

‘A DANÇA DO SAMBA’ REVISITADA: ENTRE A ANCESTRALIDADE E A CULTURA POP – UMA ETNOGRAFIA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DAS PERFORMANCES AFRO-BRASILEIRAS DOS PASSISTAS MASCULINOS¹

Rodolfo R. VIANA DE PAULO²

Vitor de ALBUQUERQUE³

Mateus Paz⁴

Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro

RESUMO

No contexto das quadras de escolas de samba, o artigo tem por objetivo expor questões sobre a atual configuração da dança do samba de passista masculino em diálogo com as noções da cultura pop e as performances afro-brasileiras, A partir das incursões etnográficas serão expostos dados de campo, aliadas a um certo esforço de “tradução” do importante livro de José Carlos Rego (1994) –, “A Dança do Samba: um exercício de Prazer”. Pretendemos apontar as relações que a dança do samba estabelece com universo midiático lançando luz em alguns casos e história contadas por Rego (1994). Dessa maneira, será oferecido uma abordagem contextual e analítica de cunho etnográfico ao samba de passista, e assim, produzir uma descrição densa das performances corporais da dança, levando em conta as nuances que circulam entre os mitos de origem e suas impurezas.

PALAVRAS-CHAVE: performances, samba, passista-masculino, cultura pop, etnografia

INTRODUÇÃO

É o ano de 2012, o Brasil participa do espetáculo de encerramento das Olimpíadas de Londres, trata-se do momento em que o novo país cede se apresente ao mundo. A câmera aérea mostra o estádio em plano geral com a bandeira britânica nas cores verde-

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação Música e Entretenimento, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando PPGCOM/UFF, pesquisador integrante do Programa de Pesquisa e Produtividade da Universidade Estácio 2019, e-mail: rodolfo.viana@gmail.com Orientadora Dra.Simone Pereira de Sá

³Orientando de graduação, bolsista PIBIC do 3º.semestre do Curso de Jornalismo da UNESA-RIO, e-mail: v.albuquerque.jor@gmail.com

⁴ Orientando de graduação, bolsista PIBIC, do 3º semestre do Curso de Fotografia da UNESA-RIO, e-mail: pazmateus1@gmail.com

amarelas. Todas as luzes se apagam e há apenas um único ponto de luz sobre Renato Luiz Feliciano Lourenço, ou como é conhecido – Renato Sorriso –, emblemático personagem que contagia a Marquês de Sapucaí desde o ano de 1997, quando se tornou conhecido.

Sorriso é gari, profissional de limpeza urbana do Rio de Janeiro e, como todos os garis da cidade, utiliza um tradicional uniforme laranja. Durante o intervalo entre os desfiles das escolas de samba no sambódromo, Sorriso costuma arrebatá-lo público enquanto varre a Sapucaí, pois além de manejar a vassoura, Sorriso é também um exímio passista. Certa vez durante a transmissão dos desfiles a TV Globo o flagrou realizando sua mais conhecida performance, tornando-o conhecido em todo o país.

Sorriso realiza a coreografia de deslocamento, típica das alas de passista mimetizando o efeito de pós-produção da câmera lenta. Dança como se seu próprio corpo estivesse sendo transmitido na “tela da tv”, no entanto, está, literalmente, no meio do povo. Esta simples performance, que faz uma metalinguagem corporal da própria transmissão televisiva, se tornou mundialmente famosa durante o espetáculo de encerramento em Londres.

De modo encenado, Sorriso brinca com o samba malandriado, com ginga negaícia seu corpo durante a performance ao vivo. A cena é supostamente interrompida, quando de modo teatralizado, ocorre a intervenção de um segurança, que finge expulsar o intruso, mas que é contagiado pela tentativa de sambar. Dessa maneira, a personagem do segurança do estádio encena um dos maiores clichês brasileiros: a tentativa frustrada de um gringo de copiar a dança do samba a partir de algum sambista local.

A câmera passeia em 360 graus em volta dos dois personagens, enquanto Sorriso realiza sua exibição divertindo-se com o samba, como quem diz – “assim ôh!”. Interagindo com o segurança, Sorriso realiza alguns contratempos, forma de regular o ato de dançar a partir do ritmo da música oscilando com gestos mais ligeiros a regularidade da dança em questão, sem que desse modo, “perca-se o ritmo”. No entanto, o contratempo que Sorriso traz para a dança é o gesto da embaixadinha do futebol.

Sendo assim, o samba dançado incorpora um gesto que não é exatamente próprio do samba ou – uma questão chave para este artigo –, não é próprio a luz das narrativas sobre o samba que em suas disputas de força quando se fala em misturas e fusões de ritmos, exaltam mais alguns acontecimentos, em detrimento de outros, como desenvolveremos a seguir.

Na sequência do espetáculo, Sorriso faz um gesto de comando, semelhante aos dos mestres de bateria, e dessa forma autoriza o show ao vivo a mostrar sua grandiosidade sonora, novamente o passista volta a deslocar-se em câmera lenta, e assim encerrando o ato do preludio dá lugar a cantora Marisa Monte.

Sorriso passa a dividir o palco comportando-se como uma espécie *host* de todos os personagens que vão aos poucos surgindo. A cerimônia repagina nossos maiores clichês nacionais o samba, o nosso folclore tradicional, a ideia da mulher bonita, a capoeira, a música; todos em uma enorme mistura que vão se somando e autorizando a batida do samba e soma-se aos novos elementos e ritmos. E, claro, por fim, Sorriso vai de encontro a uma de nossas maiores personalidades que disfarçada de sambista, com a face oculta, retira o típico chapéu e o oferece a Sorriso, e, assim, revela-se a conhecida figura – o jogador de futebol Pelé –, que troca um saudoso abraço com Sorriso ao som da trilha de “Aquele Abraço” (Figura 1), de Gilberto Gil, interpretado pelo cantor Seu Jorge.



Figura 1

Reprodução Imagem TV Record.

A cerimônia em que a personagem de Sorriso protagoniza é representativa do consenso de que o samba é uma grande mistura. Mistura de ritmos e fusões que tomaram para si o imaginário de Brasil. Nossa proposta com este artigo é pensar, em específico, o universo dessa mistura e mestiçagem (VIANNA, 1995) levando em conta o aspecto da dança do samba. Desejamos debater em que termos são possíveis discutir essas fusões, sem negligenciar a presença da chave conceitual do que entendemos como cultura pop (SOARES, 2016), observando assim, as relações impuras (RINCON, 2016) que a dança irá estabelecer com a TV, enquanto recurso de registro de imagem e difusão de outras

corporalidade – tal como o futebol –, que vai se fundindo ao samba para além das narrativas e mitos que relacionam-se com os ancestrais afro-brasileiros (LIGIERO, 2011).

Nesta proposição, será produzido um diálogo analítico a partir do veterano jornalista José Carlos Rego, que realizou um trabalho exploratório de pesquisa construindo uma rica descrição chamando-a de coreologia, uma espécie de mapeamento da gestualidade da dança do samba. Para tal, o autor no livro “A dança do samba – Exercício de Prazer” realiza uma série de entrevistas com famosos passistas de diversas escolas de samba do Rio de Janeiro, colhendo causos e ricas histórias. A partir de relatos e descrições detalhadas dos movimentos de dança o autor nos oferece uma inédita fonte sobre o fenômeno do samba privilegiando a corporeidade da dança.

No entanto, há uma questão metodológica, para aqueles que desconhecem os códigos da dança do samba o livro é pouco legível e pode deixar escapar o valor de seu registro, visto que não há o rigor acadêmico de produzir traduções dos fenômenos ali descritos com abordagem capaz de discutir “as partes diante do todo”, até porque o livro do autor não tem esse propósito. Desta maneira, nosso objetivo nesta apresentação é o de revisitar o livro de Rego (1994) a partir da incursão etnográfica de um dos autores no universo dos passistas de escola de samba e, deste modo, compor uma “microscópica” (Geertz, 1973) visão das particularidades contextuais que postulam o samba dançado.

Nesse sentido, é preciso explorar com maior nuance as relações que o samba irá assumir a partir de seus agentes “tradicionalistas” na figura dos passistas, visando assim, entender como se constituíram alguns códigos corporais específicos, suas convenções, sua maneira de produzir e transmitir saber a partir do gesto, e por sua vez, o universo de tensões e de juízos de valor que o samba dançado é capaz de acionar no contexto das escolas de samba.⁵

Vale ressaltar a escassez bibliográfica sobre a dança do samba, existindo em maior número, pesquisas sobre o universo feminino, e mais raras sobre o universo masculino. Além do livro de Rego (1994), destacamos mais três autores: Muniz Sodré (1998), “O samba dono do corpo”; Zeca Ligiero (2011), autor de “Corpo à corpo: estudos das performances brasileiras” e um pequeno livro infantil escrito por um famoso passista, Valcir Pelé (2019), “Passos dos Sonhos”, lançado neste ano, voltado para um público infantil com o objetivo educativo, trazendo em uma fábula certa popularização das

⁵ Há uma dimensão da pesquisa que pauta um problema entre os passistas masculinos. Há uma série de condições que dão forma ao samba correto, criando normas específicas para se sambar, o que põe em cheque o valor das performances dos passistas homossexuais que dançam com gestualidade tomada como feminina.

codificações gestuais do universo dos passistas esclarecendo alguns jargões. Os quatro livros oferecem mais ênfase ao universo masculino. No mais, não foi possível encontrar maiores aprofundamentos sobre o tema, salvo alguns debates explorados na tese de Lucas Bilate (PPGGAS/UFRJ, 2017) e na dissertação de Silvia Duarte (ICHF/UFF, 2015).

Além de tomar essa bibliografia, propomos ainda apresentar um estudo de caso dos chamados *Três Peles*, propondo nuances aos mitos de origem da dança do samba. Rego (1994) conta o caso de três passistas que inspirados nos famosos jogadores de futebol da época criam uma gama de gestos coreográficos baseados nos movimentos esportivos e hoje são largamente difundidos entre alas. Desde modo, oferecemos a perspectiva analítica do vínculo das narrativas de ancestralidade negra as noções da cultura pop estendidas a corporalidade, fazendo ver no gesto particularidades expressivas da ordem do impuro, do híbrido (CANCLINE, 2015; RINCON, 2016). Não se trata de uma negação sobre as constatações da expressividade corporal de origem de matriz africana, mais sim de perceber impurezas que os relatos colhidos por Rego (1994) nos fazem ver, adensando assim, a complexidade da constituição do movimento da dança do samba.

Desde forma, a dança do samba masculino carece de maiores investigações, onde a partir dos relatos extraídos em campo, aliado a um certo esforço de “tradução” do livro do Rego (1994) iremos: (1) apontar as relações que a dança do samba estabelece com a mídia a luz das noções da cultura pop, tendo em vista, a passagem do livro sobre os Três Peles e outros casos; (2) oferecer abordagem contextual e analítica de cunho etnográfico ao samba de passista; (3) produzir uma descrição densa das performances corporais a partir da complexidade da constituição do samba enquanto dança levando em conta as nuances que circulam entre os mitos de origem afro-brasileiros e suas impurezas.

A cultura popular do futebol, Cultura Pop e a dança do samba

O futebol irá estabelecer diversas relações com o imaginário de Brasil, no universo macro do samba essas relações podem ser inúmeras. Para esta análise, gostaríamos de isolar a relação do futebol a partir da inventiva performance dos driles dos jogadores e sua respectiva mimese no gesto de sambar.

Performances do futebol que se amplificam na forma de fenômenos midiáticos a partir das figuras de Pelé, Garrincha e Nilton Santos, por exemplo. Os jogos históricos no Maracanã e suas transmissões televisivas criam vínculos e pertencimentos que acionam

afetos territorializados nas comunidades cariocas e, que por sua vez, retém um alinhamento de afinidades com o samba a partir dessas relações passionais, afinal como diz a letra de Tuninho do Salgueiro “chego ao Rio de Janeiro, terra do samba, da mulata e do futebol”.

Relações que oferecem uma lente de aumento há alguns fenômenos que gostaríamos de tramá-los a partir de outra chave de leitura da cultura popular, sendo essa, menos canônica. Conforme trabalha Ricon (2016), com a ideia de “popular autêntico ‘o povo’” (2016, p.8), entendendo assim as relações desse popular com o universo midiático e suas referências discursivas, onde os modos de “ser e habitar dos sujeitos da base social, os sentidos comuns (...) [que] louva-se e celebra-se sua capacidade de inteligência e recursividade para resolver a vida cotidiana; suas práticas de sobreviver e inventar”, evidenciando-se aí as expressões que constituem os rituais, os jogos e as danças.

Ricon (2016), irá abordar o popular entendendo-o como bastardo, em diálogo com Barbero (1981) e outros autores, propondo uma crítica às ideias apegadas às noções de pureza e origens. O autor leva em conta “o que faz as pessoas com” e suas relações com o massivo-midiático, observando que essas experiências que diz respeito a uma vivência pública, que também constituem cultura, de modo a atualizar essa noção cultural.

É possível, então, abordar o futebol sob a premissa de uma cultura popular brasileira, fomentada pelas relações midiáticas e sua gama de acionamentos afetivos que irão mobilizar uma série de práticas para além do esporte si, tal como descreve Rego (1994) quando irá relatar as histórias dos Três Pelés do samba.

Há no mundo do samba casos que aludem ao mundo do futebol, tais como o emblemático caso de Marisa Marcelino de Almeida, ou como ficou conhecida – a Nêga Pelé –, veterana da Portela e primeira passista a ser premiada com um Estandarte de Ouro, tendo sua atuação entre os anos 1960 e 1980. Nêga Pelé ganha este nome devido suas artimanhas mesclando volteios do futebol ao samba. Rego (1994, p. 30) assim a define “a negra Marisa faz com as sapatilhas no samba o que o Pelé produz com as chuteiras em campo”; e, atualmente, há o coordenador da ala de passistas da Unidos do Viradouro e fundador da Lei Valci Pelé nº 4462⁶, de 2007, que leva o seu próprio nome artístico em homenagem a Nêga Pelé.

⁶ A Lei tem por objetivo profissionalizar a profissão do passista, criada pelo autor do livro em questão Jose Carlos Rego, no período de sua gestão como vereador na cidade do Rio de Janeiro.

No livro de Rego há uma farta coletânea de dados, impressões e relatos a fim de criar o que o campo da dança chama de um trabalho de coreologia, que significa um registro dos processos coreográficos. Rego (1994) aborda em seu livro alguns sambistas dançarinos e demarca as influências de criação de alguns passos a partir de breves entrevistas e relatos. Por razões semelhantes a Negê Pelé, há a formulação de alguns passos da dança do samba a partir de outros passistas do carnaval, demarcando esta relação contaminada e impura das misturas do samba.

Rego (1994) conta-nos sobre três sambistas, Careca, Sérgio Jamelão e Jorginho do Império que formavam o trio Pelés do Samba. Uma atração à parte nos desfiles, unindo na dança duas paixões: samba e futebol.

O trio *Pelés do Samba* durou exatos três anos. Em seguida seus integrantes criara a ala *Sente o Drama*. – Havia em 1968 – conta *Careca* – muito garoto do asfalto querendo sair no Império Serrano. Mas eram desajeitados e a gente humilhava sambando perto deles. Resolvemos, então, criar alguns passos que eles pudessem fazer sem sacrifício. Um desses passos nasceu, também, do que vi no Maracanã. (REGO, 1994, p. 33)

Destacamos aqui a mediação que o jogo de futebol pode oferecer enquanto um gesto coreográfico composto por elemento de conhecimento nacional, para assim recodificar o samba dançado de modo mais claro para outras camadas da população, a partir da própria difusão da imagem da TV. Dessa maneira, criou-se referências mais assimiláveis e de contexto mais simplificado, já que os próprios passistas da época diziam que aquele tipo de samba, só existia nas favelas cariocas. Que de certa maneira mestificava os “verdadeiros sambistas” a partir do domínio corporal da dança.

É importante perceber o conjunto de ações que tornam o samba, em seu sentido mais amplo, um ritmo que acopla-se em minúncias gestuais presentes no repertório midiático ligado ao futebol – pedalada, bicicleta, chapéu, caneta, elástico –, apenas para exemplificar alguns. Justamente por essa articulação⁷ as frivolidades correspondentes às vivências de um tempo, esta percepção pode ser trabalhada a partir do entendimento de cultura pop (SOARES, 2016, PEREIRA DE SÁ et al, 2015).

Não se trata de uma negação da influência dos ritmos tratada por musicólogos como Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Renato de Almeida, Câmera Cascudo, tais como o chiba, sorongo, o alujá, o quimbête, ou a variedade de danças de diferentes regiões e períodos como o jongo, o lundu, o coco, e claro, o samba, que tinham por característica a roda, o coro e solo dos dançarinos (SODRÉ, 1998, p. 29). Mas, sim o entendimento

⁷Para maiores aprofundamentos sobre a articulação do samba, veja a tese de Hermano Vianna (2012), “O mistério do samba”.

situado no tempo de que há tensões, valores e disputas simbólicas que trazem ambiguidades e relações com a indústria cultural que a partir de uma lógica efêmera deixam rastros dessas constantes fusões e contaminações aqui tratadas. Sodré (1998) explica:

gestos de mãos, paradas, aceleradas, caídas bruscas, sugestivos requebrados dos quadris, constituem uma espécie de significantes miméticos para um significado (já recalçado) que tanto pode ser história de uma aproximação ou um contato quanto **qualquer outro fato em que o corpo seja dominante.** (SODRÉ, 1998, p. 30, grifo nosso)

Desse modo, somamos e detalhamos a percepção de Sodré (1998) do que exatamente seria este “qualquer outro fato” que poderia fundir-se aos ritmos urbanos de característica sincopada⁸, para isto, situamos a descrição de Rego (1994) nesse contexto:

Jogo da seleção – conta [Careca] – um atacante chegou à frente de Nilton Santos e deu-lhe um lençol, encobrindo-o com a bola. O zagueiro nem se perturbou, manteve-se de frente para o atacante, quando o normal seria virar-se para ir buscar a bola. O Nilton Santos, não. Barrou o atacante com o ombro, ao tempo em que esticava o calcanhar para trás. Magicamente, trouxe a bola para sua frente. As arquibancadas aplaudiram em delírio. Aquilo me impressionou muito. E foi esse lance, que Nilton Santos repetiria em outras ocasiões, o inspirador de *Careca* na criação do passo denominado *meia-dobra*, por ele assim descrito: posta-se numa fila de passistas. Marca-se um, dois, três passos e a esquerda dobra-se no joelho para trás. Um, dois, três para o outro lado, a esquerda fica ereta e a direita sobra-se. Na terceira repetição dobrando o joelho, joga-se um dos calcanhares com forças para trás e para o alto, como se fosse buscar a bola que Nilson Santos tirou de costas. (REGO, 1994, p. 33)

Essa descrição assemelha-se a mimetização de Sorriso junto a personagem do segurança no espetáculo de Londres em 2012. Tratam-se de volteios que pretende brincar com o samba, que significa atualmente, no contexto das quadras de escolas de samba que compõem o campo desta pesquisa, que os passistas se autorizam a fazer movimentos utilizando-se de artifícios corporais diversos, com o intuito de criar gestualidades reconhecíveis e admiradas pelo público.

É nesse sentido, que a cultura pop, tal como argumentamos, pode colaborar com a compreensão mais desse processo de fusão do samba enquanto construção corporal.

O campo: contexto e a descrição microscópica

⁸ Para Sodré (1998), a sincopa na dança trata-se do ato de completar o ritmo da música, da percussão em si, com alguma gestualidade do corpo, como o caso das típicas palmas que acompanham o samba por exemplo.

Para dar prosseguimento, é preciso construir uma teia descritiva mais complexa, conforme propõe Geertz (1973), onde as “partículas de comportamentos” (GEERTZ, 1973, p. 5) possam oferecer contexto às partes, ante ao todo. Dessa maneira, voltar-se para o livro do Rego (1994) significa buscar uma fonte rica sobre o campo de pesquisa, um mapeamento de agentes com uma infinidade de informantes transcritos em cerca de mais 150 relatos e descrições de movimentos de dança. No entanto, o esforço é criar uma forma inteligível de descrever e contextualizar algumas dessas partículas que compõe a complexidade da dança do samba atualmente, de modo a coletar dados e inferir críticas sobre eles.

Como dito, Rego (1994) não realizou um trabalho com objetivo acadêmico, seu livro, e sua respectiva entrevista na TV⁹, assemelha-se a uma grande reportagem, que por sua vez, há outras metodologias e comprometimentos, visto que sua prática de jornalista especializado em carnaval permitiu-lhe fluidez ao tema e facilidade de aproximação de seus informantes. Então, é importante ter em mente que a análise aqui pretende ressituar os escritos do autor em perspectiva de uma pesquisa etnográfica.

Novamente, sublinhamos as poucas fontes sobre a dança do samba no contexto masculino e, até o momento, não foi possível encontrar referências bibliográficas com tamanha riqueza descritiva das especificidades do samba com nomenclatura de seus agentes. As abordagens analíticas e teóricas sobre o tema pouco oferecem aprofundamento crítico sobre a máxima de que “o samba é mistura”, quando se trata de corpo, mas nas de Rego (1994): sim. Todas as suas entrevistas carregam o nome do/a sambista-dançarino/a, algo que permite levantar outras questões, obter mais detalhamento, tais como: valor e memória desses agentes; debates empíricos sobre o saber corporal da cultura afro-brasileira e, conseqüentemente, maior valor as grafias corporais negras¹⁰ (MARTINS, 2006) exteriores a escrita; a partir das pistas nominiais, pode ser facilitado, por exemplo, a busca em arquivos por imagens e vídeos de revistas como Cruzeiro e Manchete, que daria conta de abrir caminhos a partir das perspectivas de Martins (2006). Isto posto, ratificamos, a relevância desta fonte.

⁹ No ano do lançamento do livro, 1994, Rego concede uma grande entrevista com o jornalista Pedro Bial na Globo News, com cerca de 23 minutos de duração. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t7u0q-6Q8Bk> Acessado em: 30/06/2019

¹⁰ Leda Martins (2006) traz pressupostos epistemológicos sobre as formas de escrita das culturas afro-brasileiras, defendendo que as textualidades herdeiras da África precisam, nos dias atuais, ser extrapoladas para além das compreensões de domínio da escrita, para que não se siga perpetuando palavras negras “sobre nuvens brancas”. Para a autora, é preciso observar aquilo que se inscreve, se postula e se grafa, sendo o corpo o local privilegiado para essa alteridade, enquanto local de inscrição para além dos saberes presentes em livros, arquivos, bibliotecas e plataformas tecnológicas mais sofisticadas.

No entanto, há também cuidados metodológicos que precisam ser observados no acesso a essas descrições, elas só parecem inteligíveis para um dançarino de samba, o que torna necessário à pesquisa certo esforço de tradução, e sendo assim, é preciso localizar o campo etnográfico, que irá oferecer o aprendizado desde “língua nativa”. Língua que foi possível compreendê-la, de modo particular, onde o “samba acontece”, no território das quadras:

Na cultura do Carnaval carioca, as quadras de escola ocupam um lugar – geográfico e simbólico – central, mantendo atividades coletivas durante todo o ano. Logo, é comum nas escolas uma agenda de atividades gastronômicas e culturais bem diversa, tais como as feijoadas que reúnem a “comunidade”, as quadrilhas em períodos juninos, os ensaios abertos da bateria, as oficinas de dança e percussão, além dos shows que cada escola promove, sob a nomenclatura de “ensaio”. Shows cujo formato é o de uma apresentação noturna com cobrança de entrada, na qual os “puxadores de samba” irão embalar a noite com sambas-enredo de sucesso; e onde números de dança, de diferentes estilos, pode ser encenados para o público (PEREIRA DE SÁ, VIANA DE PAULO, 2018, p. 9)

Portanto, é partir das quadras que exploro as experiências que assumem seu caráter de apresentação, performances e entretenimento. Dessa maneira, minha inserção no campo se deu no contexto das quadras de escola de samba do Salgueiro, no ano de 2017, e nas quadras da Escolas de Samba da Estácio e Tuiuti, em 2018, nos projetos de formação de novos passistas chamados comumente de “Projeto Samba no Pé”, onde pude aprender em meu próprio corpo a “língua nativa”, bem como, observar, mapear e construir notas de campo a partir da linguagem corporal dos passistas masculinos no ato da transmissão do saber da dança.¹¹ A partir daí estabeleci relações que se estendem a idas a importantes eventos, acompanhamento da performance das alas tanto nos ensaios, quanto na Sapucaí, incluindo a área chamada de concentração, antes de entrar no sambódromo e, dispersão, área finalização dos desfiles, bem como durante os desfiles de 2019, dentro da pista.

Outra inserção importante, e nova, na forma de estar em campo, é dos recursos atuais e efêmeros de nosso tempo, como a lógica das redes sociais, sendo possível acompanhar as atividades dos passistas em suas auto narrativas, que incluem vídeos em *stories*, comentários, legendas, compartilhamentos, julgamento de valor, discussões, homenagens, transmissão ao vivo de apresentações em diversos locais, permitindo que eu possa acompanhar à distancia e de modo simultâneo, os interlocutores que fisicamente encontro em campo. Este recurso contemporâneo, e novo, traz um contato estendido que

¹¹ Neste trecho passo o artigo para primeira pessoa, por se tratar de minhas idas à campo, no entanto, a pesquisa conta com o auxílio e participação dos bolsistas PIBICIS que assinam o artigo junto a mim colaborando na coleta e organização dos dados.

possibilita as notas de campo reflexão e esclarecimentos contextuais, bem como, o desejo de explorar abordagens metodológicas a esta possibilidade híbrida entre o mundo real e o virtual.

A performance afro-brasileira do cantar-dançar-batucar e o campo

A partir de Richard Schechner (2012, p. 82-83) propomos esmiuçar o contexto estrutural das performances, entendendo-as como atos e ações culturais (religiões, jogos, festas, etc) que ocorrem em tempo e espaço determinado. Nesses espaços das quadras, estas performances de matrizes africanas¹², que envolvem a mistura de “diferentes gêneros estéticos” sobre a tríade do “dançar-cantar-batucar” (LIGIÉRO, 2011, p. 109), nos permite entender performances afro-brasileiras a partir deste trinômio como característica fundamental que configura os movimentos de diáspora (LIGIÉRO, 2011). Ligiéro irá propor:

Essas forças matrizes se estabeleceram (e se estabelecem) através de um conjunto de fatores que envolvem a utilização dos elementos básicos da performance africana – cantar-dançar-batucar – como um processo de instauração não somente de um tempo extracotidiano através do qual são invocadas as forças ancestrais, como também de restaurações de comportamentos atribuídos a determinados ancestrais no continente africano (LIGIÉRO, 2011, p. 114).

Isso irá significar no espaço das quadras uma constante menção e celebração do passado ancestral negro e a incorporação de elementos plásticos contemporâneos, como releitura de ritmos, fusões musicais, incorporação de outras gestualidades de dança ao samba, ou mesmo, apresentações de outros estilos.

Com relação as danças, as quadras irão apresentar performances que buscam o limiar entre o ritual de “comportamentos recuperados” dos ancestres negros, resgatando corporalidades específicas a partir das fantasias ou acessórios, e retendo desta forma uma infinidade menções as religiões afro-brasileiras, como a própria vestimenta do malandro em alusão aos chamados povo de rua, como o caso da figura mítica da entidade de Zé Pelintra. Nos rituais de incorporação, Zé Pelintra porta um sapato lustrado de bico fino, com salto pontudo, chapéu panamá, terno branco, e por vezes, camisa branca listrada de vermelha. É de costume a bebida e o cigarro além dos galanteios as mulheres, cercandolas com um abrir de braços e movimentos negaceados do corpo em sincopa com o batuque.

¹² Ligiéro (2011, p. 111) irá defender o uso do termo matrizes ao invés de matrizes africanas, enfatizando assim, o aspecto do movimento, não do molde, da fixidez, como propõe o radical da palavra matriz, deste modo, é acionado a noção de pluralidade.

Esta figura mítica será misturada a imagem típica do malandro que é, em outras palavras, o que mais adere a imagem do passista masculino.

Essa motriz estética irá se fundir com outros elementos contemporâneos de toda ordem que conduzem as apresentações a uma eficácia a sua finalidade que se divide entre o ritual e o entretenimento, que ora convoca o público a participar, ora convoca a assistir e a celebrar num movimento sempre dúbio.

Nesta configuração estrutural, Schechner (2012, p. 56-57) propõe duas compreensões a essa categoria de performance, trata-se da estrutura e da experiência; a estrutura diz respeito como os rituais são vistos, ouvidos e como utilizam o espaço para tal; já a experiência é o próprio ato de estar em um ritual.

E, nesse constante trânsito ritual-entretenimento espetacular haverá a composição da performances dos passistas, que numa quadra de modo circular as apresentações irão se aproximar de encenações de musicais teatrais, assemelhando-se muito, em proporções evidentemente menores, ao espetáculo de encerramento das Olimpíadas de 2012, com coreografias determinadas; bem como, um segundo momento espontâneo em que os passistas se lançam livremente realizando solos improvisados de samba e convidando o público, ou até mesmo outros passistas “a paisana” a sambarem, formando-se diversos grupos circulares menores de apresentação participativa, nestas rodas o passista convida outro passista ou o público a entrar nela e a entreter-se no ato do samba.

Essa configuração descrita acima, não nasceu assim, mas foi articulada e pouco a pouco inventada e solidificada como tradição, cristalizando atualmente, algumas posições de poder, pois nem sempre a figura passista ocupou esse lugar. Rego (1994) conta que em tempos mais remotos o passista masculino foi gradativamente ganhando relevância, não existia a figura do solista masculino nos desfiles ou nas quadras, de modo oficial. Rego conta que um icônico passista, chamado Tijolo, da Portela, por volta dos anos 60, desafiava as regras da escola durante os ensaios e impunha-se à frente das baianas e sendo convidado a se retirar pelas diretorias, antes mesmo de contagiar o público. Tijolo conta à Rego (1994, p. 24), que as rodas se passavam após os ensaios de quadras a partir da informalidade dos percussionistas e dançarinos, onde aí sim os solistas se exibiam. Sendo dessa maneira, o passista uma figura hierárquica menor ante aos outros personagens do carnaval.

Rego (1994, p. 24-25) relata que naquele período, por volta do ano de 1958, fruto da articulação do carnaval carioca em sua dimensão negociada com outras esferas de

poder, há incorporação da ambiência do samba à temática do mundo dos grandes musicais, a partir do produtor e diretor de teatro Carlos Machado, no luxuoso palco da boate *Night and Day*, no bairro do Centro do Rio.

A importância da menção a este fato é propor entendimento do modo como o passista foi compondo o seu prestígio enquanto personagem do carnaval. Pouco a pouco vai se articulando um capital simbólico às performances individuais amplificando a dimensão que conecta-se ao entretenimento, o que por sua vez reforça as premissas de Ricon (2016) sobre este popular bastardo, do sujeito subalterno, que irá ser “resemantizado para ganhar sua agência em e desde outros lugares culturais, históricos e narrativos: suas lógicas, relatos e linguagens próprias” (p. 34).

Tijolo em entrevista a Rego (1994, p. 26) irá relatar que o lugar do palco do teatro foi o lugar perfeito para as suas maluquices e expressões corporais de toda ordem. Com o sucesso de suas apresentações no palco da boate, Tijolo conta: “pude ir para o centro da quadra como solista e exibir o que quisesse. A direção de harmonia não me expulsava mais. Aplaudia.”, relata.

A partir de fatos midiáticos como este, bem como outros, tais como: a participação de passistas em filmes músicas como “Matemática zero, amor 10”, do diretor Carlos Hugo Christensen (1960); da presença dos passistas nos diversos musicais de Carlos Machado, apresentações no Teatro Municipal com a presença de figuras políticas como o presidente Jânio Quadros; e a máxima consagração de Tijolo, onde foi flagrado pelo fotógrafo Gervásio Baptista no famoso salto no ar, sendo esta imagem capa da Revista Manchete da época após o período dos desfiles, que irão colaborar para ressituar a posição do passista masculino enquanto personagem do carnaval carioca.

Nesse sentido, a lógica da cultura pop, a partir destes fenômenos midiáticos que emulam experiências conferindo valor a determinados agentes a partir de estéticas diversas, impuras, bastardas, somam-se a dúbia relação entre ritual-entretenimento, conforme dialogamos com Richard Schechner (2012), aprimorando assim, a eficácia das performances afro-brasileira que compõe o trinômio cantar-dançar-batucar no contexto das quadras.

Essa resemantização assume parte característica das motrizes da diáspora, faz adensar mais as estruturas das performances. Sobre a questão, Rego (1994) irá descrever diversos casos, mencionando nomes e agentes, que a partir desta outra dimensão que o passista irá assumir, as performances em quadra serão exaltadas.

Nos dias atuais, por exemplo, será exaltado no ambiente das quadras o ato de “tirar”. Ou seja, um passista “tira” o outro para dançar, normalmente, a partir de um gesto de dança comumente chamado de “afundar”. Tanto o passista feminino, quanto masculino, pode posicionar-se de modo frontal a outro e convidar para um duelo de samba no meio de uma roda. O recurso coreográfico onde se realiza um gesto parado (LEPECKI, 2005) no samba, significa um ligeiro juntar de pés em que o outro é compelido a aceitar de forma imediata o duelo. Não há vencedores, mas um estado de histeria na roda, pois é nesse momento em que o passista se exhibe com o melhor que pode esforçando-se para aguçar seu desempenho frente a pequena plateia. É uma apresentação espontânea cheia de volteios, sorrisos ou brincadeiras e que se dissolve igualmente de modo espontâneo, abandonando o desafio e sambando de modo individual.

Há, portanto, certa mimese de partículas de comportamentos recuperados dos ancestrais africanos, como tradicionalmente eram representadas nas lutas dos arquí-inimigos, os orixás Xangô e Ogum, em disputa de um orixá feminina, Oya ou Iansã (Ligiéro, 2011, p. 120). Configuração estrutural que irá se seguir em diversas danças ou rituais onde estará presente o cantar-dançar-batucar, caso das rodas de jongo, capoeira ou rituais de incorporação.

No caso específico do samba, nessas pequenas rodas, os celulares em geral estão a postos imediatamente colocando estas ações em rede. É neste momento também em que o passista está mais livre do processo ensaiado e que há mais improvisos e, por sua vez, há comentários dos espectadores-participantes que irão valorar o desempenho dos que ali estão em roda.

Dessa maneira, fica-se demarcado as frivolidades de nosso tempo, demarcado pelas noções da cultura pop, somando nossas experiências estéticas a partir do instantâneo hábito de fotografar e filmar as performances, propondo dessa maneira, questões para futuras investigações.

REFERÊNCIAS

- BILATE, Lucas Ferreira. **Brilho em festa: homossexualidades masculinas nas escolas de samba**. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ. Museu Nacional. PPGAS, 2017.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval, ritual e arte**. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2015.

- DUARTE, Silvia Valeria Borges. **A construção da personagem passista e a relação entre vocação versus dom Passistas de escolas de samba: entre a técnica e a intuição, em busca da profissionalização.** Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: ICHF/UFF, 2015
- FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro, ed. LTC, 2008
- GREEN, James N. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX.** São Paulo: UNESP. 2000.
- GONÇALVES, Renata de Sá. **A dança nobre no espetáculo popular: a tradição como aprendizado e experiência.** Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2008.
- 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 arte populares, Rio de Janeiro, v.12, n.2, p. 55-72, nov. 2015.
- LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo estudo das performances brasileiras.** Rio de Janeiro, Garamond, 2011
- MARTINS, Leda. **Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória.** In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, UFSM, Santa Maria, n.23, p. 63-81, jun.2006.
- SODRÉ, Muniz. **Samba dono do corpo.** Ed. Maud. 2º. Ed. Rio de Janeiro. 1998.
- PEREIRA DE SÁ, S; CARREIRO, R. (Org.); FERRARAZ, R. (Org.). **O pop não poupa ninguém.** In: Cultura Pop. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2015.
- PEREIRA DE SÁ, S; VIANA DE PAULO, R. **Strike a Pose! A mediação do videoclipe Vogue em performances do carnaval carioca.** Revista da Comunicação, Mídia e Consumo – ESPM, 2019, prelo
- RINCON, O. **O popular na comunicação: culturas bastardas e cidadanias celebrities.** Revista Eco-Pós, v. 19, n3 (2016)
- REGO, Luis, C. **A dança do samba – Exercício de Prazer. Rio de Janeiro.** Ed. Aldeia: Imprensa Oficial. 1994
- SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia de Richard Schechner.** Zeca Ligiéro (Org). Rio de Janeiro. Ed. Mauad X, 2012

SOARES, Thiago. Editorial. **Cultura Pop**. In: Revista ECO PÓS. UFRJ. V. 19. Nº 3. 2016.

VIANNA, Hermano. **Mistérios do samba**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2ªed, 2012

TURANO, Gabriel da Costa; FERREIRA, Felipe. **Incômoda vizinhança: a Vizinha Faladeira e a formação das escolas de samba no Rio de Janeiro dos anos 30**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p. 65-92, nov. 2013.