Os modelos para as dançarinas do samba, segundo ele, costumam ter saltos acima de 13 centímetros e um peso máximo de 250 gramas. O material usado no salto é o PVC (policloreto de vinil), uma espécie de plástico, encomendado de uma fábrica em Goiânia. Já a plataforma é constituída de borracha e o acabamento externo é feito de lonita, um tecido muito usado na indústria do artesanato. Possui trama cerrada, diferentemente da lona. Abaixo, um dos modelos feitos para a escola de samba Vila Isabel em 2018. Naquele ano, o valor de um par era R\$ 180,00 (cento e oitenta reais).

Figura 34 – Sandálias das passistas da Vila Isabel do ano de 2018



Fonte: foto da pesquisadora, 2018

Figura 35 – A sandália das passistas da Vila Isabel em detalhe



Fonte: foto da pesquisadora, 2018

As musas e rainhas de bateria preferem, segundo o sapateiro, sandálias com tiras ao longo das pernas não apenas pela maior visibilidade, mas também por se sentirem mais seguras com o calçado. Elas mesmas contam que os sapatos confeccionados em grandes fábricas não têm a mesma durabilidade e conforto proporcionado pelas sandálias produzidas por encomenda a artesãos como Seu Pedro. No entanto, por questão de custo, muitas costumam comprar para os ensaios um modelo de uma marca chamada *Arrive*⁶², cujo material utilizado é o plástico e o valor fica em torno de R\$ 159,00 (cento e cinquenta e nove reais). Na imagem abaixo, Seu Pedro segura um modelo bastante procurado por musas e rainhas.

⁶² <https://www.arrivefashion.com.br/gladiadora-arrive-081>

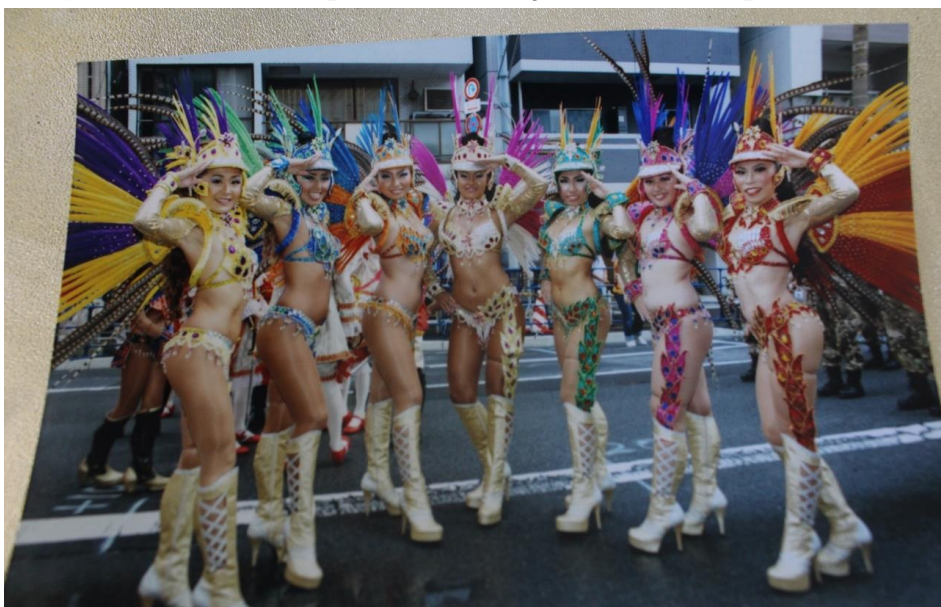
Figura 36 – Pedro Augusto da Silva, sapateiro preferido das passistas



Fonte: foto da pesquisadora, 2018

Nos períodos que antecedem o carnaval, a pequena fábrica do Seu Pedro chega a empregar seis funcionários para atender aos pedidos das escolas de samba. Há também ao longo do ano encomendas do exterior, principalmente de pequenas agremiações que têm se formado no Japão⁶³, conforme foto abaixo.

Figura 37 – Passistas japonesas com calçados fabricados por Seu Pedro



Fonte: Acervo pessoal do artesão. Imagem capturada em vídeo pela pesquisadora

⁶³ Para saber mais: <http://www.srzd.com/carnaval/carnaval-japao-conheca-a-origem-e-detalhes-dos-desfiles-das-escolas-de-samba/>

Apesar de ter encomendas do início ao fim do ano, uma vez que as quadrilhas de festas juninas também passaram a fazer pedidos ao sapateiro, Seu Pedro se queixa do fato de nenhum dos quatro filhos ter se interessado em aprender o ofício, colocando em risco o futuro da atividade. Na foto a seguir, podemos observar a dimensão da fábrica do artesão localizada em frente à casa onde mora.

Figura 38 – Trabalhadores da pequena fábrica às vésperas do carnaval de 2018



Fonte: foto da pesquisadora, 2018

Muitas vezes são as próprias passistas que arcam com o pagamento dos sapatos para poderem desfilar, pois algumas agremiações disponibilizam somente a fantasia do desfile. As escolas também não pagam as roupas dos ensaios de quadra, nem dos ensaios técnicos. Um custo que muitas delas não tem como absorver para participar de todo o processo, conforme relata Rafaela Bastos, musa da Mangueira.

Não. E isso tem me magoado muito. Porque, depois que eu virei passista lá da Mangueira, tem meninas nas vielas que elas brincam de Rafaela, de Claudiene, de Amanda, de Evelyn Bastos. Hoje é quem mais atrai. E quando você coloca essas questões, com identidade de uma ala de passista, você tá colocando um critério econômico pra entrar na ala. Uma faixa econômica pra entrar na ala. E, cara, a realidade do brasileiro é um salário mínimo. E um salário mínimo pra sua filha... é como se você antecipasse o natal pra algumas pessoas. Só que a gente vive numa sociedade em que o Natal tem representatividade sim. Então, você vai hoje pagar a roupa de ensaio da sua filha e não vai dar nada pra ela no natal. Eu não sei até que ponto essa adolescência, essa criança, compreende isso. Então você tá matando o acesso à ala de passista, a condição de ser passista, como um sonho. Você tá acessando essa possibilidade como um critério econômico. Eu não gosto disso (Rafaela Bastos, entrevista realizada em 23/01/2017).

As assistas alegam ainda que suas despesas com as questões estéticas são extensas, como, por exemplo, a colocação de cabelos, prática que se tornou comum com o intuito de criarem uma identidade visual. Tina Bombom é uma das assistas entrevistadas que se especializaram em fazer esse tipo de trabalho. Segundo ela, os preços variam de acordo o profissional, mas a média de um pacote de cabelo de fibra (não humano) fica entre 100 e 250 reais, sendo que numa única cabeça são usados entre dois e quatro pacotes. Se o cabelo for humano, o valor de cada pacote pode variar entre 500 e 1.000 reais. Além disso, existe o custo da mão-de-obra, que pode girar entre 100 e 250 reais. As assistas, ainda segundo Tina, têm optado por usar perucas – de fibras sintéticas ou de cabelos humanos – que também variam de acordo com o material utilizado e podem chegar a mais de mil reais. A referência para o uso dessas perucas é a cantora *Beyoncé*, artista pop americana. A partir de todos os custos apontados nesta etapa do trabalho, elaboramos uma figura⁶⁴ com os valores médios gastos pelas assistas, considerando uma única produção, mesmo sabendo que elas buscam mudar de visual com frequência, seja por trabalho ou simplesmente por vaidade.

⁶⁴ O valor total de uma única produção de uma assista: R\$ 3.680,00 (três mil, seiscentos e oitenta reais). Esse montante não considerou outros custos como a produção de maquiagem e considerou a utilização de cabelos não-humanos.

Figura 39 – Desenho feito com exclusividade para esta pesquisa com o objetivo meramente ilustrativo



Fonte: Trabalho feito por Rô Macedo

Além dos profissionais autônomos (estilistas, sapateiros e cabeleiros) recomendados pelas próprias passistas, algumas empresas de serviços e produtos voltados para os consumidores do carnaval já estão se reunindo numa feira exclusiva para esse público. Desde 2013, dirigentes de escolas de samba e empresários do setor criaram a Carnavália-Sambacon⁶⁵ com o objetivo de movimentar a economia desse mercado. No evento, que tem duração média de três dias, que ocorre geralmente no mês de julho, os visitantes encontram expositores de produtos como cabelos para passistas, sapatos, tecidos e outros elementos para confecção de fantasias, como pedrarias, entre outros itens. Em 2017, a feira contou com cerca de 60

⁶⁵ <http://carnavalia.net/>

expositores de várias regiões do país. Na quinta edição, em 2018, já fazia parte do calendário de eventos do Rio de Janeiro, com o apoio de órgãos como Riotur e Ministério do Turismo.

4.3 O figurino das passistas e as influências do teatro de revista

Nas memórias de Nããna, os figurinos usados nos anos em que se apresentava nos desfiles em nada se assemelhavam ao vestuário associado às passistas de hoje. As roupas eram confeccionadas pelas próprias dançarinas, conforme explicou na entrevista.

Éramos nós mesmos que fazíamos. Porque já com os meus 16, 17 anos eu fui trabalhar em shows. Aí eu fui trabalhar com o Ataulfo Alves, Herivelto Martins. Eu era pastora deles, e as nossas roupas de pastora – era pastora ou cabrocha – ainda não era passista. Era baianinha, de babadinho, de blusinha. Não era nada pelado. Então quando eu fui pra Mangueira também, não era nada pelado. Até o maiô podia ser, mas não tinha fio dental. E a gente sambava do mesmo jeito. Mas a gente que fazia. Era tudo feito na mão, miçanga por miçanga, pedrinha por pedrinha. A gente varava a noite. O nosso barraco era de terra, se caísse uma pedrinha a gente perdia. Então a gente pegava um lençol, colocava no chão, todo mundo sentava ali no chão, e colocava uma latinha ou um copinho com as miçangas, com as lantejoulas que agora é o paetê né. Aí a gente ficava bordando ali. Mas era tudo feito à mão. E uma queria fazer mais bonita que a outra (Nããna, entrevista realizada em 31/01/2017).

A imagem abaixo de Paula do Salgueiro reforça o depoimento de Nããna, que começara a desfilir no mesmo ano em que a foto fora registrada.

Figura 40 – Paula do Salgueiro no desfile sobre a passagem do pintor Debret no Brasil



Fonte: Revista Manchete, 1959.

As roupas das passistas se modificaram a partir do momento em que o teatro de revista passou a inspirar a estética das escolas de samba. Marques (2018) revela em sua pesquisa que foram as produções de Walter Pinto as maiores influenciadoras dos desfiles das escolas de samba na metade do Século XX. Embora as trocas com essa forma teatral tenham começado no início do Século, como aponta Ligiéro (2011).

Desde a década de 20 muitas influências ocorreram entre o samba e o teatro de revista carioca, devido à participação de músicos e compositores negros naqueles espetáculos. A estética do teatro de revista foi fortemente influenciada pelo estilo irreverente do samba e este, por sua vez, inicialmente criado em torno do jogo lúdico e do ritual animista, começou a se diversificar, incorporando monólogos e outras formas de narração típicas do teatro de revista (p. 162).

Entretanto, Walter Pinto foi o produtor que teria inovado a linguagem do teatro de revista ao implementar em seus espetáculos estruturas de grandes produções estrangeiras, com cenários suntuosos e ao colocar a figura das vedetes como elemento central de suas peças.

Na década de 1950, a vedete estava em primeiríssimo plano. Eram para ela todas as atenções. Se cantasse bem, melhor. Mas o importante era que fosse escultural. Walter Pinto, Carlos Machado e outros empresários apostaram todas as fichas na beleza de suas vedetes (VENEZIANO, 2013, p. 114).

A sensualidade feminina se tornaria o principal chamariz das peças de Walter Pinto, que também incorporara elementos como o seminu, o nu artístico⁶⁶ e o strip-tease (MARQUES, 2018). Um modelo de feminino importado dos ícones de beleza do cinema americano daquele tempo, como Marilyn Monroe, e principalmente dos famosos cabarés parisienses, como o Folies Bergère. Das companhias francesas surgira a inspiração para a criação de cenários gigantescos, com grandes escadarias de onde desciam as mulheres – que, segundo Neyde Veneziano (2013), ensaiavam cerca de 30 vezes por dia até conquistarem graciosidade – e também os figurinos ousados para o período, como os maiôs e biquínis brilhosos, os saltos relativamente altos para a época e as muitas plumas como adornos saindo das costas. No filme *É de Xurupito* (É..., 1957)⁶⁷, dirigido pelo próprio Walter Pinto, é possível ver vários desses elementos em cena.

⁶⁶ O nu artístico já havia sido incorporado pelo chamado teatro ligeiro em 1922, quando aqui chegara a companhia de revistas francesa *Ba-ta-clan*, dirigida por Madame Rasimi (VENEZIANO, 2013).

⁶⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NaNA7771Ays>

Figura 41 – Cena do Filme É de Xurupito, de 1957



Fonte: Imagem capturada de vídeo

Figura 42 – Cena 2 do Filme É de Xurupito, de 1957



Fonte: Imagem capturada de vídeo

Marques (2018) reforça o fato de que as escolas de samba receberam influências do teatro de Walter Pinto na composição dos carros alegóricos, com a incorporação das escadarias, e principalmente no luxo dos figurinos.

Um terceiro exemplo dessa influência dos espetáculos de Walter Pinto sobre a grande festa nacional: o festival de plumas, paetês e lantejoulas de altíssimos custos, tão peculiar de suas realizações, motivo de inspiração para o apuro de fantasias de escolas de samba do Rio de Janeiro (p. 153).

Essa influência acontecera porque profissionais das artes plásticas que atuavam na cena teatral da época foram sendo incorporados nos processos de criação das peças dos carnavais (MARQUES, 2018). Fernando Pamplona é um dos mais emblemáticos exemplos, além de cenógrafo do Theatro Municipal, também atuou em produções de Walter Pinto, como na montagem cênica da revista *Eu quero é me badalar*, de 1954. A presença de elementos do teatro de revista nas escolas de samba recebera fortes críticas de jornalistas e de cronistas do carnaval da época, a ponto de questionarem também o apelo à nudez das mulheres, dentre elas as passistas. Características que perpassaram décadas e são mantidas na atualidade.

Outra faceta dessa influência exercida pelos espetáculos musicados se deu na crescente exposição do nu artístico de passistas, rainhas de bateria e musas de escolas de samba, semelhante àquele de vedetes e girls do gênero revista (MARQUES, 2018, p. 177).

Na imagem abaixo, podemos observar alguns dos componentes das composições das vedetes que foram incorporados pelas passistas, como os maiôs brilhosos, as plumas na cabeça e também os sapatos de saltos altos.

Figura 43 – Georgina Prumier, vedete do espetáculo *Eu quero é me badalar*, de 1954



Fonte: Funarte/Centro de Documentação

A influência do teatro de revista produzido nos anos 1950 na composição das passistas vai além do figurino e pode ser percebida também na postura corporal. Na imagem abaixo, por exemplo, vemos passistas com o mesmo posicionamento de pernas usado pela vedete na foto acima, algo comum até hoje entre as dançarinas do samba quando fazem registros fotográficos.

Figura 44 – Musas da Mangueira, dentre elas Rafaela Bastos



Fonte: @marcosmello.online, reprodução de internet

As mulheres brancas predominavam no teatro de revista, no entanto as mulheres negras também foram incorporadas aos espetáculos, dando ainda mais elementos para a construção da personagem que perpassaria a história das dançarinas do samba, a “mulata-show”.

Rainha do carnaval brasileiro, a mulata foi, assim, um dos personagens centrais das revistas teatrais de Walter Pinto, desempenhando nestas um papel sensual e malicioso, ao acionar seu corpo, requebrar seus quadris (com desenvoltura) e se engajar em um tipo de mediação cujo valor advinha em especial da sua sexualidade (MARQUES, 2018, p. 122).

Para Sodré (1998) a influência do teatro de revista acabaria modificando também a forma de dançar o samba.

Isto alterou profundamente as relações sociais no interior da comunidade negra, além das regras antigas de composição musical e, mesmo, da maneira de dançar o samba. Por exemplo, ao tradicional samba no pé das *damas* – enriquecido pelo jogo sutil dos quadris, dos meneios caprichosos, das negaças -, sucedeu-se a coreografia do teatro *rebolado*, com suas plumas, paetês e danças de caráter ginástico ou pretensamente erótico (p. 53).

A estética do teatro de revista seria apropriada e ressignificada por outros profissionais da noite como Oswaldo Sargentelli, que criaria na década de 1970 espetáculos musicais somente com dançarinas do samba. Todas negras.

No show, a decisão: só mulata. O Ricardo disse: “olha, vamos, quero você na “Sucata”, que era a boate dele, na Lagoa Rodrigo de Freitas. E, no ano de 1971, estreei. Ele queria não 3, mas 6 mulatas. Adele Fátima foi uma delas, Solange Couto foi outra: ficaram famosas. Adele Fátima talvez tenha sido a mais famosa de todas, a que mais fez sucesso naquela época de ouro das mulatas, porque hoje não é por despeito, frustração ou inveja; é que foi o ovinho de Colombo. Hoje é tão fácil quebrar e botar ele em pé, mas quem botou primeiro foi o senhor Oswaldo, porque teve a ideia de botar só mulata em cena, só, só, só. O meu querido Carlos Machado já tinha colocado, mas com 12, 15 moças brancas em cena, lindas e maravilhosas do tempo do Night and Day e do Casablanca (SARGENTELLI, 1993, p. 39).

Sargentelli começou no rádio como locutor, onde criou programas voltados para o samba. Em seguida foi para televisão e depois ingressou no ramo de shows de samba em casas noturnas. Foi a partir do trabalho desenvolvido por ele que a imagem da mulata-show ganharia destaque e se consolidaria no imaginário da sociedade. Como consequência, cresceu também o debate sobre a objetificação dessas mulheres. Seus corpos e os estereótipos relacionados à sua origem negra estariam expostos e, portanto, ao dispor dos espectadores. No entanto, essa pesquisa considera a necessidade de compreender um fator importante na associação direta entre dança do samba, sensualidade e, por conseguinte, objetificação. Nãñana, por exemplo, cita a cadência como a terceira parte que compõe um trinômio essencial para quem quer de fato executar de forma plena o ato de sambar. Pé, cadeira e cadência estão na essência das performances afro, especialmente no bailar feminino, com uma sensualidade intrínseca, que aos olhos dos não-negros refletia – e ainda reflete – como algo lascivo. No entanto, o rebolado (a cadência, como fala a passista) é elemento constitutivo das danças afro e, conseqüentemente, do samba (LIGIÉRO, 2011).

4.4 Dança do samba: os primeiros passos

No dia 9 de outubro de 2007, a pedido do Centro Cultural Cartola, o IPHAN registrou as matrizes do samba do Rio de Janeiro. Categorizados como *formas de expressão*, o samba de terreiro, o partido-alto e o samba-enredo passaram a ser considerados patrimônio imaterial. No dossiê *Matrizes do Samba do Rio de Janeiro* (IPHAN, 2007) estão descritas as principais

manifestações que envolvem a cultura do samba e que fazem dela mais um elemento da identidade nacional, como destacado no próprio site do Instituto:

O samba do Rio de Janeiro contribui para a integração social das camadas mais pobres. Tornou-se um meio de expressão de anseios pessoais e sociais, um elemento fundamental da identidade nacional e uma ferramenta de coesão, ajudando a derrubar barreiras e eliminar preconceitos. Incentivar a prática do samba é também uma maneira de minimizar as diferenças sociais (IPHAN, 2007).

Embora a dança do samba não esteja sujeita ao desaparecimento – e ao longo da sua história tenha vivido inúmeras transformações -, o *Dossiê* aborda a sua importância para a cultura do samba, afinal o surgimento da música não está dissociado do ato de dançar, como reforça o sociólogo Muniz Sodré (1998).

O ritmo da dança acrescenta o espaço ao tempo, buscando em consequência simetrias às quais não se sente obrigada a forma musical no ocidente. Na cultura negra, entretanto, a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical (p. 22).

O documento registra, entre outros fatores, a relevância desse saber e destaca as influências das culturas africanas e afro-brasileiras, em especial os movimentos dos orixás do candomblé, e também aponta a prática como uma expressão comunitária, quase sempre repassada de geração para geração, nas famílias ou mesmo no convívio social. E mais: ressalta ainda o papel da ala de passistas nas escolas de samba.

A ala de passistas reúne, no desfile, os mestres – jovens e mais velhos – desse ofício que é o samba no pé. Essa ala não existia nos primeiros anos das escolas. Atualmente, costuma vir atrás da bateria e do carro de som, um ponto privilegiado para que cada passista vibre e demonstre o domínio de sua arte. A expressão “samba no pé” não é um clichê vazio de significados, mas uma verdade primeira da dança do samba (IPHAN, 2007, p. 61).

Embora os historiadores do carnaval não tenham registros exatos de como a ala teria ganhado corpo, é a partir dos anos 1990 que essa configuração teria tomado forma na memória das passistas. Como vimos nos capítulos anteriores, o começo dos desfiles oficiais, nos anos 1930, as cabrochas, como eram conhecidas, dançavam espalhadas ao longo do cortejo, geralmente formando dupla com um homem, um passista masculino. A imagem da “mulata do

samba” começou a ser construída neste período, em 1933, assim como a do malandro, pela famosa Revista *O Cruzeiro*, como descreve o pesquisador Felipe Ferreira (2004).

(...) a própria capa da revista representaria o Carnaval através de uma ilustração de uma “pastora” acompanhada de um grupo de ritmistas vestidos com a “típica” roupa de malandro sambista: chapéu de palhinha e camiseta listrada. Esse fato, aparentemente banal, marcaria um momento importante da festa carnavalesca brasileira. As escolas de samba, valorizadas por sua musicalidade e sua “origem” ligada à cultura negra dos morros, favelas e regiões menos favorecidas da cidade do Rio de Janeiro, davam os primeiros passos para se vincularem aos novos símbolos visuais do Carnaval, representados pela mulata, pelo malandrinho, a baianinha, o pandeiro e a cuíca (p. 348).

Essa construção imagética reforçaria os papéis atribuídos a homens e mulheres no carnaval, dando ao homem o lugar da malandragem e à mulher o de cabrocha. Ainda nesta época, o samba no pé era fruto de vivências das comunidades eminentemente negras e do improviso dos corpos no encontro com as culturas africanas, movimentos que responderiam à sincopa, segundo Sodré (1998):

A sincopa, como já dissemos, é uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte. Esta alteração não é puramente africana, os europeus também a conheciam. Mas se na Europa ela era mais frequente na melodia, na África sua incidência básica era rítmica. A sincopa brasileira é rítmico-melódica. Através dela, o escravo – não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou a sua concepção temporalmente cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da sincopa – uma solução de compromisso (p. 25).

É, portanto, o corpo que se propõe a preencher o vazio entre as batidas dos tempos forte e fraco. “Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço” (p. 11). A dança do samba⁶⁸ está, como vimos, no registro do IPHAN, baseada nas manifestações das religiões africanas, mais fortemente as que trouxeram o culto aos orixás, forças da natureza que se expressam por meio de danças, cada um com sua particularidade. O livro do jornalista

⁶⁸ Estudiosos como Santo (2012) falam da apropriação por negros de danças lusitanas como formas de negociação com outras culturas, mas reafirmam que “os gêneros de música negra urbana do Rio de Janeiro – fundamentais para a gestação do Samba praticado antes da década de 1930, por exemplo – se estruturaram a partir de uma sólida base de ritmos predominantemente bantu, mesclados a formas musicais lusitanas trazidas do nordeste, principalmente da Bahia e de Pernambuco, e a ritmos de origem “Sudanesa” oriundos da Bahia, em sua maior parte restritos à liturgia do Candomblé” (p. 84).

José Carlos Rego, publicado em 1996, aborda, por exemplo, a influência do bailar de orixás femininos na dança das passistas.

Há muita semelhança do *gicá* e do *treme-treme*, coreografias clássicas do samba, dada a feminilidade que os caracteriza, com a coreografia de Oxum. O *ijexá* é, igualmente, a dança de Ossanhe (Ossãe) que se reproduz em passos semi-circulares, a perna direita à frente da esquerda, rastejando a planta dos pés ora para a direita, ora para a esquerda. Exercendo o domínio das plantas medicinais, Ossãe dança com os braços e mãos multidirecionados, como a distribuir as folhas e raízes da sua essencialidade curativa (p. 8).

Pelo trabalho descritivo feito pelo jornalista, o livro acabou se tornando a principal referência para a estruturação do *Dossiê Matrizes do Samba do Rio de Janeiro* em relação à dança do samba. O autor registrou 162 passos, como o miudinho e o corta-jaca⁶⁹, criados e nomeados pelos próprios sambistas. Por ser uma arte embasada no improvisado, a dança do samba não tem movimentos codificados, como as danças europeias. Dessa forma, as criações livres foram sendo incorporadas à medida que foram vivenciadas pelos dançarinos. A ausência de uma aprendizagem formal já aparece nos estudos de Rego (1996).

A dança do samba está determinantemente ligada ao inconsciente. Daí que seus mais exímios solistas, na maioria das vezes, não conseguem traduzir em palavras o que realizam com o corpo. Outros começaram a dançar adultos, sem que ninguém lhes transmitisse ensinamento formal (p. 2).

Mais de duas décadas depois, a maioria das passistas entrevistadas na pesquisa (ver Quadro 7 abaixo) ainda não consegue traduzir em palavras como começaram a sambar. Expressões como “tá no sangue” ou “tá na veia” são comuns, o que nos leva a refletir sobre alguns pressupostos de pesquisadores das danças afro-brasileiras, como o papel da ancestralidade. A existência de um corpo-memória (LIGIÉRO, 2011) e o fator sociabilidade, que acompanha as trajetórias das populações negras desde o período da escravização como forma de resistir e de lembrar o que foram forçados a deixar para trás, fazem parte do processo de aquisição desse saber que é aparentemente técnico, mas é, sobretudo, social.

Portanto, a reconstrução da identidade africana em solo americano se dá através da reconstrução de rituais específicos. O direito de cultivar suas divindades e ancestrais africanos, parcialmente tolerado pelas autoridades, permitiu que cada grupo étnico, valendo-se da tradição oral, recorresse à

⁶⁹ Segundo Rego (1996), o miudinho é “um movimento sequenciado da dança do samba, onde os pés deslizam” (p. 18). Enquanto isso, no corta-jaca “cruza-se a perna direita na frente da esquerda. No ritmo, às sacudidelas, vai-se cavando o calcanhar do pé direito e arrastando a perna esquerda atrás, bem ao estilo da dança do xaxado (p. 47).

memória dos mais antigos para restabelecer, em solo brasileiro, a base de suas performances religiosas (LIGIÉRO, 2011, p. 143).

Somente para o Brasil vieram aproximadamente 4 milhões de homens, mulheres e crianças escravizados, das mais variadas etnias, a grande maioria da África Subsaariana. O músico e pesquisador Spirito Santo (2012) retrata que, dentre os variados grupos que aqui aportaram, as etnias Bantu – oriundas de várias regiões como, por exemplo, a Angola – chegaram aqui em maior número, num primeiro momento do longo processo de escravização mantido no Brasil. Posteriormente, a predominância passou a ser dos Iorubás, provenientes da região que hoje compreende nações como Nigéria e Benin. Com línguas e costumes distintos, esses povos aqui se misturaram e organizaram formas de sobrevivência, dançar-cantar-batucar (LIGIÉRO, 2011) foi uma das mais importantes. Para esses grupos, o corpo tem centralidade e é “veículo” para o contato com o sagrado. Com isso, a tríade dançar-cantar-batucar se tornou a base de uma diversidade de rituais: de casamentos a funerais, que aqui se reconfiguraram e ganharam novos contornos. Os batuques, como eram chamados pela sociedade branca, foram aos poucos sendo permitidos pelos senhores dos escravos e, conseqüentemente, pelo Estado e pela Igreja. O argumento mais forte para essa concessão, principalmente por parte dos fazendeiros, girava em torno da ideia de que, com a possibilidade de festejar, eles tramariam menos rebeliões. Não imaginavam que era a partir daquelas manifestações que residia a resiliência desses grupos. Alguns estrangeiros, que vieram em missões para o Brasil, relataram o que viram nas fazendas.

A dança habitual dos negros é o batuque. Desde que haja alguns reunidos, ouvem-se cadenciadas palmas: é o sinal com que se chamam e se provocam, por assim dizer para a dança. O batuque é conduzido por um figurante. Consiste em certos movimentos do corpo, que são, talvez, bem expressivos; principalmente os quadris é que se movem. Enquanto o dançarino estala a língua e os dedos e se acompanha com um canto bastante monótono, os outros formam o círculo em torno dele e repetem o estribilho (RUGENDAS apud LIGIÉRO, 2011, p. 141).

A descrição de Rugendas, um pintor alemão que viera ao Brasil numa missão, se assemelha ao que conhecemos hoje como roda de samba. Para José Ramos Tinhorão (2012), jornalista e pesquisador da história da música brasileira, “é difícil determinar, hoje, a partir de quando os batuques de crioulos seguidores da tradição africana começaram a ser chamados de samba” (p. 86). Entretanto, Sodré (1998) ressalta que...

Os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos, e adquirindo outros, em função do ambiente social. Deste modo, desde a segunda metade do Século XIX, começaram a aparecer no Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial, os traços de uma música urbana brasileira – a modinha, o maxixe, o lundu, o samba. Apesar de suas características mestiças (misto de influências africanas e europeias), essa música fermentava-se realmente no seio da população negra, especialmente depois da Abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil (p. 12-13).

O fato é que o tripé cantar-dançar-batucar se tornaria – com algumas ressignificações dadas pelos próprios dançantes, conforme aponta Sodré (1998) – o samba com sua complexidade cultural. Nas rodas presentes nos morros e nas casas das famosas tias baianas, tendo Tia Ciata como a mais conhecida, a dança nunca se dissociou da música. O tripé cantar-dançar-batucar se mantinha, mesmo com todas as formas de perseguição. Da polícia, por considerar a manifestação e seus praticantes foras da lei, e da sociedade da época, por rotular as expressões como culturas inferiores. As influências valorizadas eram, naquele momento, as produzidas pelos colonizadores europeus. Mas, a partir dos desfiles oficiais nos anos 1930, o canto e a dança do samba mudariam de *status*. Ganharam um lugar social: passaram a fazer parte da identidade do país. A dança do samba vai ser executada primeiramente em círculos, como vimos no segundo capítulo, em razão de uma inspiração inicial nos desfiles dos ranchos, e depois seguirá em forma de cortejo nas grandes avenidas do Rio de Janeiro, dentre elas a Avenida Presidente Vargas e a Avenida Rio Branco.

4.5 Dança do samba: pé, cadeira e cadência...e muita resistência

As escolas de samba também herdaram das manifestações carnavalescas até então dominantes, como os ranchos, alguns de seus elementos como o casal de mestre-sala e porta-bandeira, à época conhecido como baliza, e o estandarte, que se transformaria no pavilhão (bandeira) das escolas como conhecemos hoje. Além desses elementos, os desfiles incorporaram o cortejo como forma de apresentação. São quase inexistentes descrições sobre as formas como se dançava nas décadas de 1930 e 1940. Nesse sentido, podemos presumir que os movimentos corporais oriundos dos batuques das populações africanas e afrodescendentes dominassem tais apresentações. Afinal, as escolas de samba eram predominantemente negras.

Uma das primeiras mulheres a se tornar conhecida por sua performance na dança foi Paula do Salgueiro, conforme vimos. Segundo Rego (1996), a então empregada doméstica, que se tornaria modelo vivo da Escola de Belas Artes, começou a desfilar nos ranchos e blocos na Avenida Rio Branco nos anos 1940 e ainda na mesma década se tornara uma figura conhecida nos carnavais, tanto que, em 1945, “os jornais começaram a registrar a figura de Paula nas ruas do centro durante o carnaval, por sua incansável animação” (p. 14). A foliã logo se transformaria no ícone da escola de samba, adotando Salgueiro como sobrenome. Um dos seus passos, o zigzague, se assemelha aos movimentos de Iansã divindade considerada a rainha dos ventos, tanto no candomblé quanto na umbanda.

Antebraço na horizontal, braço na vertical, dedos em movimento como se tocassem fios invisíveis. Os pés em movimentos miúdos, de um lado para outro, têm na cintura e cadeiras acompanhamentos suaves que completam o jogo de cena. De surpresa, um saltinho para trás, a esquiva e o deslocamento para frente em forma desencontrada, como a agulha da máquina de costura zigzague (REGO, 1996, p. 16).

Apesar de suas performances terem reconhecimento naquele período, aos olhos de hoje ela não teria o que se denomina como samba no pé, como alegam jornalistas especializados em carnaval.

Os passos de Paula da Silva Campos, a Paula do Salgueiro, eram tão característicos e envolventes que foi necessário inventar uma palavra que nomeasse aquele tipo de dançarina. Os jornais costumavam chamá-la de malabarista, mas estava claro que aquela expressão pouco tinha a ver com o samba e logo surgiu a palavra passista para se referir àquela mulher que fazia passos hipnotizantes [...] Paula foi a melhor passista que o carnaval já teve, embora nunca tenha sambado. A mulata dançava remexendo os ombros e as cadeiras, tinha uma ginga única, exalava carisma, mas nunca disse no pé (BRUNO, 2013, p. 103-104).

A afirmação do jornalista gera uma dúvida: se não havia e não há uma codificação da dança do samba como pode-se afirmar a ausência do que se definiu como samba no pé? Afinal, as próprias passistas daquele período garantem que os passos eram criados por elas. É o caso de Nãñã da Mangueira, contemporânea de Paula. Ela contou que naquele momento se “inventava passo...e depois a gente não sabia nem repetir”. Indagada como havia aprendido, respondeu: “Pois é. É do sangue. Eu sabia dançar frevo. Frevo eu sabia. Mas sambar no pé é cadeira e cadência...porque o meu samba até hoje é um samba diferente” (Nãñã, entrevista realizada em 31/01/2017).

Essa ideia de “vir do sangue” é, como dissemos, comumente ressaltada por muitas passistas na tentativa de explicar como aprenderam a executar a dança. Uma das formas de se compreender essa aprendizagem estaria na ancestralidade. Em sua pesquisa sobre passistas da escola de samba Mangueira, Simone Toji (2006) também trabalhou categorias surgidas a partir de entrevistas com passistas da agremiação sobre a mesma questão, a aprendizagem. A pesquisadora apontou dois elementos envolvidos nas respostas, que se assemelhavam às ouvidas nesta investigação: dom e vocação.

A aparente polarização entre “aprendizado e “dom” no samba é recorrentemente recobrada pelos sambistas, às vezes como modo de valorizar seus saberes e habilidades, às vezes para reivindicar uma exclusividade. Apesar da insistente contraposição entre os termos, os relatos de diversos passistas nos apontam que todos passaram por uma certa formação, uns viveram um aprendizado informal, outros tiveram um aprendizado formal do sambar (TOJI, 2006, p. 57).

Entretanto, este trabalho quer ir além da relação aprendizado formal *versus* aprendizado informal, embora ambas as maneiras de aprender estejam em jogo no processo. Contudo, as falas das passistas apresentadas neste trabalho sugerem também outros ângulos para essa questão: ancestralidade e sociabilidade. Como as culturas africanas e afro-brasileiras são eminentemente orais, as práticas são passadas de geração para geração, por meio do convívio social nas rodas de samba ou nas quadras. A sociabilidade foi fundamental entre os negros que vieram forçadamente para o Brasil como forma de resistir e de manter tradições, mesmo que misturadas entre as diversas etnias que aqui chegaram. O diretor teatral e pesquisador Zeca Ligiéro (2011) afirma que eram nas festas que se aprendia de fato o samba no pé.

Nas comunidades negras, esse treinamento é geralmente informal, acontecendo metodicamente durante os rituais e festas em que os segredos são repassados de geração a geração. Nos seus primórdios, o samba tinha um restrito léxico de gestos e passos criados pelos mestres do samba, que organizavam os desfiles e brilhavam nas tradicionais festas familiares promovidas pelas famosas tias. Nestas festas diversas modalidades de dança-canto-batuques afro-brasileiras eram praticadas e, assim, transmitidas aos mais jovens membros da comunidade (p. 146).

A vivência foi a principal escola de dança para cabrochas e também para boa parte das passistas entrevistadas, apenas uma, Amanda Ferreira, aprendeu a sambar num curso de formação de passistas de uma agremiação. Aldione Senna, ganhadora de dois Estandartes de Ouro como passista, foi uma que, como relatamos no capítulo anterior, começou a desfilar como

baianinha a partir da influência materna no subúrbio carioca, uma performance construída aos poucos, à medida que frequentava a quadra da Acadêmicos do Salgueiro na juventude. No entanto, ela traz à tona também outro fator: a ancestralidade.

Não sei te dizer [como aprendi]. Foi olho. Acho que já veio no sangue, de algum ancestral. Alguma coisa desse tipo, porque veio mesmo. Veio comigo mesmo. Eu não sei de onde tirei tanta criatividade pra sambar. Porque eu até hoje eu ainda sambo, eu gosto. Não frequento mais, mais ainda gosto. Às vezes eu me pego fazendo coisas diferentes com o pé, que eu nunca tinha feito. Gente, como é que eu fiz isso? (Aldione Senna, entrevista realizada em 13 de janeiro de 2017).

Para estudiosos como Ligiéro (2011) a ancestralidade está sim em jogo quando se fala em dança do samba. Na pesquisa de Toji (2006) também emergiu o fator etnia, pelo fato de as entrevistas apontarem para respostas como “está na cor”. Embora não existam evidências de que pessoas que não sejam afrodescendentes não tenham capacidades corporais para aprender a dança do samba, parece haver uma predisposição corporal entre os afrodescendentes para o exercício da dança, explicada, talvez, pela coletividade.

Todo som que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição de ser singular, todo ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do movimento induzido (SODRÉ, 1998, p. 21).

A predominância de mulheres e de homens negros nas alas de assistentes das escolas de samba aponta para o fato de que a ancestralidade atua como um componente para que esses códigos corporais tenham relevância nesse processo, como sugere Ligiéro (2011) ao falar sobre possíveis dificuldades da aprendizagem do samba para a sociedade branca ao citar um sambadrama criado por Ari Barroso, Luiz Peixoto e Marques Porto e cantado por Carmen Miranda, em 1930.

O *nêgo no samba* não deixa dúvida sobre as dificuldades de dançar o samba para quem não traz consigo os conhecimentos prévios da tradição oral africana. Conhecimentos que se expressam na postura corporal correta, na prontidão dos gestos e na filosofia implícita na dança do samba. A dança do samba exige do sambista o uso de movimentos tridimensionais, no espaço e no tempo sincopado, conforme os ritmos característicos das culturas bantós. A dança do samba pede agilidade, ginga, domínio do ritmo e uma grande capacidade de improvisação, quadris soltos, pernas fortes, mas não rígidas, joelhos ligeiramente flexionados para manter o corpo num constante balanço, preparado para criar diálogos corporais, respondendo a qualquer tipo de

movimento do parceiro (a) estabelecendo um jogo corporal de pergunta e resposta (p. 166)

Nesse sentido, podemos pressupor a existência de um corpo-memória, aquele que herda de forma consanguínea e também apreende na convivência com os mais velhos, assim como nos xirês dos candomblés.

(...) Desde que o propósito da dança nos é desconhecido, podemos acreditar que ela cria nos dançarinos não somente uma forte conexão com as memórias da África, mas também laços emocionais e espirituais entre grupos de homens e de mulheres de diferentes etnias, com quem dividem o mesmo cruel destino: o flagelo da escravidão negra pelo Ocidente, encontrado por todos eles enquanto esperavam os navios negreiros nos portos da África, uma estadia prolongada durante os meses de agonia na travessia do Atlântico e, então, o confinamento nos portos do Rio ou de Salvador, onde seriam vendidos e, novamente, separados uns dos outros (LIGIÉRO, 2011, p. 138-139).

O pressuposto da ancestralidade, por sua vez, também está presente entre os adeptos das religiões de Matriz Africana. Diz-se que os chamados *filhos de santo*, aqueles que passaram por rituais para poderem incorporar os orixás que os regem, carregam a ancestralidade em seus corpos e que, por isso, têm a potência de receber tanto as forças da natureza – os orixás – quanto as entidades, seres que tiveram uma existência terrena, muito comum na Umbanda, ou ainda que foram encantados⁷⁰. A conexão entre a ancestralidade que permite a dança do samba e a espiritualidade estaria, dessa forma, estabelecida. A reivindicação da ancestralidade atravessa depoimentos de boa parte das passistas das variadas gerações, das cabrochas até as musas, conforme quadro a seguir:

Quadro 8 – Reivindicação da ancestralidade

| Passista | Depoimento sobre a aprendizagem do samba | Análise |
|--------------------|---|----------------|
| Nããna da Mangueira | É do sangue. Eu sabia dançar frevo. Frevo eu sabia. Mas sambar no pé, e cadeira, e cadência...porque o meu samba até hoje é um samba diferente. Eu não peguei essa coisa de mostrar bunda, de mostrar corpo. Não. Eu quero mostrar meu samba. Mostrar meu pé, meu gingado, meu rebolado. Porque quando eu nasci o samba era assim. Hoje o samba é muito mais – desculpe as passistas – mas tá muito mascarado. Hoje em dia as meninas querem | Ancestralidade |

⁷⁰ “Os encantados não são espíritos desencarnados, mas sim mulheres homens e crianças que não chegaram a morrer; sofreram a experiência do encantamento. Ocasionalmente tomam os corpos das sacerdotisas para dançar, dar conselhos, curar doenças etc.” (SIMAS, 2018, p. 68-69).

| | | |
|-------------------|--|---------------------------------|
| | mostrar bunda, corpo, silicone. Não, pra mim o samba é pé, cadeira e cadência. Porque o samba tem que ser respeitado. Não tem que ter essas coisas. Então, o samba da antiga pra mim ainda é o verdadeiro samba. | |
| Maria Lata D'água | Dançar eu sempre dancei. Mas assim, a responsabilidade de sambar mesmo, Balé Folclórico. Porque tinha as aulas de samba, aula de gafeira, aula do ventre. Chamava... Mercedes Batista é que era... Balé Folclórico. Eu comecei daí, e aí fui acostumando. Mas não sou grande sambista. | Sociabilidade |
| Aldione Senna | Foi olho. Eu acho que já veio no sangue, de algum ancestral. Alguma coisa desse tipo. Porque veio mesmo. Veio comigo mesmo. | Ancestralidade |
| Nilce Fran | Eu com 6 anos, já estava na escolinha de mestre e sala e porta bandeira, do saudoso mestre Tijolo, grande bailarino, um grande homem na história do carnaval, e na história da Portela, né, que na época era o responsável das <i>coreografia</i> e das aulas dentro da Portela. E, e, e com 7 anos, em 1976 no carnaval, eu debutei como porta-bandeira mirim. Então, na verdade, a minha história começa como porta-bandeira mirim. | Sociabilidade |
| Tina Bombom | Isso é muito curioso. Você sabe que eu me pergunto isso até hoje. É uma coisa muito curiosa. Não tem uma explicação. E eu tenho essa sensação até hoje. Eu escutar (sic) uma batida, um batuque, aquela... o corpo vai sozinho. Sozinho. É uma coisa assim... e aí você vai pegando uma coisa... | Ancestralidade |
| Amanda Ferreira | Então, é um encontro que a gente treina resistência física; a gente corre em volta da quadra, faz um pouco de atividade física, e depois vem a aula de samba em si. Porque a gente tem muito passista bailarino na ala. Então, eles têm essa visão de orientação do braço... porque assim, eu como vim do samba antigo, a gente não usava muito braço. Era só quadril. Então eu tive que aprender, como se eu tivesse reaprendendo a sambar. E eu sou canhota. Então assim, tinha a dificuldade do braço, hoje em dia o meu braço é muito melhor de quando era quando eu entrei. Mas porque a gente tem o respaldo dos meninos que são bailarinos e ajudam a gente. | Projeto de formação de passista |
| Sônia Capeta | Olhando. No Bloco do Vai lá tinha uma menina que sabia sambar, e eu não sabia sambar. Então pedi pra ela me ensinar a | Sociabilidade |

| | | |
|----------------|---|----------------|
| | sambar. Só que as pessoas que é clara, nunca quer ensinar a gente a sambar. Fala: - Não, você não sabe [cara de nojo]. Não vai aprender. Aí eu chorava, falava: - Poxa, me ensina?! Eu quero aprender a sambar, porque eu quero ir pra uma escola de samba grande. | |
| Tânia Bisteka | Na verdade eu não aprendi com ninguém. Eu não sambo como a minha mãe... eu acho que veio no sangue , eu nasci sambando. | Ancestralidade |
| Rafaela Bastos | Aí, eu sei que conheci Georgia Gomes, que ela foi rainha de bateria do Foliões de Botafogo, e ela sim me encantou sambando. Na quadra do Foliões de Botafogo, que era aqui no Mourisco. E aí eu olhava aquela menina e falava: - Nossa, aquela menina muito bonita dançando, sambando. | Sociabilidade |

Ancestralidade e sociabilidade não são hipóteses opostas, não se anulam. Ao contrário, se complementam no caso do samba. As aglomerações dos diferentes grupos, como as rodas ou as quadras das próprias escolas, sempre foram tidas como lugares de sociabilidade e de representatividade das culturas afro-brasileiras e, dessa forma, de afirmação de ancestralidade, uma vez que as performances africanas não dissociam religião e entretenimento (LIGIÉRO, 2011). Não dissociam, portanto, manifestações culturais. Formas de vida mantidas por diferentes gerações, como aponta Sodré (1998) ao falar da origem do samba.

Era natural, portanto, que as pessoas de cor no Rio de Janeiro reforçassem as suas próprias formas de sociabilidade e os padrões culturais transmitidos principalmente pelas instituições religiosas negras, que atravessaram incólumes séculos de escravidão (p. 14).

Nesse sentido, a sociabilidade surgida a partir dos relatos das entrevistadas se configura como um elemento intrínseco aos processos das comunidades afro-brasileiras que continuam a ser predominantes nos modos de fazer samba hoje, principalmente nas agremiações. Ser oriundo de uma família de sambistas ou vivenciar o território e, conseqüentemente, as formas de sociabilidade propostas pelas escolas de samba são elementos constitutivos da aprendizagem de códigos – incluindo os corporais – que circulam nesses ambientes e que proporcionam aos frequentadores as chamadas aprendizagens informais. Mas ainda há outro item em jogo nas formas de aprendizagem do samba: a aprendizagem formal.

Podemos compreender que, além das escolas mirins, os projetos de formação de passistas - surgidos mais fortemente a partir dos anos 2000 dentro das agremiações - acabara se

fixando como um espaço formal de aprendizado do samba no pé, como é o caso do depoimento da passista Amanda Ferreira, a única a frequentar um projeto do grupo das entrevistadas. Afinal, todas as outras ou são oriundas de famílias envolvidas com o mundo do samba, ou vivenciaram diferentes ambientes cujo o samba era o foco central de entretenimento. Antes de fazer parte da ala de passistas da Acadêmicos de Santa Cruz, Amanda participou de aulas no projeto da própria agremiação e, a partir dali, foi escolhida para ser componente da ala. Como veremos no quinto capítulo, as escolas de formação de passistas, que são mais conhecidas a partir da denominação “projeto”, se tornaram um *locus* de aprendizagem da dança. Tendem a formar grupos de dançarinos para que atuem tanto nas apresentações das quadras, passando por shows de samba da própria agremiação em outros territórios – que podem ser realizados em outras escolas de samba ou em eventos para os quais foram contratados -, e, por fim, para desfilarem no Sambódromo. Para cada atuação descrita, uma performance é esperada, conforme relato de Nilce Fran, coordenadora da ala de passistas da Portela.

Pesquisadora: Qual é a característica de uma e qual é a característica de outra? O que é preciso pra ser passista de palco e a passista de quadra e de desfile?

Nilce Fran: As características físicas são as mesmas tá? características físicas são *a* mesmas, agora o compromisso com a história, o compromisso com *com* o trabalho, o compromisso com cada área que se percorre, é diferente, tá. Porque geralmente a mulata de show ela sai de casa pra ganhar o dinheiro dela, né, pra fazer um show profissional e ponto, né. A passista que é... a mulata que é passista não, além desse compromisso profissional, né, remunerado, ela é aquela que se dedica à escola de samba, é aquele que se dedica as visitas à escola de samba, aos ensaios, aos compromissos com a escola, né? E então e o perfil é o mesmo, da mulata e da passista, o perfil tem que ser o mesmo. Agora, os compromissos são diferentes. A proposta em alguma situação que difere, entendeu? (Nilce Fran, entrevista realizada em 19/07/2018).

As orientações para o aprendizado do samba também diferem de acordo com cada profissional que repassa a dança para os mais novos. Há os que não gostam, por exemplo, do posicionamento das mãos ensinado por Nilce (como veremos no último capítulo). No entanto, todos concordam que cada um pode criar a sua própria identidade no ato de dançar o samba, mesmo que seja oriundo de uma determinada agremiação ou corrente coreográfica. Apesar disso, algumas ex-passistas, como Nãñãna da Mangueira, defendem que no passado havia uma maior liberdade de criação.

Pra mim mudou muito. Porque a maioria das passistas, não desfazendo, eu sempre respeito, mas eu falo o que eu sinto. As passistas da minha época

sambava no pé mesmo; *Fazia* passos. Hoje não, hoje elas querem rebolar, rebolar, rebolar. A gente fazia um balé. A gente era bailarina do samba. E sem escola, porque a nossa escola era a quadra. O nosso professor era a quadra. Nosso mestre era a quadra. Você escutava a bateria e seu corpo ia. A gente queria fazer o melhor. E sempre sorrindo, e acho que é por isso que até hoje sou assim. Eu aprendi isso, já é meu. Você tá no meio do povo, o povo tá lá te aplaudindo. Aí você quer fazer mais. Mas era tudo por amor, nada por prêmio. Nada por dinheiro; nada por nada. Só o aplauso era tudo pra gente (Nãñãna, entrevista realizada em 31/01/2017).

A defesa de Nãñãna, baseada em sua vivência no passado, pode ser denominada como a retórica da perda (GONÇALVES, 1996) pelo fato de que não considera o dinamismo das culturas, principalmente das manifestações populares. A dicotomia tradição *versus* inovação é um embate que também se aplica ao ato de dançar o samba. Na trajetória dos desfiles não foram poucos os debates sobre a necessidade de se manter a “pureza” do que era produzido pelos sambistas, desconsiderando o próprio trânsito dos mesmos sambistas em uma diversidade de manifestações, como aponta o próprio depoimento de Nilce Fran em relação ao seu samba.

Com certeza, eu digo pra você hoje que devido a todos esses ritmos que eu aprendi, todas as outras danças que eu aprimorei, eu hoje tenho um samba muito mais clássico do que daquela época, um samba muito mais comprometido. Não que que eram descompromissadas, não é isso, não é isso que eu estou dizendo, eu estou dizendo que eu consegui misturar né? A postura do balé, né?... com o movimento das mãos, com a elegância, né, com o deslocamento, eu consegui *dá* todo esse toque ao meu samba. Tá a postura, a posição dos pés, a posição das pernas, movimentos clássicos... é eu consegui fazer isso com o meu samba. Então pra mim a diferença é essa, eu tenho hoje um samba mais clássico do que eu tinha há vinte anos atrás (Nilce Fran, entrevista realizada em 19/07/2018).

No caso da dança, esse trânsito por diferentes manifestações culturais teve início já nos anos 1950 com a bailarina Mercedes Baptista e seu balé folclórico, como aparece em alguns depoimentos das passistas e também no trabalho de Gonçalves (2010).

No contexto de Mercedes, o grupo de balé por ela criado abria um “campo de possibilidades” em que a dança folclórica, afro e o balé tinham suas vertentes aproximadas. A bailarina inaugurava, na década de 1950, um importante espaço onde se mediava o apreço pela arte e o engajamento social. Sua ação se liga a um contexto mais amplo que é retomado pelos grupos que se intitulam de dança afro-brasileira. Mercedes é importante referência para grupos de dança, que atribuem à sua iniciativa um olhar pioneiro sobre a temática africana na dança brasileira, concebendo uma dança afro-brasileira (p. 155).

No entanto, um fator que alterou significativamente o ato de dançar o samba executado pelas escolas foi a mudança na estrutura dos sambas de enredo e, por conseguinte, do ritmo das baterias. Mussa & Simas (2010) revelam que as agremiações começaram a escolher sambas com estruturas semelhantes a partir dos anos 1990, provavelmente em razão do estrondoso sucesso do samba do Salgueiro, de 1993, até hoje cantado nas festas de quadra de quase todas as escolas por causa do seu empolgante refrão⁷¹.

Passam a ter, quase sem exceção, uma primeira parte, seguida de um refrão de oito versos (ou seja, 16 compassos), e de uma segunda parte, seguida de um segundo refrão, também de oito versos – que passou a ser chamado de “refrão principal”, dada a sua obrigatoriedade. Esse refrão principal, via de regra, tem como função “levantar a avenida”, mencionando de forma entusiástica o nome da escola, às vezes fugindo completamente do enredo; e deve ter uma melodia “pra cima”, para empolgar a plateia durante o desfile (p. 117).

Essa alteração chegaria no ritmo das baterias, também originalmente influenciadas pelos toques dos orixás das diversas nações que compuseram: as práticas religiosas de matriz africana exercidas no Brasil (PEREIRA, 2013)⁷². Com o intuito de compor com esse samba-enredo que teria, segundo os próprios sambistas, a capacidade “empolgar mais o público”, a cadência das baterias fora alterada e ganhara um ritmo mais acelerado. “O desvario rítmico – que decorre da crença de que quanto mais rápida a batida mais “para cima” o samba fica – faz os mestres de bateria obrigarem os ritmistas a baterem a mais de 150 toques por minuto, medidos no metrônomo (MUSSA & SIMAS, 2010, p. 118). Esse ritmo acelerado é criticado pelos sambistas mais antigos, que o consideram uma marcha-enredo. Os pesquisadores Mussa & Simas (2010) alegam ainda que o julgamento seria outro fator para a adoção desse estilo de samba-enredo. Segundo eles, o samba – melodia e letra – já tivera pontuação relevante para que uma escola pudesse vencer o carnaval, “já chegou a representar metade do total dos pontos possíveis. Hoje, representa 10% e nem é mais o segundo quesito de desempate (p. 118)”. Além desses fatores, acrescentamos o agigantamento das agremiações a partir dos anos 2000, principalmente as que compõem o Grupo Especial, que hoje levam para o desfile de três a quatro mil componentes, em média, além de seis (no máximo) carros alegóricos e de três (no máximo) pequenas

⁷¹ Explode coração/ Na maior felicidade/ É lindo o meu Salgueiro/ Contagiando, sacudindo essa cidade (MUSSA e SIMAS, 2010, p. 117).

⁷² Pela proximidade entre a religião e as escolas de samba, muitas foram fundadas com o apoio de Ialorixás, diversas escolas adotaram os toques que saúdam a chegada dos orixás. A bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel, por exemplo, tem como referência o aguerê de Oxóssi, um dos toques para louvar o orixá da caça (PEREIRA, 2013).

composições chamadas de tripés. Para que todo esse conjunto atravesse a Sapucaí no tempo estipulado no regulamento (75 minutos) é preciso rapidez nos movimentos. Um espetáculo pensado não apenas para o público presente no Sambódromo, mas também empresas que investem na compra de camarotes ou que patrocinam escolas de samba e principalmente a transmissão televisiva, que destina milhões na compra de exclusividade de exibição. Todo esse cenário sugere que as questões financeiras têm influenciado a apresentação dos desfiles na tentativa de manter a festa supostamente mais atraente. Com um samba acelerado, as passistas também tiveram que dinamizar seus passos, o que exige delas mais resistência corporal. O resultado é um aumento de jovens⁷³ nas alas em detrimento das mulheres mais maduras, como veremos no capítulo a seguir.

⁷³ Hoje já existem concursos entre passistas organizados por coreógrafos e profissionais da dança. A maioria dos concorrentes é de jovens, que precisam ter, além de samba no pé, muita resistência física para participar das disputas. O concurso, denominado de *Brasil Samba Champion*, reúne passistas do país e do exterior e integra um evento chamado *Brasil Samba Congress* (<https://www.brasilsambacongress.com/welcome>), que tem duração de quatro dias e, entre outras atividades, aulas de samba com profissionais da dança.

CAPÍTULO 5 – UMA IMERSÃO NUM CURSO DE FORMAÇÃO DE PASSISTAS

Para compreender aprofundadamente o universo das passistas, optei por me inscrever em um curso de formação de passistas de uma escola de samba. Pela localização, em um fácil acesso e por já conhecer o coordenador do curso por tê-lo entrevistado para esta pesquisa, escolhi a agremiação Estácio de Sá, que leva o nome do bairro onde foi fundada. Neste capítulo, portanto, faço uma observação participante⁷⁴ desse espaço, frequentando as aulas da oficina ao longo do ano de 2018. Dessa forma, me baseio nos estudos de Magnani (2002, Id. 2003) para investigar não só os processos de aprendizagem da dança do samba como também as trocas relacionais. O trabalho de observação participante desta pesquisa está em consonância com o que escreveu Magnani (2002) no sentido de que no estudo da “antropologia das sociedades complexas” se torna necessário um olhar de “*perto e de dentro*” para que se possa evitar o olhar apenas de “*passagem*” em que “o fio condutor são as escolhas e os trajetos do próprio investigador (p. 18)”.

(...) a maioria dos estudos que classifico como olhar de fora e de longe dá pouca relevância àqueles atores sociais responsáveis pela trama que sustenta a dinâmica urbana; quando aparecem são vistos através do prisma da fragmentação, individualizados e atomizados no cenário da metrópole (p. 18).

Nesse sentido, Magnani (2002) nos oferece algumas categorias que marcam certos deslocamentos de grupos nas cidades e contribuem para formular percepções sobre essa mesma cidade, sem fragmentações de territórios e de seus atores.

(...) proponho partir daqueles atores sociais não como elementos isolados, dispersos e submetidos a uma inevitável massificação, mas que, por meio do uso vernacular da cidade (do espaço, do equipamento, das instituições) em esferas do trabalho, da religiosidade, lazer, cultura, estratégias de sobrevivência, são os responsáveis por sua dinâmica cotidiana. Postulo partir dos atores sociais em seus múltiplos, diferentes e criativos arranjos coletivos: seu comportamento na paisagem da cidade, não é errático mas apresenta padrões (MAGNANI, 2002, p. 18).

Ao falar de padrões, o antropólogo nos propõe pensar em regularidades e não em dissonâncias para tentar escapar do frequente desejo do pesquisador de se alcançar uma totalidade. Magnani (2002) chegou a essas conclusões ao estudar as formas de lazer na periferia

⁷⁴ A observação participante pressupõe um processo necessariamente longo de imersão num determinado grupo ou espaço para a compreensão das dinâmicas sociais (VALLADARES, 2007).

de São Paulo. A partir dessas observações, criou categorias como *pedaço*, uma das que farão parte dessa investigação “de dentro” de uma oficina de passistas empreendida por mim. Muitas das vivências refletidas pelo antropólogo, ao observar as possibilidades de lazer em bairros periféricos da cidade de São Paulo, se conectam com as que foram por mim experienciadas nas aulas de samba na quadra da Escola de Samba Estácio de Sá. Para Magnani (2002), “a noção de pedaço, por exemplo supõe uma referência espacial, a presença regular de seus membros e um código de reconhecimento e comunicação entre eles (p. 20)”. Neste sentido, a quadra se configura como um pedaço por agrupar pessoas com interesses semelhantes, como a dança do samba numa agremiação e, por consequência, o desfile de carnaval. Nesta etapa do trabalho, recorro também aos estudos da antropóloga Renata Gonçalves (2010) que investigou o “núcleo bandeira, porta-bandeira e mestre-sala” tendo como foco os que dançam, os que assistem e os que julgam” (p. 24). Embora desempenhe um papel diferente numa agremiação, o casal de mestre-sala e porta-bandeira vivencia algumas dinâmicas semelhantes às das passistas no mundo social das escolas de samba.

5.1 As aulas

O mergulho no universo da formação de novas passistas começou quando fui entrevistar, no início de abril de 2018, o responsável pela ala de passistas da escola de samba Estácio de Sá, Marcos Maya, ex-passista e ex-coordenador da ala de passistas da Mocidade Independente de Padre Miguel. No nosso primeiro encontro, pedi que contasse como se configurava o trabalho de um coreógrafo numa agremiação. A ideia de fazer parte da oficina surgiu no momento em que foi dito que as aulas estavam abertas para toda a comunidade, independentemente de a aluna querer se tornar passista, embora este fosse um espaço de futura seleção para compor a ala. Entretanto, a proposta da oficina, segundo o coreógrafo, era também a oferta de um espaço de recreação tanto para homens quanto para mulheres.

Perguntei se haveria algum incômodo em ter na turma uma pesquisadora do tema e, diante da anuência dele, me inscrevi na oficina como qualquer candidata. Preenchi uma ficha com os principais contatos e uma taxa no valor de 20 reais. As aulas aconteceram todas às segundas-feiras à noite, com uma duração média de duas horas, na quadra da agremiação, na cidade nova, onde desde o final dos anos 1990 a escola está instalada (COSTA, 2015). Optei por não expor para as companheiras de turma que era uma pesquisadora de carnaval para não influenciar a forma como poderiam estabelecer relações comigo.

Comecei as aulas 14 de maio de 2018. Logo no primeiro dia, me deparei com uma apresentação no palco da escola. Havia um pequeno grupo de ritmistas da bateria, com um show de assistas e do casal de mestre-sala e porta-bandeira. Era para um grupo de fora da comunidade, alguns inclusive turistas. De início achei a organização um pouco confusa. Não sabia onde me posicionar. Em seguida, fui recebida por uma ajudante do coordenador da ala de assistas, que organizou o grupo de mulheres em filas, umas atrás das outras. Os homens ficavam separados. No grupo feminino havia diferentes idades e biótipos, a maioria, no entanto, era de jovens negras, com idades variando entre 15 e 30 anos. Na entrevista feita com o coordenador um mês antes, quis entender quem buscava o curso de formação de assistas.

Pesquisadora: Hoje você vai começar uma oficina aqui. Quem busca essas oficinas? Quem são as pessoas? Qual é o perfil?

Marcos Maya: Então, geralmente são pessoas que só querem aprender a sambar; assistas de outras agremiações procuram; os nossos próprios assistas aqui na Estácio, eles vão começar a fazer também essa limpeza do samba deles. Por quê? O projeto, ele se divide da seguinte forma: pra quem já é assista é um outro tipo de trabalho; pra quem tá começando no samba, aí a gente já vai fazer já o Be-a-bá. Vamos começar os primeiros passos, enfim. Mas em geral, assim, eu tenho público de todas as idades. Tenho senhoras, tenho mulheres. Tenho muitas senhoras me procurando querendo aprender a sambar. Eu inclusive queria montar uma ala aqui na Estácio só de senhoras com samba no pé (Marcos Maya, entrevista realizada em 16/04/2018).

Logo que acabou a apresentação das assistas no palco, o coreógrafo pediu que sambássemos e demonstrou alguns passos que deveríamos seguir. Ao término do ensaio da bateria, começamos de fato a aula com diversas orientações passadas por ele, especialmente em relação à postura corporal. No começo, pediu que demonstrássemos expressões faciais mais sensuais, mas logo fez questão de alertar para o limite entre sensualidade e vulgaridade. Na oficina, havia mais mulheres do que homens e uma aura de concorrência no ar, especialmente entre as mais jovens. Havia ainda uma mistura de novas integrantes, inclusive de senhoras que queriam apenas fazer uma atividade de lazer e de mulheres – predominantemente jovens – que já integravam a ala de assistas.

Pesquisadora: O que que elas dizem pra você? O que que motiva essas mulheres a vir buscar você?

Marcos Maya: Autoestima. Muitas mulheres têm autoestima baixa quando vão no samba. Elas acham, elas têm aquele perfil assim: “ah, assista...”. A maioria fala isso. Eu pergunto: por que você não vira assista? “Eu não tenho corpo *pra* isso”. Mas, assim, não que você vá virar assista, você vai ter que expor seu corpo. Mas eu acho que o samba não tá no corpo. O samba tá no pé. Eu digo corpo na forma física dela. E o samba tá no pé. Não que essas pessoas

tenham que virar passista, mas elas podem desfilarem numa ala livre, sambando. Então, é esse tipo de público que me procura. Pessoas que já desfilam e querem aprender a sambar. Porque muitas delas vem *pra* escola, e ficam vendo as passistas sambando. Ano passado aqui eu fui muito parado *pra* ensinar a sambar. Só que eu *tava* muito corrido. Esse ano eu tô com mais tempo de fazer um trabalho bacana aqui com os passistas da Estácio de Sá, de fazer um projeto bacana. Então vou conseguir. Esse ano, graças a Deus, a passar essa proposta *pras* mulheres, e *pra* esses homens também, e assim, eu já falei *pra* elas que, até o final do ano a gente vai fazer uma apresentação aqui, nem que for numa feijoada, numa brincadeira gostosa. Isso levanta a autoestima. Elas chegam em casa falando: “ah, eu fiz uma apresentação de samba, do meu projeto, na feijoada da Estácio de Sá”. Você ajuda a trabalhar essa autoestima, que muitas mulheres às vezes ficam com ela baixa. Porque... preconceito, olhares. E, assim, eu costumo dizer o seguinte: vai, samba! Esquece o que vão falar. Faz o seu e ponto e acabou. Cada um toma conta da sua vida (Marcos Maya, entrevista realizada em 18/04/2018).

Durante todo o tempo da oficina, os passos sugeridos mesclavam samba com coreografias de shows, como, por exemplo, o caminhar das modelos nas passarelas de moda. A principal referência do coreógrafo nestes momentos eram a cantora americana Beyoncé que tem se mostrado uma das referências da geração tombamento (RIBEIRO, 2018), cujas principais características conhecemos no quarto capítulo. Algumas características da dança da artista, presentes em seus trabalhos em vídeo, emergem nas coreografias apresentadas na oficina, como, por exemplo, o caminhar – com o rosto altivo, as pernas esticadas e os passos firmes – e também o manear da cabeça, geralmente um movimento rápido pra frente, como se fosse uma afirmação. O jogo de cabeça para frente e depois para trás é um dos passos ensinados. A apropriação dessas formas corporais de expressão a esse modo de dançar o samba nos leva a entender como outras formas de dança acabam sendo incorporadas ao samba da passista, com características que vão muito além do domínio do samba no pé. Ao relatar essas trocas não estamos, entretanto, focando numa perda de autenticidade, mas sobretudo apresentando as dinâmicas pertinentes aos processos culturais, como aponta Magnani (2003).

Mais relevante do que lamentar a perda de uma suposta autenticidade, no entanto, é tentar analisar as crenças, costumes, festas, valores e formas de entretenimento na forma em que se apresentam hoje, pois a cultura, mais que uma soma de produtos, é o processo de sua constante recriação, num espaço socialmente determinado (p. 26).

Voltando à primeira aula, num determinado momento, o coreógrafo diz que sentia que algumas mulheres pareciam desconfortáveis em fazer determinados gestuais e sugeriu que buscássemos as muitas mulheres que pudessem existir dentro de nós. Ele ainda recomendou, para as tímidas, adotar uma personagem para acompanhar o que ele pedia, como, por exemplo,

rosto altivo, sorriso constante e requebros mais fortes e precisos dos quadris, principalmente nos momentos coreografados. O samba no pé se alternava entre uma coreografia e outra. Para quem não estava acostumada a sambar naquele ritmo como eu, a exigência física era bastante alta. Era preciso ter um alto condicionamento físico e corporal para poder acompanhar.

As aulas que se seguiram começavam quase sempre da mesma forma, com atividades de alongamento e de aquecimento, como os exercícios físicos comuns nas aulas de educação física nos anos 1970, alternando polichinelos e flexões, por exemplo. Em seguida, começaram os movimentos corporais, frequentemente repassados pelos coreógrafos Marcos Maya e Leyla Barros, rainha de bateria da agremiação do Estácio no ano de 2019. As orientações se relacionavam à posição dos braços e ao requebro dos quadris - mesclados com outros ritmos de dança, como a chamada *Stilieto*, criada nos Estados Unidos e comum atualmente nas academias de ginástica brasileiras. A postura, semelhante à de passistas que se apresentam em shows, era uma solicitação constante, inclusive quando não estávamos dançando. Nos momentos de parada para retomar o fôlego ou para recomeçar a sequência de passos, por exemplo, as dançarinas deveriam colocar as mãos na cintura, uma perna à frente da outra e a cabeça deveria estar erguida, com o olhar em linha reta, algo que lembra as imagens dos concursos de miss.

Durante as aulas, havia uma rotatividade entre as integrantes da oficina. Algumas entravam para fazer uma aula experimental e não voltavam mais, como uma jovem estudante da Tchecoslováquia, que fazia intercâmbio na Faculdade de Belas Artes da UFRJ. Ela tinha feito sua primeira aula de samba e confessou que não sabia se ficaria porque achou muito difícil. Foi colocada no meio das outras alunas, com poucas instruções sobre o que deveria fazer, embora compreendesse e falasse bem o português. A estudante ainda questionou se aquela era realmente uma aula de samba, uma vez que havia muitas coreografias e explicou que não tinha aprendido o básico para sambar como, por exemplo, o movimento dos pés. Outra que se sentiu pouco à vontade foi a integrante mais velha do grupo, uma senhora, de 60 anos, que só fazia as aulas porque queria aprender a sambar. Ela achou que os exercícios estavam muito fortes e em algumas aulas acompanhou sentada. Desistiria tempos depois. Dessa forma, a turma foi diminuindo à medida que o curso ia avançando. O grupo havia começado com aproximadamente 30 mulheres, algumas levavam, inclusive, seus filhos, que esperavam brincando enquanto elas participavam da aula. Quase todas iam diretamente dos seus trabalhos para a quadra.

No meio do curso, o coordenador anunciou que ficaria afastado por um período de seis meses porque tinha sido convidado pela prefeitura do Rio de Janeiro para fazer apresentações de samba no Vietnã. A Rainha de bateria, Leyla Barros, assumiu a coordenação. Foram

distribuídas camisas da escola para todas(os) os integrantes da oficina porque, segundo Marcos Maya, era preciso ter uma imagem mais uniforme nas fotos e nos vídeos realizados em quase todas as aulas, conforme foto abaixo.

Figura 45 – Passistas da ala e integrantes do projeto de formação de passistas da Estácio



Fonte: foto Renato Jazz, junho/2018

A preocupação em dar visibilidade ao que estava sendo feito era constante. A divulgação nas redes sociais é uma das formas de exposição tanto do trabalho dos coordenadores da ala quanto da própria escola de samba.

Outro elemento que chamou a atenção foi a ausência de diálogo entre as participantes durante as aulas. Tentei travar contato, mas não houve aproximação, diferentemente do que acontecia no grupo de WhatsApp formado exclusivamente para troca de informações entre os integrantes da turma. No grupo surgiram também depoimentos de mulheres que tinham buscado a oficina por motivações pessoais, como a melhora da autoestima.

Sou Márcia. Não pretendo ser passista porque não tenho nem idade (60 anos) nem corpo pra isso, mas estou adorando as aulas. Me fazem [bem] para o corpo e alma. Estou levando na próxima segunda uma amiga que também vai com o mesmo espírito que eu. Parabéns a vocês pelo projeto e à professora Leyla (M.P).

Naquele espaço, havia constantemente mensagens motivacionais para que todas continuassem, inclusive por parte das próprias participantes. As confraternizações, em razão de aniversários ou da visita de profissionais do samba de outras escolas, foram os únicos momentos

em que as trocas aconteceram, mas sem muita aproximação. Um integrante do grupo dos homens, um italiano que fazia aulas havia dois anos, contou que esse era um comportamento comum entre os participantes, especialmente dos que já faziam parte da ala. Poucos conversavam com ele, assim como poucas mulheres se dispuseram a conversar comigo. Uma prática que remete aos estudos de Magnani (2002) sobre o fato de que, embora eu fosse uma aluna matriculada da mesma maneira que as outras, eu não era reconhecida como alguém do pedaço.

Entretanto, não bastava passar por esse lugar ou mesmo frequentá-lo com alguma regularidade para *ser do pedaço*; era preciso estar situado (e ser reconhecido como tal) numa peculiar rede de relações que combina laços de parentesco, vizinhança, procedência, vínculos definidos por participação em atividades comunitárias e desportivas etc. Assim, era o segundo elemento – a rede de relações – que instaurava um código capaz de separar, ordenar e classificar: era, em última análise, por referência a esse código que se podia dizer quem era e quem não era “do pedaço” e em que grau (“colega”, “chegado”, “xará” etc (p. 21).

Na oficina de assistentes, portanto, eu não “era do pedaço” por não ter nenhum dos vínculos como os descritos acima. Eu não era “colega” de ninguém, nem mesmo “chegada” ou “xará” de qualquer dos integrantes da oficina, homens ou mulheres. Minha única relação era com o coordenador e, mesmo assim, estabelecida pelo distanciamento existente nos papéis de entrevistado e entrevistador. Além disso, o fato de eu não carregar em meu próprio corpo os códigos daquele lugar também gerava ruídos na formação de possíveis vínculos. No trabalho de Magnani (2003) sobre formas de lazer na cidade de São Paulo, o antropólogo descreve uma festa frequentada por jovens negros e de que forma eles carregam sinais que delimitavam suas posições diante de outros.

O *Chic Show*, pois, constitui um acontecimento denso de significações não porque se proponha a afirmar a negritude como prática política de forma direta e explícita, mas porque elabora e exhibe sinais que permitem um reconhecimento, delimitam um espaço, estabelecem uma identidade e marcam diferença entre “nós” e “eles”. Produzem, em suma, significados, e esses significados geram efeitos concretos: por outros caminhos termina-se assumindo e afirmando a negritude (p. 35).

Não era o fato de não ser negra o elemento primordial pelo qual eu não me enquadrava como “dentro do pedaço”, afinal havia outras – poucas – mulheres brancas na oficina, e elas mantinham trocas constantes com outras mulheres, inclusive as assistentes atuantes na ala. Creio, sobretudo, que os sinais externos, como as dos frequentadores do *Chic Show* relatados por

Magnani (2003), tenham sido os principais marcadores de diferenciação para o estabelecimento do binarismo nós/eles. Indicadores como idade, não ser moradora do bairro, não ter vínculos com a escola de samba e, ainda, não exibir corporalmente (estatura baixa, cabelos curtos, por exemplo) e também em meu vestuário (o uso de óculos, roupas geralmente largas e sapatos baixos) marcas de uma identidade atrelada à dança do samba, àquele pedaço, que é a oficina para o aprendizado do samba.

Gangues, bandos, turmas, galeras exibem – nas roupas, nas falas, na postura corporal, nas preferências musicais – o *pedaço* a que pertencem. Neste caso, já não se trata de espaço marcado pela moradia, pela vizinhança, mas o “efeito pedaço” continua: venham de onde vierem, o que buscam é um ponto de aglutinação para a construção e o fortalecimento de laços. Quando jovens negros saem de suas casas e dirigem-se a seu pedaço localizado no Centro Comercial Presidente não o fazem, necessariamente, com o objetivo de dar um “trato no visual” ou comprar discos, vão até lá para encontrar seus iguais, exercitar-se no uso dos códigos comuns, apreciar os símbolos escolhidos para marcar as diferenças (MAGNANI, 2002, p. 22).

A origem étnica é um dos marcadores de quem é do “pedaço”. Não primordialmente, mas que também emerge como portador de significados. Afinal, no capítulo anterior vimos que as mulheres passistas, em sua maioria negras, fizeram desse espaço um lugar de resistência em relação ao seu corpo, sua beleza e suas origens. Dessa forma, mesmo sem intencionalidade, acabaram transformando esse “pedaço” num lugar de afirmação da negritude e de encontro de iguais.

A dinâmica das aulas não variava muito, havia apenas a inclusão de novos passos a cada encontro. Na maioria das vezes, era a repetição dos movimentos até que a coreografia tivesse sido aprendida por todas. Entretanto, também foram promovidas palestras e aulas de ex-passistas e coordenadores de alas de outras escolas de samba com o objetivo de incentivar a troca entre saberes, principalmente de formas de dançar o samba diferentes das que estavam sendo propostas nas aulas da Estácio.

5.2 Participações especiais: as aulas de ex-passistas de outras agremiações

Antes de abordar as trocas existentes entre profissionais de dança das escolas de samba, faz-se necessário ressaltar que nesta pesquisa não há a intencionalidade de se fazer uma imersão a ponto de se desenvolver uma antropologia da dança. O que se pretendeu, sobretudo, foi conhecer e compreender as formas de aprendizado da dança do samba num *lócus* privilegiado

como a quadra de uma agremiação. Nesse sentido, nos aproximamos da investigação empreendida por Gonçalves (2010) sobre o aprendizado do bailar do casal de mestre-sala e porta-bandeira.

Seguindo as pistas de Mitchell e Seeger, proponho entender a dança dos participantes de uma escola de samba como uma “atividade criativa” na qual mais que o movimento dos corpos em resposta à música, dançar é *performar*, é estar entre formas sociais, rituais e estéticas, em um meio social que as significa (p. 50).

Dessa forma, compreender as trocas de experiências nos revela mais um caminho para a formulação de um mapeamento do mundo social (BECKER, 1977) em que estão inseridas as passistas. Numa das aulas, por exemplo, o encontro foi com Valci Pelé, ex-passista e ex-coordenador da ala de passistas da Portela. Ele deixou a coordenação em janeiro de 2018 e no mesmo ano foi contratado também como coordenador de outra agremiação, a Unidos do Viradouro, situada na cidade de Niterói. Valci também foi o fundador do Instituto de Cultura e Cidadania Primeiro Passo, que funcionava no Sesc de Madureira com o intuito de disseminar a cultura do samba. Entretanto, a página do grupo na internet⁷⁵ não tem atualizações desde 2017. Valci adotou o sobrenome de uma das mais importantes passistas que desfilara na Portela entre os anos de 1970 e 2000, Nega Pelé. Ela teria sido sua mentora nos anos 1990, depois de vê-lo sambar. O passista começou a aula contando um pouco de sua história no samba e explicou como seriam as atividades daquela noite. Em seguida, com o apoio de um assistente, dividiu a turma em dois grupos para a execução de exercícios que, segundo ele, trabalhariam questões como lateralidade e coordenação motora, demonstrando compreender conceitos de educação física. Durante toda a aula, ele se referiu ao ato de sambar como uma arte e chamou as passistas de mulatas, mesmo havendo no grupo mulheres de várias etnias. Valci e o assistente apresentaram ao grupo uma metodologia criada pelo próprio passista e que, segundo ele, será registrada em livro. Com o uso de equipamentos comuns em academias de ginástica como bastões e círculos de plástico, organizou uma espécie de circuito com atividades variadas, como alternar pernas esquerda e direita dentro do círculo, com o intuito de incorporar o ritmo dos pés na hora de executar a dança do samba. Algumas integrantes apresentaram dificuldades para entender alguns dos comandos, uma vez que sua forma de ensinar mesclava a dança com movimentos básicos de expressão corporal, como a posição das mãos em sintonia com os pés. Para encerrar a sua participação na aula, Valci leu um texto de sua autoria (apresentado no

⁷⁵ <https://www.facebook.com/Instituto-de-Cultura-e-Cidadania-Primeiro-Passo-621009574584090/>

segundo capítulo deste trabalho) e entregou uma cópia para cada integrante, como uma espécie de certificado. Na foto abaixo, o coordenador aparece orientando as alunas.

Figura 46 – Valci Pelé diante das alunas do curso de formação de passistas da Estácio



Fonte: reprodução da internet, 2018

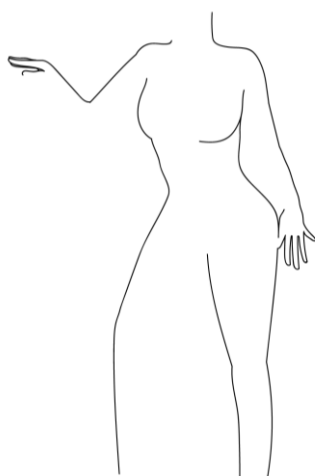
Nilce Fran, ex-parceira de Valci Pelé na coordenação da ala de passistas da Portela, também foi uma das convidadas a falar sobre sua trajetória e a apresentar sua metodologia na oficina da Estácio. Primeiro, ela pediu que todas ficassem na ponta dos pés, explicando que essa é a melhor forma de aprender a dança do samba no caso das mulheres. Para ela, só os homens podem sambar como os pés plenamente no chão. Sugeriu, inclusive, que não usássemos calçados como tênis, por exemplo, uma vez que o ideal seria o aprendizado com o uso de sapatilhas comumente usadas no aprendizado de dança contemporânea. A partir dessa aula – e também de um vídeo produzido pelo *Jornal O Globo*⁷⁶ com a própria passista – desenvolvemos um *storyboard*⁷⁷ (uma sequência de imagens) com as principais etapas para o aprendizado da dança do samba, segundo a metodologia implementada por Nilce Fran.

⁷⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pX_OeKQIM_w

⁷⁷ Os desenhos do designer Moisés Odoríssio foram encomendados exclusivamente para este trabalho.



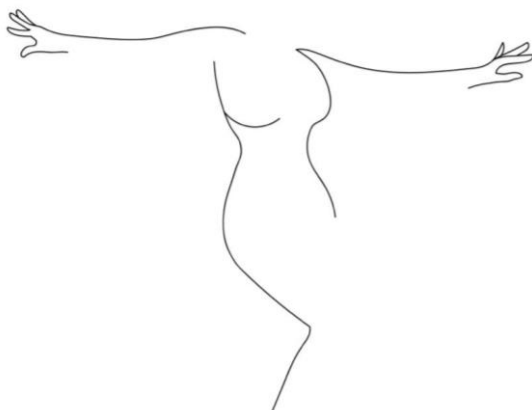
O dedo médio fica um pouco mais abaixo formando com o polegar a letra C. Uma apropriação livre das mãos do balé clássico. As assistas mais novas, no entanto, afirmam que esse gestual é mais usual quando elas estão paradas, especialmente em fotos.



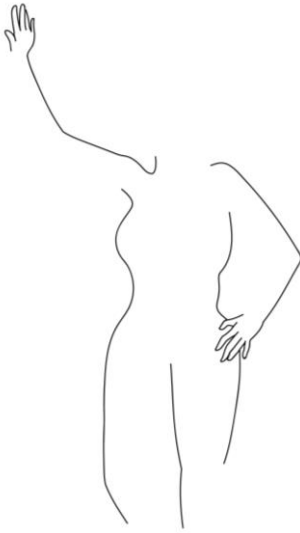
O dorso das mãos deve estar sempre em direção ao opositor. Ela sugere evitar a exposição da palma das mãos e também a posição clássica de Carmen Miranda. Mais uma vez, as assistas mais novas ressaltam que essa forma de dançar hoje é considerada tradicional.



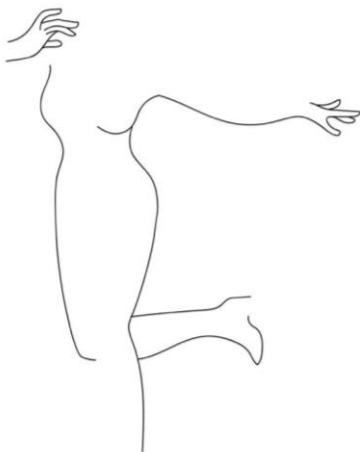
Para começar a sambar, as pernas devem estar unidas e os joelhos levemente dobrados. A partir de um movimento - que ela assemelha a uma bicicleta - é que a dançarina deve fazer uma contagem até três e a partir daí entrar no ritmo do samba que está sendo tocado. É nesta etapa que entra o requebrado, a cadência. Os saltos altos são essenciais para os movimentos.



Durante a execução do samba, as mãos devem ser mantidas na altura do peito. Nunca na altura do rosto. Entretanto, essa orientação é dificultada por diferentes aspectos. O principal deles é a aceleração das baterias, quando muitas passistas usam o braço na mesma velocidade do samba no pé, como se fosse uma explosão uníssona de dança e ritmo. Para além disso, existe o aspecto do impulso que os braços permitem. Se torna mais difícil sambar com a postura sugerida, pois ele tem uma marcação exata com os surdos e, dessa forma, a velocidade acaba diminuindo. Com isso, se torna comum perder ritmo ou cadência. Quando as mãos se direcionam para o centro do corpo, elas devem estar em marcação com os surdos (provocando a alternância dos braços com o ritmo característico: *tum, dum, tum, dum*).



Ao executar o rebolado, uma das várias coreografias usadas entre as sequências rápidas do samba no pé, as mãos levantadas devem estar sempre alinhadas com a perna que está em movimento.



Por fim, uma passista nunca samba caminhando para trás nem olhando para o chão. A compreensão do sentido de lateralidade é fundamental. É preciso evitar também esconder o rosto ao longo do desfile. Um ato e que se torna importante pela configuração do palco (a Sapucaí) em que a cena da dança acontece. Pelo fato do espetáculo se apresentar em uma reta, as passistas são observadas por todos os ângulos, quase que em 360 graus. Elas são vistas, inclusive, a partir de tomadas aéreas das emissoras de televisão. Dessa forma, para não configurar um erro de cena, o olhar do passista nesta forma cênica é crucial para uma boa apresentação da dança.

Entretanto, como afirmado no capítulo anterior, nem todos os profissionais seguem as posturas propostas por Nilce Fran. Cada um, a seu modo, busca criar gestuais associados aos seus trabalhos corporais. Marcas que identifiquem a quem pertence àquela forma de sambar, ou seja, a identidade daquele jeito de dançar o samba. Diferentemente das aulas desenvolvidas pelos coordenadores da Estácio, Nilce não usa referências de artistas estrangeiros para as posturas da dança. Pedre sempre domínio dos gestos, solicitando o tempo todo controle dos braços e também cuidado com o posicionamento das mãos, para que não fiquem parecidas com o gestual imortalizado por Carmem Miranda, com as mãos para o alto, os dedos entreabertos e virados em direção ao rosto da dançarina. Ao final da aula, muitas alunas pedem para fazer

fotos com ela, fator que demonstra a credibilidade que a passista tem no universo do samba, mesmo entre as mais jovens.

Numa outra aula, os convidados dividiram o tempo. Num primeiro momento, o ritmo ensinado foi o das danças afro. Djeferson Mendes, profissional do circo e também coreógrafo de comissões de frente de escolas de samba, falou da relação da dança do samba com as danças dos orixás e pediu que a turma formasse uma roda, como acontece comumente nas festas de religiões de matriz africana como o Candomblé. Depois formou todos em filas, homens e mulheres, e ensinou algumas danças de orixás, femininos e masculinos. O tempo todo adverte que alguns integrantes não fazem o que ele está expondo. E alerta aos mais jovens que é preciso respeitar o chamado “chão da escola”, que são os mais velhos. Na imagem abaixo, vemos parte da turma executando alguns passos das danças afro.

Figura 47 – Coreógrafo Djeferson Mendes, de camisa azul escura, ensina dança afro na oficina de samba



Fonte: foto da pesquisadora, 2018

Logo depois dessa aula, entrou em cena um profissional conhecido no mundo do carnaval por ser o síndico do sambódromo. José Carlos Machine é responsável há mais de trinta anos pela montagem da Sapucaí e, por isso, chega a dormir num dos espaços nos meses anteriores ao carnaval⁷⁸. Mas antes de se tornar “o dono das chaves do Sambódromo”, Machine foi passista da Beija-Flor e em razão da sua atuação ganhou o apelido que incorporou ao nome

⁷⁸ Para saber mais <https://oglobo.globo.com/rio/ex-passista-organiza-sapucaia-ha-25-carnavais-2820645>

artístico. Na aula, ensinou passos básicos – e antigos – como o miudinho e o corta-jacas. Durante a sua breve apresentação, poucos demonstraram interesse em conhecer passos que quase não são mais vistos nas quadras, muito menos nos desfiles.

Além de promover aprendizado para os integrantes das oficinas, as trocas de experiências entre os profissionais da dança de escola consolidam a criação de vínculos que “se dão a partir de “mediações” em que através da interação entre indivíduos podemos lidar com o fenômeno de “negociação da realidade”⁷⁹ em múltiplos planos” (VELHO apud GONÇALVES, 2010, p. 31). Com isso, fomentam também o trabalho dos coreógrafos e a possibilidade de reconhecimento e de indicação para atuarem em outras escolas, concomitantemente ou futuramente. Um trânsito que ocorre em outros segmentos, como o casal de mestre-sala e porta-bandeira, conforme constatou Gonçalves (2010). Muitos profissionais começam na agremiação em que foram formados, mas ao longo das suas trajetórias acabam circulando pelas escolas, de acordo as propostas financeiras recebidas, quando suas atividades são passíveis de remuneração. Neste – e em outros contextos do complexo mundo das escolas de samba – as trocas vão muito além do visível. Com isso, as oficinas acabam se tornando também espaços de troca para as passistas, que recebem informações sobre testes em diferentes escolas, de possíveis trabalhos como dançarinas em shows, de profissionais ou serviços voltados para passistas, como sapateiros ou figurinistas, entre outros elementos.

5.3 Testes para passistas

Na maioria das aulas, as alunas usavam roupas de ginástica ou shorts, para poderem se movimentar com mais facilidade. Já os calçados eram quase sempre tênis. Para o teste, no entanto, os coordenadores pediram para que todas levassem sandálias de salto alto e fossem de roupa de ginástica ou shorts com bustiês, algo que pudesse deixar as formas do corpo à mostra. E fez questão de deixar claro que essa solicitação fazia parte da seleção. Mas ressaltou também que as que não fossem escolhidas neste processo poderiam ser selecionadas em outra ocasião. Na entrevista realizada um mês antes do início das oficinas, ele ressaltou as características que espera de uma passista.

⁷⁹ Segundo Velho (1994), “a própria ideia de negociação implica o reconhecimento da diferença como elemento constitutivo da sociedade. Como sabemos, não só o conflito, mas a troca, a aliança e a interação em geral, constituem a própria vida social através da experiência, da produção e do reconhecimento explícito ou implícito de interesses e valores diferentes. O fenômeno da negociação da realidade nem sempre se dá como processo consciente, viabiliza-se através da linguagem no seu sentido mais amplo, solidária, produzida e produtora da rede de significados, de que fala Geertz” (p. 21-22).

Pesquisadora: Quem pode ser passista, na sua ala?

Marcos Maya: Olha, que tenha uma postura; mulheres que saibam sambar; homens que tenham a malandragem. Porque aqui na Estácio de Sá é uma escola com muita origem no samba. Foi a primeira escola fundada. Então eu acho que a malandragem⁸⁰, ela tem que vim 100% sempre, no caso de homem. E no caso de mulheres, assim, vai ter o nosso projeto, que através do projeto a gente vai *tá* pegando mulheres pra transformar em passistas. Não precisa, na verdade, chegar pronta. Que aqui também é uma fábrica de fazer passistas. Aqui a gente ensina a sambar; ensina mulheres a se vestir; ensina ela a se maquiar. Ensina tanto a mulher quanto o homem. Então eu posso dizer, assim, com o meu trabalho, você pode vir aqui crua, que eu te transformo numa passista (Marcos Maya, entrevista realizada em 16/04/2018).

Dezessete candidatas se apresentaram para a seleção. Foi formada uma meia-lua para que elas se apresentassem para o “público” presente: integrantes da ala de passistas e frequentadores da oficina, que não necessariamente tinham o interesse em fazer parte da ala. Formadas em fila, uma a uma tinha que se apresentar sozinha diante do coordenador e de quem estivesse assistindo. Logo no início, o coordenador informou que não poderia haver gravação nem comentários e posturas consideradas desrespeitosas.

As candidatas, algumas do projeto e outras convidadas de outras escolas, entraram uma a uma sob os olhares atentos do coordenador. No começo, o público estava mais contido e, aos poucos, as preferências foram sendo manifestadas em forma de aplausos. A maioria das candidatas era de origem negra, somente quatro eram brancas. Ao final de todas as apresentações, o coordenador perguntou o nome de cada uma, a idade e se já tinham desfilado em outras agremiações como passistas. Em seguida, pediu para que cinco delas dessem um passo à frente e sambassem novamente. Outros grupos foram sendo formados desta maneira. No entanto, desse total, somente as primeiras cinco foram escolhidas. Outras quatro foram informadas de que, se quisessem, poderiam receber formação ao longo das oficinas e, talvez, pudessem desfilar. Não houve promessa para o restante. Um grupo de adolescentes, menores de idade, foi informado da impossibilidade de fazer parte da ala por proibições jurídicas. Com isso, uma das meninas, de 16 anos, não se conteve e começou a chorar, embora o coordenador tivesse dito que ela sambava muito bem e que futuramente poderia vir a fazer parte da ala. Ao ver a cena, me aproximei da jovem para entender o que estava acontecendo. Ela estava

⁸⁰ O coreógrafo se refere à malandragem presente em alguns passos do samba executado pelos homens nas escolas de samba. Há algumas vertentes para a construção desse imaginário em torno da ideia de malandragem. Uma associada aos malandros das primeiras décadas do século XX, oriundos das classes populares. Sem ocupação, viviam ou de biscates ou de pequenos golpes ou, ainda, da cafetinagem (TINHORÃO, 2018). A outra vertente sugere que as danças dos passistas masculinos também sofreram influências das religiões de matriz africana, como o bailar de uma entidade da Umbanda denominada de Zé Pelintra ou Seu Zé (DUARTE, 2014). Uma vertente, no entanto, não exclui a outra.

acompanhada dos pais. Era de uma comunidade próxima à quadra da Estácio e frequentadora das festividades da escola, além de o pai ser ritmista da bateria. Tem um corpo franzino para sua idade, aparentava ter, no máximo, 14 anos. A adolescente foi embora com seus pais e não voltou para continuar a oficina. Outras duas jovens como ela também foram convidadas a permanecer na oficina, mas sem perspectivas de que desfilassem antes de completarem a maioridade.

Após o teste para o ingresso na ala de passistas e a saída, de forma voluntária, de algumas candidatas do grupo da rede social, surgiram naquele âmbito virtual, outras formas de depoimento, alguns de desabaços, outros de apoio para quem permaneceu no projeto.

Eu também vou tentar de novo porque estou aprendendo. Ruim seria se ninguém ensinasse e pedisse pra você se virar. Sou nascida e criada no morro do São Carlos. Não vou desistir. (C.L. via WhatsApp)

Parabéns para todas as meninas pelo teste de hoje. Nunca desista. Derrotado não é aquele que cai, sim aquele que não se levanta após a queda. Então, vamos que vamos. Beijos em todas. (Leyla Barros, professora da oficina e rainha de bateria da Estácio de Sá via WhatsApp).

Em diversos momentos, os coordenadores ressaltaram o fato de que não ter a aprovação num teste não seria a única forma de ingressar na ala. E, algumas vezes, alertaram também para a conduta diante de uma recusa, como perder o equilíbrio. As oficinas também tinham o papel de desenvolver outras formas de aprendizado sobre a convivência numa agremiação, assim como nos cursos de formação de mestre-sala e porta-bandeira.

É parte do aprendizado apropriar-se desse universo, conhecê-lo, saber com quem falar, inteirar-se das redes e dos eventos, aproximar-se, ser “humilde”, “educado”, “paciente” e também “ter segurança” e “saber o que quer”. No entanto, esse modo de agir não é de fácil percepção e insere-se, em grande medida, em redes relacionais próprias. Implica percorrer um universo de aulas, práticas, vinculações a escolas, carreiras amadoras e profissionais, vivências individuais e múltiplas. Essas diferenças servem para interpretar níveis de competência, conhecimento, status e respeito que os aproximam das escolas de samba (GONÇALVES, 2010, p. 111-112).

Apropriar-se desse universo significa também frequentar os ensaios técnicos que antecedem o carnaval. Cada escola organiza o seu calendário de ensaios e, geralmente, ocorrem em ruas próximas à agremiação ou mesmo dentro das quadras. A ausência nestes ensaios – assim como em outros eventos como nas feijoadas – é considerado como falta de comprometimento e, por conseguinte, de respeito ao conjunto da agremiação.

5.4 Os ensaios técnicos

No final do ano de 2018, o projeto de formação de passistas foi suspenso em razão do começo dos ensaios técnicos, preparativos para o desfile na Sapucaí. Quem não foi escolhida para desfilar na ala deveria aguardar o próximo ano para retomar as aulas. Fui uma delas. Mesmo assim, pedi ao coordenador para ensaiar ao menos uma vez para ter a experiência de mais essa etapa. Antes de os ensaios começarem na rua próxima à quadra, houve alguns preparativos dentro das instalações da agremiação. As alas (a maioria de comunidade) eram organizadas umas atrás das outras e ensaiavam em círculos. Num desses ensaios, eu estava vestida como as outras integrantes, um short, um body (uma espécie de maiô) e sandálias de salto alto. Foram aproximadamente duas horas de ensaios, com quatro voltas dentro da quadra. Durante todo o tempo, não podíamos deixar de cantar o samba, ao mesmo tempo em que sambávamos e fazíamos os gestuais característicos da dança do samba, principalmente com os braços. Ao longo do trajeto, vários homens e mulheres do departamento de harmonia acompanhavam nossa performance, além do próprio coreógrafo. Quem não estivesse cantando era imediatamente convidado a fazê-lo. Foi uma experiência importante para se ter a real dimensão da capacidade física – e do domínio da dança – necessária para um desfile, algo incompatível com as minhas possibilidades corporais. A rapidez com que o samba é executado somada aos elementos que a performance cênica exige, sobretudo em cima de saltos altos, requer, além de equilíbrio, um intenso esforço físico. Naquele momento, entendi o motivo de muitas mulheres acima dos 40 anos não serem escolhidas, exceto as que mantêm atividades físicas regularmente, principalmente de resistência.

Os ensaios seguintes foram nas ruas próximas ao prédio da quadra. A formação das alas começava na rua Júlio do Carmo e o “cortejo” seguia em direção à rua Correia Vasquez. A bateria se formava na interseção entre essas duas ruas, enquanto os desfilantes passavam. Ao final, os ritmistas saíam, como uma espécie de simulação da saída do recuo das baterias existente no Sambódromo, uma manobra que exige planejamento e que, muitas vezes, é responsável por perda de pontos das escolas por causa dos espaços (chamados de buracos no universo do samba) que se formam em relação às alas. Nas imagens abaixo, vemos imagens da formação das passistas ainda na Rua Júlio do Carmo.

Figura 48 – Formação da ala de passistas num dos ensaios técnicos



Fonte: foto da pesquisadora, 2018

Figura 49 – Placa indicativa da localização da ala no desfile



Fonte: foto da pesquisadora, 2018

Ao sair da Rua Júlia do Carmo, a ala de passistas deveria seguir em direção à Rua Correia Vasquez até a esquina da Avenida Salvador de Sá. São cerca de 400 metros, algo em torno de sete minutos numa caminhada a pé. No entanto, elas deveriam sambar o tempo todo e se apresentar para o pequeno público – de parentes e curiosos – presente em ambas as calçadas, tanto da direita quanto da esquerda. No dia da minha observação, na noite de 14 de janeiro de 2019, a temperatura estava em torno dos 31 graus, com sensação térmica – medida por um

aplicativo de celular – de 37 graus, com o corpo sem estar em movimento. Abaixo, imagens das passistas sambando.

Figura 50 – Passistas no ensaio técnico ainda Rua Júlio do Carmo



Fonte: foto da pesquisadora, 2018

Figura 51 – Passistas no ensaio técnico ainda Rua Correia Vasquez



Fonte: foto da pesquisadora, 2018

No início dos ensaios de rua, distribuí um questionário para cerca de 30 passistas da ala para que me entregassem antes do carnaval. Entretanto, apenas duas se dispuseram a responder. O objetivo era delinear os perfis das mulheres que foram escolhidas para desfilar na ala. Abaixo as respostas das duas passistas para uma das principais questões: a motivação crucial para se tornarem passistas.

Pesquisadora: por que quis ser passista?

Eu vim, fiz o teste e continuei no projeto até os ensaios começarem. Quis ser passista porque sempre amei sambar e para seguir os passos de minha mãe que foi também [passista] (Rayane Souza, 23 anos, técnica de enfermagem).

Dançar é algo que transcende a alma. Através dela consigo me transportar para lugares que vão além de mim mesma. Fazer isso com alegria e mostrando esta arte aos outros me faz feliz (Letícia Cristina de Souza da Silva, 31 anos, assistente de qualidade, estudante universitária).

A Estácio de Sá foi a terceira escola a desfilar no sábado de carnaval, no dia 02 de março de 2019, no Grupo de Acesso. Foi a campeã deste grupo e, por isso, vai se apresentar entre as escolas do Grupo Especial no ano de 2020.

5.5 Ensaio Geral

Embora eu tivesse prazer em participar de um curso de formação para a dança do samba (minha trajetória tem alguma proximidade com esse universo), por vários momentos me senti desconfortável em estar no projeto, especialmente pela ausência de trocas entre as mulheres. O ingresso no universo das passistas me pareceu bastante difícil, por vezes até impenetrável. Como se houvesse uma barreira simbólica para “os que não são de dentro”. Em alguns momentos passei apenas a acompanhar os ensaios, sem dançar. Cheguei a pensar na intencionalidade desse comportamento de distanciamento, como se fosse uma forma de proteção de um espaço ainda “não invadido” pela classe média ou pelas mulheres brancas, como ocorre com as rainhas de bateria. Como vimos no capítulo anterior, muitas não têm vínculos com as agremiações e pagam (até altos valores) para desfilar à frente das baterias, um local de visibilidade para o público e principalmente para as câmeras de televisão. Esta etapa da pesquisa também foi relevante para entender como se dá atualmente à aprendizagem dança e para compreender como esse espaço mais formal de transmissão de saberes cria modelos de se executar o samba no pé, gerando limitações para o improviso, uma dos principais pressupostos dessa expressão, conforme descrito no Dossiê Matrizes do Samba do Rio de Janeiro (IPHAN, 2007).

CONCLUSÃO

Nesta reta final da pesquisa, a proposta é retomar os eixos elencados no primeiro capítulo da pesquisa. São eles: origem familiar e social, dança, corpo e transmissão de saberes. Com isso, esta investigação mostrou que, do grupo das mulheres passistas observadas (ao todo nove entrevistadas), todas eram oriundas de classes populares. A ausência paterna é um fator relevante na vida das mais antigas, além disso, a formação dos pais oscilou também entre a ausência ou a baixa escolaridade. Fator presente também na trajetória de boa parte das entrevistadas, somente as mais jovens conseguiram romper esse ciclo e alcançar uma maior escolaridade. Um cenário que reflete - em parte - a trajetória da mulher no contexto brasileiro, no sentido de que o empoderamento - em vários campos - foi avançando à medida que os direitos também foram sendo conquistados, principalmente no quesito educação. Segundo o IBGE, a escolaridade feminina vem aumentando desde os anos 1990, ainda que as diferenças entre mulheres brancas e negras todavia precisem ser superadas.

No item trabalho, algumas viveram durante certo tempo como dançarinas em shows de samba, uma atividade conhecida no universo do samba como passista-show. No entanto, elas também precisaram exercer atividades paralelas para complementar ou garantir uma renda compatível com suas necessidades. A maioria dessas atividades são desvalorizadas socialmente, como cabelereiras, cuidadoras de idosos e faxineiras. Poucas fizeram da arte de sambar uma forma de trabalho e se tornaram coreógrafas, como Nilce Fran e Tina Bombom, apesar de que o cargo de coreógrafo de alas (em alguns casos remunerado) tem se tornado um espaço predominantemente de homens. Em 2019, das 12 escolas do Grupo Especial, apenas quatro coordenadoras de ala de passistas eram mulheres e outras três atuavam com duplas, de acordo com os cadernos técnicos das escolas entregues à Liga⁸¹. Dados que demonstram que, assim como em outros segmentos das escolas de samba, como a própria posição de carnavalesco, este também não se configura como um espaço de trabalho para ex-passistas. Tampouco não há projetos de transição para outras alas ou segmentos, as agremiações (com exceções) não têm a prática de construção de memória para reverenciar seus integrantes e suas histórias. Com isso, boa parte das passistas que param de dançar está fadada ao esquecimento, mesmo que tenham desfilado pelo seu pavilhão durante toda a vida. Em muitos casos, são lembradas apenas pelos próprios pares do seu tempo, como foi o caso de várias das entrevistadas, citadas apenas por outras passistas porque se tornaram referências com suas

⁸¹ <http://liesa.globo.com/>

formas de sambar. Portanto, são as memórias subterrâneas, numa apropriação dos conceitos de Pollak (1989), que fazem com que as histórias dessas mulheres se perpetuem entre as gerações, prioritariamente entre as mulheres.

A observação sobre a origem das entrevistadas revelou ainda a existência de dois fatores fundamentais para o envolvimento dessas mulheres com o samba: a própria participação familiar neste universo e a proximidade com o território das escolas de samba. Há, ainda, a conjugação desses dois elementos. As famílias, muitas vezes, foram sendo constituídas nestes territórios – no entorno ou nas proximidades das agremiações – que, por sua vez, são espaços que reúnem um grande contingente populacional afro-brasileiro. Grupos que buscaram manter suas tradições ao longo dos tempos, passando de geração para geração manifestações oriundas das culturas africanas. Como as religiões, que aqui ganharam novos contornos e configurações, produzindo outras manifestações como o próprio samba, que carrega vários elementos das danças dos orixás. Um complexo cultural calcado predominantemente nas culturas africanas – trazidas com os homens, as mulheres e as crianças escravizados – e aqui ressignificadas, se constituindo, portanto, como culturas afro-brasileiras. Os traços do samba forjado a partir dos batuques africanos e, posteriormente fomentado nas casas das tias baianas, estão presentes até hoje nas rodas e também nas escolas de samba. As agremiações ainda são grandes disseminadoras de manifestações intimamente ligadas à cultura do samba, como a culinária, o canto e a dança, nesse sentido, são espaços de sociabilidade de culturas ainda discriminadas por parte da sociedade e que resistem e se reinventam constantemente como forma de sobreviver e de manter vivas algumas tradições. Dessa forma, mantém vivas também as memórias de antepassados e o sentido de ancestralidade.

Assim como toda cultura do samba, sua dança também surgiu a partir do improviso dos seus participantes e forjada, sobretudo, com base nas danças dos orixás do candomblé, a expressão recebeu ao longo da história diversas influências, principalmente com a espetacularização dos desfiles, sobretudo a incorporação de coreógrafos e a consequente aceleração do ritmo das baterias. Contudo, o tripé pé-cadeira-cadência continua sendo o principal fundamento dessa manifestação cultural expressa por meio do corpo. Esta pesquisa apontou que a aprendizagem da dança do samba está embasada primordialmente em dois eixos: sociabilidade e ancestralidade, podendo, muitas vezes, mesclar ambos fatores. Grande parte das entrevistadas relata que aprendeu a sambar por observação no meio de outras mulheres sambistas e também porque há em seus corpos a marca da ancestralidade. Elementos passados de geração em geração e que são ativados pela memória coletiva formada ao longo da vida. Afinal, quando o tambor bate a recepção se dá da mesma maneira para todos e todas? Esta

pesquisa não pretendeu responder a essa pergunta, mas de acordo com os pressupostos do candomblé, uma das religiões de matriz-africana, quando os tambores – rum, rumpi e le⁸² – tocam numa festa em homenagem aos orixás, nem todos sentirão a presença deles porque nem todos estão aptos a receber em seus corpos as forças da natureza. Nesse sentido, a ancestralidade estaria operando. É uma herança. Estaria a dança do samba nesse domínio? O fato é que não há nenhuma pesquisa – e nem evidências – que aponte que mulheres não-negras não teriam capacidade de dançar o samba, o que se confirma pelo número – ainda que em menor quantidade – de passistas brancas desfilando nas escolas de samba.

Outro ponto abordado por esta pesquisa é que o trabalho dos coreógrafos, desde os anos 1990, vêm criando modelos nas formas de executar a dança do samba de acordo com a proposta corporal ao qual o coreógrafo (a) fora formado. Além disso, as trocas com outras danças – principalmente populares – é uma realidade desde os anos 1950, com a incorporação dos gestuais presentes no teatro de revista e também a partir das trocas com profissionais como Mercedes Baptista, a primeira bailarina negra a fazer parte do corpo de baile do Theatro Municipal. Hoje, o trânsito de profissionais da dança do samba em outras expressões artísticas – inclusive o funk – é também frequente e intenso e, portanto, as influências são ainda mais visíveis, como os movimentos corporais de figuras do *mainstream* como Beyoncé, algo constatado no curso de formação de passistas da escola de samba Estácio de Sá. Alterações que fazem parte da dinamicidade dos processos culturais, embora dificulte, em parte, a identificação de talentos e a valorização de características individuais, como as que colocaram em evidência nomes como Maria Lata D'água, Gigi da Mangueira e Paula do Salgueiro, as cabrochas dos anos 1950 e 1960. Embora as variadas coreografias estejam presentes nos cursos de formação de passistas – sendo que a grande maioria dos movimentos tem características de shows – não há tempo hábil para a execução desses mesmos movimentos corporais nos desfiles, exigindo primordialmente da passista o chamado samba no pé e, por conseguinte, resistência física. Conforme constatado neste trabalho, a aceleração do samba-enredo passou a requerer mais condicionamento para dançar ao longo da Sapucaí. Entre um requebrado dos quadris e outro, as passistas podem fazer breves paradas para recuperar o fôlego e devem logo retomar o samba no pé. Além de uma performance cênica diante do público, elas também precisam estar atentas ao papel que fora determinado para a ala, o de garantir que não existam os chamados “buracos” na movimentação que a bateria obrigatoriamente tem que realizar na entrada e na saída dos

⁸² São os atabaques tocados nos candomblés.

ritmistas no chamado recuo, espaço criado no sambódromo exclusivamente para a formação da bateria enquanto a escola evolui.

Essa atribuição dada à ala de passistas, muitas vezes negada pelos dirigentes, é considerada controversa por muitos pesquisadores dos desfiles por, principalmente, colocar a dança do samba a serviço de questões técnicas, como o andamento do cortejo. Ao adotarem essa prática, as escolas estariam relegando a um segundo plano algo que é o principal saber da ala de passistas, o domínio do samba no pé. O único segmento que possui a capacidade de mostrar, de fato, esse saber ao longo da avenida. Importante para a manutenção da própria manifestação e, se quisermos ir além, para a própria apresentação para o público, o maior interessado em ver o espetáculo, incluindo as performances corporais. Ainda hoje, não são poucas as manifestações de entusiasmo da plateia da Sapucaí quando um componente passa de fato sambando e não apenas se movimentando aleatoriamente ou acenando⁸³.

O corpo da passista, outro eixo abordado neste trabalho, é de forma geral – inclusive em estudos acadêmicos - visto como um corpo objetificado, à disposição das demandas masculinas. Contudo, Bourdieu (2018) nos diz que independentemente da forma como o corpo feminino esteja posicionado no mundo – exposto ou não – ele será sempre objetificado diante do olhar do outro. Dessa forma, será sempre analisado a partir de enquadramentos sociais de um determinado tempo, e de determinados valores. É uma construção engendrada historicamente, conforme apontou Beauvoir (2002). Sendo assim, se a figura feminina é permanentemente objetificada, vimos neste trabalho a necessidade de ir além desse condicionante e levar a discussão para outros patamares. Era preciso refletir sobre como as próprias passistas se enxergavam exercendo a dança do samba numa agremiação carnavalesca. Uma dança que ao mesmo tempo em que é admirada, sobretudo nos períodos de carnaval, é rotulada pelo senso comum de obscenidade. Mais do que analisar o motivo pelo qual esse hiato permanece, era preciso pensar sobre como as mulheres enfrentam essa dicotomia e se sobrepõem aos rótulos, mesmo que figuras masculinas tenham forjado ao longo da história a imagem sexualizada das dançarinas do samba, como Oswaldo Sargentelli e os responsáveis pelo teatro de revista nos anos 1950, mais fortemente a figura de Walter Pinto.

Afinal, mesmo diante desses cenários, elas continuaram sambando, como revelaram os depoimentos colhidos para esta investigação. Dessa forma, as passistas – de ontem e de hoje – romperam lógicas socialmente construídas – definidoras de papéis e de lugares femininos – e não só continuaram a dançar e a expor seus corpos, quase sempre negados cotidianamente por

⁸³ Nos últimos anos, um dos momentos de agitação da arquibancada é quando passa o Gari Sorriso, reconhecido por dançar como um passista, carregando uma vassoura numa das mãos.

serem corpos esteticamente diferentes de padrões definidos especialmente pelas mídias como predominantes, como negociaram com os códigos de seus tempos como forma de se manterem atuantes como dançarinas do samba. Elas disseram que lugar de mulher é onde ela quiser, muito antes de o *slogan* circular nos grupos feministas e, por conseguinte, na sociedade. Como esta investigação se propôs a examinar o papel da passista na vida das muitas mulheres (mães, trabalhadoras, filhas, entre outras) que habitam as mulheres que dançam o samba, constatamos que cada geração forjou percursos distintos na vida e no samba e que os contextos históricos e sociais foram, em muitos casos, preponderantes para as escolhas. O grupo das cabrochas, por exemplo, apresenta mais similitudes do que diferenças. Ser passista tornou-se para elas uma forma de sobrevivência. Ao romperem laços familiares e irem em busca do que entendiam como independência, o samba foi o único espaço possível de geração de renda para essas mulheres, todas sem escolaridade. No caso de Maria Lata D'água, em que a prostituição era uma atividade antes de se tornar passista, a dança do samba como forma de trabalho se configurou também como uma forma de mobilidade, uma vez que deixou de se expor aos riscos das ruas (embora vivesse outras formas de risco), como ela mesma relatou em suas memórias.

A geração posterior, a das passistas, conquistou além de uma maior escolarização, a possibilidade de continuar trabalhando com a dança do samba ao atuarem como coreógrafas, uma atividade ainda sem estruturação nas agremiações, mas que tem gerado novas oportunidades para ex-passistas. Oportunidade que também teve uma das rainhas de bateria, uma função constantemente ameaçada – e conseqüentemente a dança no pé – por atrizes, modelos e celebridades. Mulheres geralmente fora dos contextos das escolas, assim como o fenômeno chamado de “invasão da classe média”, como vimos, presente desde os anos 1950 no mundo do carnaval dos desfiles.

Mas o que perpassa as trajetórias de quase todas (com exceção da mais antiga e da mais nova, curiosamente), a partir de suas memórias, é o fato de terem constituído suas identidades como mulheres ao mesmo tempo em que cresceram no universo do samba e das agremiações. Suas memórias de infância em relação às escolas – e ao carnaval – foram forjadas a partir da convivência com familiares e de seus territórios, quase sempre próximos às agremiações, como num quadro social de Halbwachs (2003). Suas referências de feminino têm, portanto, a ver com esses ambientes e com o que experienciaram com mães, irmãs e avós (como vimos, a ausência paterna é uma das marcas de boa parte das histórias). Isso talvez explique o desejo – e a resiliência – em dar continuidade a uma manifestação tão rotulada socialmente como a dança do samba. Além disso, outro fator que perpassa essas trajetórias é a questão do pertencimento. Elas se referem às agremiações das quais fizeram ou fazem parte como lugares de afeto, espaços

em que tradições familiares se interconectam com as próprias tradições das escolas, como festas e feijoadas.

A sociabilidade é um fenômeno que atravessa as agremiações e as diferentes gerações que nelas se integram. Há nos relatos, sobretudo, três elementos que marcam os depoimentos: ludicidade, prazer e visibilidade. Este último confirmaria o que Da Matta (1997) escreveu sobre o carnaval: a inversão dos papéis, mesmo que por tempo determinado. Algo relatado por uma das entrevistadas numa conversa informal: é nesse momento em que a menina do morro – que mora num beco, num lugar sem estrutura, muitas vezes no meio de cenas de violência – se transforma numa mulher admirada como passista, musa ou rainha. Por isso, ser passista, de acordo com as memórias dessas mulheres, tem a ver com passado, presente e futuro. Está ligado à ancestralidade, ao território, ao prazer e, ainda, a um lugar de projeção, do que pode vir a ser. Como se inspirassem nos versos da música de Caetano Veloso para dizer que “gente é pra brilhar / Não pra morrer de fome”.

Embora a temática étnico-racial não tenha sido inicialmente o foco desta pesquisa, as questões foram emergindo na medida em que o trabalho de campo foi avançando. Dessa forma, este trabalho apontou também que o racismo estrutural ainda é um entrave para que mulheres passistas exponham seus corpos livremente numa manifestação cultural popular, sem que sejam submetidas a julgamentos morais e moralizantes. Afinal, por que diferentes formas de arte – especialmente as chamadas eruditas – pressupõe a existência de um corpo seminu e no caso do samba a prática ainda é alvo de estereótipos, sobretudo hoje com o avanço das demandas feministas em vários campos e mais intensamente em relação ao direito aos corpos nos últimos tempos? A conclusão é que o samba, mesmo passado mais de um século do início de sua consolidação como conhecemos hoje, ainda é visto a partir de uma lógica de hierarquização cultural, por ser produto de expressões oriundas de classes populares e as mulheres, principalmente as afrodescendentes, fazem parte desse contexto. Contudo, as mulheres passistas se posicionaram – e ainda se posicionam – como corpos resistentes e acabam por fazer das alas, mesmo sem intencionalidade, espaços de resiliência de suas formas estéticas e, por conseguinte, de suas culturas. Fazem desse um lugar de beleza das culturas afro, potencializada cada vez mais pelo comportamento da chamada geração tombamento, que assume fortemente marcas da negritude em seus corpos, como, por exemplo, a adoção de turbantes e de tranças afro. Rejeitando padrões até então estabelecidos para uma suposta aceitação social, as mulheres passistas hoje se configuram para os grupos femininos de seus territórios como exemplos de estética a ser inspirada. E, além disso, atravessaram a barreira da objetificação e continuam

expondo seus corpos reafirmando (em alguns casos sem intencionalidade) pressupostos de lutas feministas: meu corpo, minhas regras, meu prazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. Memória Social: itinerários poéticos-conceituais. In: GEIGER, Amir; DODEBEI, Vera; FARIAS, Francisco R. de; GONDAR, Jô (Org.). **Por que Memória Social**. 1. ed. Rio de Janeiro: Híbrida, 2016.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. O que é racismo estrutural? Belo Horizonte (MG). Letramento, 2018.

ALVES, Martha. Liesa não vai rebaixar nenhuma escola de samba no Carnaval do Rio 2018 Com a mudança, apenas uma escola vai subir para o Grupo Especial nos próximos dois anos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Cotidiano. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/03/liesa-nao-vai-rebaixar-nenhuma-escola-de-samba-no-carnaval-do-rio-2018.shtml>>. Acesso em 30 jun. 2018.

AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba enredo**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BECKER, Howard S. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto. **Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

BOMENY, Helena. O Brasil de JK – Educação e desenvolvimento: o debate nos anos 1950. Rio de Janeiro: CPDOC, [19...]. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Educacao/Anos1950>>. Acesso em: 01 ago. 2018.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de velhos**. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. 6. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.

_____. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006. p. 183-191.

_____. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia do campo científico**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

BRASIL. **Lei n. 4.121, de 27 de ago. de 1962**. Dispõe sobre a situação jurídica da mulher casada. Diário Oficial da União, Brasília, DF, ago. 1962. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1950-1969/L4121.htm>. Acesso em: 15 set. 2018.

BRASIL. **Lei Nº 6.515, de 26 de dezembro de 1977**. Regula os casos de dissolução da sociedade conjugal e do casamento. Brasília, DF: Presidência da República, [1977]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L6515.htm>. Acesso em: 27 fev. 2017.

BRUNO, Leonardo. **Explode, Coração: histórias do Sangueteiro**. Ilustrações Eloar Guazzelli. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2013. (Coleção Cadernos de Samba).

BRUSCHINI, Cristina; LOMBARDI, Maria Rosa. Banco de Dados Sobre o Trabalho das Mulheres. São Paulo, **Fundação Carlos Chagas**, [2010?]. Disponível em: <<https://www.fcc.org.br/bdmulheres/notas.php?area=notas>>. Acesso em: 20 jan.2017.

BURNS, Mila. **Nasci para sonhar e cantar – dona Ivone Lara: a mulher no samba**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro. **Carnaval, ritual e arte**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2015.

_____. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Vol. 6. 4. Ed. Rio de Janeiro: Editor UFRJ, 2008. (Coleção História, Cultura e Ideias).

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

CHAVES, Maria Mercedes. **Lata d'água na cabeça – Da passarela ao sacrário**. Cachoeira Paulista, SP: Editora Canção Nova, 2017.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro: academia do samba**. Rio de Janeiro: Record Funart, 1984.

COSTA, Ramiro. O leão procura sua toca: Estácio já teve seis quadras diferentes. **Jornal Extra**, Rio de Janeiro, Notícias, 27 jan. 15. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/carnaval-historico/o-leao-procura-sua-toca-estacio-ja-teve-seis-quadras-diferentes-15156337.html>>. Acesso em 10 out. 2017.

COSTA, Sérgio. A mestiçagem e seus contrários – etnicidade e nacionalidade no Brasil contemporâneo. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo 13 (1): 143-158, maio de 2001.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Os cronistas de Momo: imprensa e carnaval na Primeira República**. Vol. 5. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. (Coleção História, Cultura e Ideias).

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

DAMASCENO, Natanael. Ex-passista organiza a Sapucaí há 25 carnavais. **O Globo**, Rio de Janeiro, Rio, 21 fev. 2011. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/ex-passista-organiza-sapucaia-ha-25-carnavais-2820645>>. Acesso em: 15 out. 2017.

DUARTE, Silva Valéria Borges. **Passistas de escolas de samba: entre a técnica e a intuição em busca de profissionalização**. 2015. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Direito) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

É de Xurupito. Direção: Walter Pinto. Produção: Centro de Documentação, Funarte. São Paulo, 1957. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NaNA777IAys>>. Acessado em: 23 abr. 2019.

ELIAS, Norbert. **Mozart, Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FLICK, Uwe. **Introdução à metodologia de pesquisa: um guia para iniciantes**. Tradução Magda Lopes. Revisão técnica Dirceu da Silva. Porto Alegre: Penso, 2013.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N1 edições, 2013.

GIACOMINI, Sonia Maria. Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 85, jan. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2006000100006>>. Acesso em: 24 jul. 2018.

_____. **Profissão Mulata – Natureza e aprendizagem num curso de formação**. 1992. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – PPGAS do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

GIGI da Mangueira. Depoimento para a pesquisa Memória das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro. [Depoimento cedido ao] Museu do Samba. Acervo Museu do Samba, Rio de Janeiro, set. 2017.

GOLDENBERG, Mirian. **Toda mulher é meio Leila Diniz**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **Samba no feminino: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

GONÇALVES, José Reginaldo. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no BRASIL**. Rio de Janeiro: editora UFRJ/IPHAN, 1996.

GONÇALVES, Renata de Sá. **A dança nobre do carnaval**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

GUERRERO, J. El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. **Revista Transcultural de Música [Internet]**. v. 16, p.1-22, 2012. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82224815008>>. Acesso em: 24 jul. 2018.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HOLLANDA, Heloisa H. O. Buarque de. **Explosão Feminista: arte, cultura, política, universidade**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. **Aumento de escolaridade feminina reduz mortalidade infantil**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<https://censo2010.ibge.gov.br/noticiascenso.html?view=noticia&id=1&idnoticia=580&busca=1&t=aumento-escolaridade-feminina-reduz-fecundidade-mortalidade-infantil>>. Acesso em: 24 jun. 2017.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA – IPEA; ONU Mulheres; Secretaria de Políticas para as Mulheres do Ministério da Justiça e Cidadania. **Retrato das desigualdades de gênero e raça**. [s. l.]: 2004. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/retrato/indicadores_chefia_familia.html>. Acesso em: 24 jun. 2017.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. **Dossiê Matrizes do samba do Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo.** Brasília, DF: Iphan/Minc, 2007. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieSambaWeb.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

JOVCHELOVITCH, Sandra; BAUER, Martin W. Entrevista Narrativa. *In:* BAUER, Martin W.; GASKEL, George (orgs.). **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático.** Tradução de Pedrinho Guareschi. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

KIFFER, Danielle; FERREIRA, Felipe. Isto faz um bem! As escolas de samba, a coca-cola e a “invasão da classe média” no carnaval carioca dos anos 50. **Textos escolhidos de cultura e artes populares**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 55-72, nov. 2015. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/16470>>. Acesso em: 24 mai. 2018.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras.** Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba.** 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: Cultura popular e lazer na cidade.** 3. ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2003.

_____. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11-29, Jun. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000200002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 24 ago. 2018.

MARQUES, Maximiliano Almeida Bastos da Costa. **A cuíca está roncando: uma abordagem dos aspectos visuais das revistas carnavalescas de Walter Pinto dos anos 40 e seu diálogo com o carnaval carioca.** 2018. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. *In:* _____. **Sociologia e Antropologia Volume II.** São Paulo: E.P.U./EDUSP, 1974.

MEDINA, Alessandra. Conheça Gabriel David, o responsável pela vitória da Beija-Flor: Filho de Anísio Abraão David. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, 14 fev. 2018. Cultura & Lazer. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/cultura-lazer/conheca-gabriel-david-o-responsavel-pela-vez-vitoria-da-beija-flor/>>. Acesso em 30 mar. 2019.

MONTAGNER, Miguel Ângelo. Trajetórias e biografias: notas para uma análise bourdieusiana. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 17, p. 240-264, Jun. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222007000100010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 24 mai. 2018.

MOTTA, Aydano André. **Maravilhosa e soberana: História da Beija-Flor.** 1.ed. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2012.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

MULATAS! Um tufão nos quadris. Direção: Walmor Pamplona, Roteiro: Aydano André Motta. Rio de Janeiro: Carioca Filmes, 2011. 1 DVD (85 min).

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antônio. **Samba de enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NILCE Fran vai promover oficinas de passistas em Tóquio. Rio de Janeiro: GRES Portela, Notícias, 10 set. 2018. Disponível em: <<http://www.gresportela.org.br/Noticias/Detalhes/nilce-fran-vai-promover-oficinas-de-passistas-em-toquio>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

OLIVEIRA, José Carlos. Gigi e a inveja. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 295, 18 dez. 1963. Caderno B. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/47829>. Acesso em: 30 mar. 2018.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Com youtubers negras, ONU Mulheres realiza campanha sobre empoderamento das brasileiras afrodescendentes. [s. l.]: ONU, 24 jul. 2017. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/com-youtubers-negras-onu-mulheres-realiza-campanha-sobre-empoderamento-das-brasileiras-afrodescendentes/>>. Acesso em: 15 set. 2018.

PEREIRA, Bárbara. **Estrela que me faz sonhar: Histórias da Mocidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2013. (Coleção Cadernos de Samba).

PERET, Eduardo. Mulher estuda mais, trabalha mais e ganha menos do que o homem. **Agência de Notícias IBGE**, Editoria: Estatísticas Sociais, 07 mar. 2018. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/20234-mulher-estuda-mais-trabalha-mais-e-ganha-menos-do-que-o-homem>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

PINTO, Celi Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003. (Coleção História do Povo Brasileiro).

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, jun. 1989. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>>. Acesso em: 24 Jul. 2018.

PROVOCAÇÕES – Gigi da Mangueira. São Paulo: TV Cultura, 2012. 1 vídeo (12 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NKzFEo0DaR4>>. Acesso em: 24 jul. 2018.

REGO, José Carlos. **Dança do samba, exercício de prazer**. Rio de Janeiro: Aldeia/Imprensa Oficial RJ, 1996.

REVISTA MANCHETE. n. 1092. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 27 mar. 1973. Semanal.

RIBEIRO, Stephanie. Quem somos: mulheres negras no plural, nossa existência é pedagógica. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Stephanie; RIBEIRO, Djamila. **A mulata Globeleza: um manifesto**. Geledés Instituto da mulher negra, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/a-mulata-globeleza-um-manifesto/>>. Acesso em: 24 jul. 2017.

SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do; NEIVA, Luciano Santos. Mulheres da periferia: feminismo e transgressão em Guerreira de Alessandro Buzo. **IPOTESI – Revista de Estudos Literários**, Juiz de Fora, v. 15, n. 2 - Especial, p. 81-92, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/11-Mulheres-da-periferia-Ipotesi-15-especial.pdf>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

SANTA-BRÍGIDA, Miguel. **O maior espetáculo da Terra: O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro como cena contemporânea na Sapucaí**. 2006. 255 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SANTO, Spirito. **Do samba ao funk do Jorjão**. [s.l.]: KBR, 2012.

SARGENTELLI, Oswaldo. **Ziriguidum**. São Paulo: Editora Letras & Letras, 1993.

SIMAS, Luiz Antonio. **Almanaque Brasilidades: um inventário do Brasil popular**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2018.

_____. **Tantas páginas belas: Histórias da Portela**. 1.ed. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2012.

SIMAS, Luiz Antonio; FABATO, Fábio. **Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos**. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUSA, João Gustavo M. Melo de. **Vestidos para brilhar: uma epopeia dos grandes destaques dos carnavais cariocas**. Rio de Janeiro: Rico Editora, 2018.

_____. **Vestidos para brilhar: uma análise da trajetória dos destaques das escolas de samba do Rio de Janeiro**. 2016. 124f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SRZD. A realidade do pagamento de cargos nas escolas de samba. **SRZD**, [s. l.], 23 dez. 2007. Editoriais Carnaval. Disponível em: <<http://www2.sidneyrezende.com/noticia/252619+a+realidade+do+pagamento+de+cargos+nas+escolas+de+samba>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

TINHORÃO, José Ramos. **Primeiras lições de samba e outras mais**. 1. ed. Curitiba: Instituto Glória ao Samba/Banquinho Publicações, 2018.

_____. **Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

TOJI, Simone S. T. **Samba no pé: carnaval e ginga de passistas da escola de samba “Estação Primeira de Mangueira”**. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

TURANO, Gabriel da Costa. **UES, UGES, FBES, UGESB, CES, CBES, E AESB! Que carnaval é esse? As instituições carnavalescas no processo de formação das escolas de samba.** 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

VALENÇA, Rachel T.; VALENÇA, Suetônio S. **Serra, serrinha, serrano: o império do samba.** Rio de Janeiro: Record, 2017.

VALLADARES, Licia. Os dez mandamentos da observação participante. **Rev. bras. Ci. Soc.** São Paulo, v. 22, n. 63, p. 153-155, fev. 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092007000100012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 24 jul. 2017.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções.** São Paulo: SESI-SP, 2013.

WACQUANT, Loïc. Habitus. *In*: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio Mendes; HEY, Ana Paula. **Vocabulário Bourdieu.** 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

WERNECK, Antônio; COSTA, Célia; GALDO, Rafael. Execução de Falcon pode ter sido por disputa política e por território. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 set. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/execucao-de-falcon-pode-ter-sido-por-disputa-politica-por-territorio-20191351>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

XEXÉO, Artur. Geórgia Gomes agita a Lapa com samba e proezas culinárias. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 mai. 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/georgia-gomes-agita-lapa-com-samba-proezas-culinarias-4884063>>. Acesso em: 30 out. 2017.