

Desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro: o complexo universo da cultura do carnaval¹

Bárbara Regina Pereira

UNIRIO / Rio de Janeiro

Memória, patrimônio, samba-enredo

A campeã do carnaval de 2016 foi uma das mais antigas agremiações carnavalescas do carnaval do Rio de Janeiro: a Estação Primeira de Mangueira, fundada em 1928. A escola passou, em 2016, pela Marquês de Sapucaí com cerca de 4 mil desfilantes e uma ala de passistas composta por homens e mulheres. Uma das poucas que ainda valorizam o que se configurou como “samba no pé”, a Mangueira dá o posto de rainha da bateria a uma passista com a dança aprendida e alicerçada dentro da própria escola. Parece pouco, mas no universo do carnaval, há alguns anos impregnado de questões mercadológicas (Simas & Fabato, 2015), soa como uma resistência da cultura do samba, que se iniciou mais formalmente, no início do Século XX com a música associada à dança. E a expressão “samba no pé”, como o próprio *Dossiê matrizes do samba do Rio de Janeiro* ressalta, é carregada de sentidos: “A expressão “samba no pé” não é um vazio de significados, mas uma verdade primeira da dança do samba” (p.86).

No começo dos desfiles – o primeiro foi em 1932, este organizado com o apoio do jornal *Mundo Esportivo* (Ferreira, 2004) - a dança do samba era uma arte das mulheres que faziam parte das agremiações. Eram conhecidas como pastoras ou cabrochas (Cabral, 2011) e apresentavam passos criados no ato da dança, improvisados de acordo com a sonoridade

¹ Trabalho apresentado na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 3 e 6 de agosto de 2016, João Pessoa/PB

empregada pelos músicos e suas baterias (Rego, 1996). A base do gingado daquele tempo tinha como origem as danças africanas – cocos, cucumbis, danças dos orixás - trazidas por homens e mulheres que vieram forçados para o Brasil. Desde o início, “o samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira” (Sodré, p.16).

Não havia uma coreografia pronta, não havia – e não há – uma coreografia decodificada. Em 1996, o jornalista José Carlos Rego empreendeu uma pesquisa de fôlego e chegou a mapear 172 passos de samba, mas sempre reforçando a ideia de que é o improvisado o principal condicionante para a criação. Hoje, no Século XXI, quase todas as escolas de samba que fazem parte do Grupo Especial, composto por 12 agremiações, algumas maiores e outras com menor número de componentes, possuem um coreógrafo que delimita e determina como será a apresentação da ala, ainda fundamental para o corpo do desfile, embora não seja motivo de pontuação de acordo com o regulamento da Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa), instituição responsável pela organização do desfile, ao lado da Prefeitura do Rio de Janeiro, representado pela secretaria de turismo.

A dança do samba

Informalmente, a não pontuação da dança do samba nos desfiles é um dos fatores apontados por especialistas do carnaval e pelos próprios passistas para que a arte não tenha a mesma visibilidade que outros segmentos da escola, como os casais de mestre-sala e porta-bandeira e a comissão de frente. Atualmente, além de quase todas as alas de passistas das escolas de samba serem coreografadas, a maioria tem a função de “segurar” a escola durante o desfile enquanto a bateria faz a sua movimentação para o recuo, bem próximo à dispersão. Uma prática que remete à dança a uma função utilitária, desconsiderando a importância dessa arte no cortejo.

No começo dos desfiles – como conhecemos hoje - não havia uma ala específica para os homens e as mulheres que dominavam o que se configurou popularmente como “samba no pé”. Eles ficavam espalhados ao longo do cortejo e os passos eram improvisados de acordo com o ritmo. Não havia também a denominação passista, algo que surgiria mais tarde, mais fortemente nos anos 1960, com uma mulher, Paula do Salgueiro (Rego, 1996). A trajetória

da arte da dança ganharia outros contornos, especialmente para as mulheres, com a transferência da dança para os palcos, capitaneados por empresários de shows que vislumbraram nesses saberes outras possibilidades turísticas. Criando assim uma nova categoria: as mulatas-show, que podem – ou não – ser passistas de escolas de samba. A escolha para esse posto depende de fatores voltados mais para questões estéticas da passista do que para o domínio da dança². Entretanto, a existência da ala de passistas é hoje uma realidade em todas as escolas de samba e é assim definida por Santa Brígida (2014):

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)

A arte da dança do samba é um dos componentes da manifestação samba-enredo, patrimonializada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Nacional (IPHAN), em 2007.

A memória coletiva sobre as passistas

A trajetória do carnaval carioca tem em seu início uma história de silêncios. No começo do Século XX, os negros detentores dessa manifestação eram impedidos de expô-la publicamente. Sua continuidade é garantida pela oralidade e pela transmissão entre gerações, uma prática que nos remete ao conceito de memórias subterrâneas, como exemplifica Pollak: “(...) essas lembranças são transmitidas no quadro familiar, em associações, em redes de sociabilidade afetiva e/ou política” (p.3-15). A aceitação do samba vai se dar à medida que a sociedade englobante – descrita como branca e de classe social mais abastada que a dos negros descendentes de escravos – passa a fazer parte dos

² Uma prática constatada pelo documentário *Mulatas, um tufão nos quadris* (<https://www.youtube.com/watch?v=HTmHeh38Dc8>)

festejos. Fato que se dá mais fortemente quando o Estado – no caso a Prefeitura – incorpora essa cultura popular ao calendário do carnaval da cidade, interessada nas potencialidades da expressão como atração turística. A imagem do carnaval carioca, que se tornaria um dos mais famosos do mundo, começa a ser construída a partir de então por intelectuais, em geral historiadores, e pela imprensa nacional. Tudo o que se sabe sobre esse bem cultural foi – e continua sendo – construído com base na vivência desses grupos de pesquisadores com a expressão e, sobretudo, a partir da tradição oral dos produtores da cultura do carnaval. Embora tenham sido ouvidos, podemos supor que muitas das memórias subterrâneas de diversos grupos se mantiveram silenciadas. Uma vez em disputa, o jogo entre seletividade e esquecimento mantém determinadas memórias de fora.

“O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro (Pollak, p.3-15, 1989)

A imagem nacional do carnaval foi sendo moldada como uma festa profana, em que homens e mulheres, oriundos em geral de classes sociais desfavorecidas, se divertem e se expõem para pessoas de classes mais favorecidas. Mas há outro fator ainda mais complexo nessa exposição: a sexualidade exacerbada, com homens vistos como malandros viris e mulheres como corpos à disposição dos espectadores. A imagem da “mulata do samba”, por exemplo, começou a ser construída já no ano de 1933, assim como a do malandro, pela então famosa Revista *O Cruzeiro*, como aponta o professor e pesquisador Felipe Ferreira em seu *Livro de ouro do Carnaval Brasileiro* (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).

A imagem das passistas é um fator relevante na formação desse discurso sobre o carnaval. Quando as escolas começaram a desfilar em concursos, em 1932, o vestuário ainda não remetia à ousadia dos tempos modernos. A arte da dança do samba teve seu auge nas décadas de 1950 e 1960, quando passistas passaram a fazer parte da cena teatral. A imagem desse como um trabalho artístico, entretanto, começa a ser mudada quando empresários de casas de shows decidem transformar os corpos femininos em espetáculo. Até os dias atuais, a memória predominante em relação aos desfiles das escolas de samba, estruturada primordialmente pela mídia televisiva, esteve distanciada de outras vertentes que a manifestação carrega, como os modos de vida e os saberes dos grupos distintos que dela fazem parte. A memória oficial – a produzida pelo Estado por meio da Prefeitura - manteve esse discurso coletivo produzido pelas mídias, ao não proporcionar ações e medidas para fazer emergir outros valores presentes nessa cultura. A patrimonialização do samba seria, contudo, uma forma de rever essa memória oficial e de fomentar a construção de uma outra memória nacional sobre a cultura carnavalesca das escolas de samba do Rio de Janeiro.

A patrimonialização do samba-enredo

A patrimonialização do samba-enredo ocorreu a partir da solicitação do Centro Cultural Cartola, instituição presidida por Nilcemar Nogueira, neta do compositor mangueirense. A iniciativa reuniu pesquisadores do samba, como Nei Lopes e Roberto Moura, e teve o apoio da Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa) e da própria Prefeitura.

Como o samba, em seus diferentes estilos, não estava – e não está - ameaçado de extinção, a iniciativa objetivou colocar luz sobre os detentores, conforme elucidou a própria presidente do Centro Cultural Cartola em diversas entrevistas³. Dar visibilidade aos detentores das diferentes artes, em razão de por muito tempo os sambistas – e suas histórias

³ Ver Documentário sobre Dossiê Matrizes do Samba (<https://www.youtube.com/watch?v=4sXBJGjTmBw>)

- terem sido observados predominantemente por pesquisadores e historiadores que, embora tivessem proximidade com as culturas populares, não eram sambistas oriundos das classes populares. A iniciativa, portanto, ainda segundo a própria autora do pedido, era dar espaço para que os sambistas pudessem ser ouvidos.

O processo para a patrimonialização do samba durou, de acordo com Nilcemar Nogueira, cerca de dois anos e resultou no registro do samba-enredo no livro *formas de expressão* e, conseqüentemente, na publicação do *Dossiê matrizes do samba do Rio de Janeiro*. O documento possui 200 páginas e descreve os principais elementos das culturas que envolvem o partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo. No caso do samba-enredo estão presentes as principais manifestações que compõem essa cultura: a música, a dança, poesia e a cena, que inclui elementos como a culinária, a bateria e a transmissão de saberes. Embora não tenha sido o desfile das escolas de samba o alvo da patrimonialização, a existência de todos esses elementos está intimamente ligada ao cortejo. Afinal, ao longo do ano há um extensa preparação desses diferentes grupos – cada um com suas particularidades em relação à cultura do carnaval - para o momento da apresentação: o desfile no Sambódromo.

O “silenciamento” de uma arte

Em qualquer escola de samba, a ala de passistas desempenha um papel importante. É um dos poucos elementos organizados e administrados pela própria direção da escola, ao lado da bateria, das baianas, do casal de porta-bandeira e mestre-sala e da comissão de frente, apesar de não ter o mesmo *status* que seus companheiros. É composta, de modo geral, por homens e mulheres pertencentes à comunidade da qual a escola faz parte. Para integrar uma ala de passistas, o(a) componente precisa necessariamente apresentar passos de samba, muitos passados de geração para geração, e desenvolver uma capacidade motora e corporal que se assemelham aos padrões exigidos em diferentes companhias de dança.

Atualmente, há testes para ingressos e os(as) aprovados(as) participam de exaustivos ensaios ao longo de todo o ano até o dia do desfile principal na Marquês de Sapucaí. Quem não participa dos ensaios não pode desfilar. Há, em todo esse processo, uma construção coletiva de uma dança que faz parte da cultura do samba e que, em muitos casos, é exercida

por pessoas que aprenderam em casa, com seus familiares, ou no próprio espaço das quadras durante os preparativos para o carnaval. A ala de passistas envolve dança, vestuário, criação coletiva e envolvimento comunitário, além do sentimento de pertencimento a uma agremiação, que já carrega em si diversos outros componentes sociais e culturais. São bens culturais, construídos ao longo de décadas, que existiam antes mesmo do surgimento da primeira escola de samba, a Deixa Falar, em 1928 (Cabral, 2011). Entretanto, no documento da patrimonialização, que descreve os bens pertencentes a essa complexa cultura, a dança do foi detalhada não no corpo do *Dossiê*, mas sim no anexo. As outras categorias foram analisadas, contextualizadas e descritas. Mas, no entanto, o saber das passistas, que não está dissociado da música, foi aparentemente silenciado na construção de uma memória oficial. Um silenciamento que precisa ser observado à luz do que nos diz Pollak (1989) em relação ao contexto do silenciamento.

Entretanto, é fato que essa seria uma oportunidade ímpar de construção de uma outra imagem das mulheres que participam dessa expressão, que, por sua vez, é considerada como um elemento da identidade nacional. Nossa questão é, sobretudo, investigar se a memória oficial não teria ignorado memórias subterrâneas no sentido atribuído por Pollak. Afinal, há um complexo conjunto de fatores por trás desse cenário: são mulheres, negras, oriundas em sua grande maioria de classes populares, produzindo uma arte que o senso comum não costuma reconhecer como arte. O documento não invisibiliza o fazer das passistas, mas, contudo, não ilumina as memórias desses detentores e dessas detentoras da arte de dançar o samba.

O propósito desse trabalho não é renegar a importância da patrimonialização, nem para a legitimação dos bens culturais, nem para os grupos envolvidos. Entretanto, não podemos nos refutar de problematizar e de observar os campos de força presentes nos processos de patrimonialização, em especial o que entra e o que fica de fora no momento em que se determina que um bem intangível integra - ou não - um patrimônio cultural de um grupo social. Mas esse trabalho objetiva, sobretudo, (re)construir as memórias das passistas e refazer a trajetória histórica da arte de dançar o samba.

O samba e os riscos do mercado

Uma das maiores preocupações atualmente no universo do samba é com o financiamento dos desfiles, cada vez mais patrocinados por empresas cujo único objetivo é ampliar sua atuação de marketing por meio de uma manifestação cultural de grande visibilidade, no Brasil e no mundo. Só em 2008, o carnaval foi visto por meio da televisão por 450 milhões de espectadores em todo o mundo, segundo pesquisadores que acompanham a festa. No ano de 2012, a escola de samba Porto da Pedra, sediada na cidade de Niterói, levou para o Sambódromo o enredo “Da seiva materna ao equilíbrio da vida”, em que abordava a importância do leite e de seus derivados para o cotidiano, com a chancela – e os recursos – de uma indústria alimentícia multinacional. Em 2015, uma das escolas mais tradicionais da folia carioca, o Salgueiro, criada em 1953, colocou na avenida um enredo que falava sobre fama patrocinado pela Revista Caras. E, em 2015, a Beija-Flor de Nilópolis recebeu, segundo os jornais, a quantia de 10 milhões de reais do governo da Guiné Equatorial, um apoio que gerou polêmica internacional (a Anistia Internacional questionou a ajuda financeira) pelo fato de a Guiné Equatorial não ser um país democrático. Uma prática que atinge diretamente as formas de se fazer samba, como ressaltam o historiador Luiz Antonio Simas e o jornalista Fábio Fabato no livro *Pra tudo começar na quinta-feira*: “Se a aceleração das baterias compromete a melodia dos sambas, é certo que a onda dos enredos patrocinados atinge duramente as letras das composições. É muito difícil fazer boas letras para enredos que devem, prioritariamente, apresentar marcas ao consumidor”(p.64). Um risco para os bens patrimonializados, como nos alerta, na introdução da edição nº 32 da Revista do Patrimônio (IPHAN), Manuela Carneiro da Cunha para “o fato de que a ligação entre patrimonialização e mercado induz efeitos perversos”. Um aspecto que merece um olhar atento – do Estado e também da sociedade – para que o processo não se torne uma banalização (Fonseca, 2003), como apontam estudiosos do tema e se torne de fato uma “orientação democratizante” (Fonseca, 2003, p.73).

Todos esses episódios de patrocínios das escolas de samba têm provocado debates nos setores ligados ao carnaval pelo fato de a existência dos enredos autorais estar ameaçada, embora pesquisadores de carnaval (Simas & Fabato, 2015) apontem que se agora é o mercado antes era o Estado quem influenciava as temáticas apresentadas nos enredos, em consequência da subvenção proporcionada desde o início da estruturação do carnaval como manifestação a ser apresentada ao público, angariando especialmente um potencial turístico. Entretanto, se as escolas ainda hoje recebem apoio financeiro do Estado e, além disso, têm autorização de continuar captando outros recursos, como fica a questão da influência na arte? Os estudiosos do carnaval apontam alguns efeitos do avanço mercadológico no desfile: as baianas, cada vez mais, não usam roupas tradicionais (tendo como referência as mães de santo das religiões de matriz africana), as passistas estão coreografadas, perderam a liberdade de sambar de acordo com seu estilo, e a comissão de frente se transformou em arte circense e não mais apresentam a escola e suas tradições. A mudança nas formas de se expressar dos grupos ao longo dos desfiles acaba por afetar a essência do que está descrito como bem imaterial no livro de registro do patrimônio. Afinal, lá estão elencados os elementos que fazem dessa arte um patrimônio cultural. Se hoje o cortejo apresentado pelas escolas passa por transformações impostas pelo mercado, os questionamentos que emergem são: qual seria o papel do IPHAN na garantia de que as interferências não prejudiquem a essência dos saberes dos grupos, sem desconsiderar a dinamicidade das manifestações? O Estado – representado pelo IPHAN – poderia ser o mediador entre os grupos que comandam o carnaval do Rio de Janeiro, como a Liesa e a prefeitura? E mais: como ficam as mulheres passistas – e sua arte - diante dessa complexidade de atores envolvidos no fazer dos desfiles carnavalescos? A patrimonialização trouxe algum impacto para a arte da dançar o samba?

Bibliografia

Brígida, Miguel Santa. O maior espetáculo da Terra – O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro como cena contemporânea na Sapucaí. Bahia: UFBA, 2006.

Cabral, Sergio. As escolas de samba do Rio de Janeiro / Sergio Cabral – 1. ed. – São Paulo: Lazuli Editora : Companhia Editora Nacional, 2011.

Cunha, Manuela Carneiro da. "Introdução", Revista do Patrimônio n. 32, Patrimônio Imaterial e biodiversidade, RJ, IPHAN, 2005, págs. 15-30.

Dossiê Matrizes do Samba do Rio de Janeiro:
<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>

Ferreira, Felipe. O livro de ouro do Carnaval Brasileiro / Felipe Ferreira. – Rio de Janeiro : Ediouro, 2004.

Fonseca, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p.59-80.

Moura, Roberto. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro / Roberto Moura – 2ª edição – Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura. Dep. Geral de Doc e Inf. Culturall, Divisão de Editoração, 1995.

Pollak, M. Memória, esquecimento e silêncio. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

Rego, José Carlos. Dança do samba: exercício do prazer / José Carlos Rego / Projeto gráfico: Raimundo Nonato / 2.ed. ampliada – Rio de Janeiro: Aldeia, 1996.

Simas & Fabato, Luiz Antonio e Fábio. Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos / Luiz Antonio Simas, Fábio Fabato. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

Sodré, Muniz. Samba, o dono do corpo/ Muniz Sodré. – 2 ed. – Rio de Janeiro: Mauad, 1998.