

Os astros entram em cena:

Investigando a consolidação da performance das alas de passistas das escolas de samba do Rio de Janeiro

The stars that enter the scene – investigating the consolidation of the performance of the samba dancers of Rio de Janeiro's carnival.

RODOLFO VIANA

Artista visual e retratista. Doutorando em comunicação pela
Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF)

rodolfo.viana@gmail.com

RESUMO: O artigo versa sobre a trajetória coletiva dos passistas das escolas de samba do carnaval do Rio de Janeiro que articularam suas performances em torno das tradições afro-brasileiras, propondo para isso, analisar o vínculo do grupo à figura mítica e tradicional de Zé Pilintra. A partir da experiência do campo etnográfico do autor, juntamente a análise de fontes midiáticas e o endosso das pesquisas acadêmicas são tomados os acontecimentos das décadas de 1960 e 1980 como importantes marcos para reconstituir o passado da ala. Deste modo, com especial atenção a dança e aos movimentos corporais, é proposto uma investigação às estratégias desses atores sociais que instituíram uma série de convenções performativas junto as escolas de samba, criando com isso negociações que se atrelaram as ideias de "origem" dos antigos malandros. Com isso, é possível lançar luz acerca dos caminhos que consolidaram as performances conhecidas atualmente nas agremiações, tanto nos desfiles, quanto nas quadras.

PALAVRAS-CHAVE: ala dos passistas, dança do samba, performance

ABSTRACT: The article deals with the collective trajectory of the samba dancers from the Rio de Janeiro Carnival samba schools who articulated their performances around Afro-Brazilian traditions, proposing to analyze the mythical and traditional figure of Zé Pilintra. Based on the author's experience in the ethnographic field, together with the analysis of media sources and the endorsement of academic research, the events of the 1960s and 1980s are taken as important landmarks to reconstruct the ward's past. Thus, with special attention to dance and body movements, an investigation is proposed into the strategies of these social actors who instituted a series of performative conventions with samba schools, thereby creating negotiations that were linked to the ideas of "origin" of the ancient tricksters. With this, it is possible to shed light on the paths that consolidated the performances currently known in the associations, both in parades and on the courts.

KEYWORDS: group of samba dancers, samba dance, performance

Final do Concurso Brasil Samba Congress 2019. A frente os finalistas: João Soares (terno azul) e Netinho Campos (terno vermelho). Foto de Rodolfo Viana



O registro acima (Figura 1) é referente ao mês de janeiro de 2019, foi realizado na ocasião de um prestigiado evento na Casa da Espanha, no bairro do Humaitá, na cidade do Rio de Janeiro, o *Brasil Samba Congress*, destinado a premiar o melhor passista, nas categorias: masculino e feminino. Evocando certo ar televisivo, com cenário e iluminação que remetem a programas de jurados como *The Voice*, o evento agitou o mundo dos passistas nas redes sociais dos sambistas e nos canais especializados, dado a proporção do concurso e o rigor das audições.

A imagem informa um ponto de partida potente para interrogar a construção dessas performances que referenciam o passado boêmio, mítico e carioca das escolas de samba. Note a unidade das poses

coreografadas, a energia dos gestos de marcada atitude para sorrir, a jovialidade dos participantes, e, principalmente, se destaca a indumentária plural dos malandros. Tudo isso revela uma continuidade das tradições carnavalescas com a típica estilização dos cabarés da Lapa dos anos de 1930, porém repaginada e de forte elo com o presente, apresentando ternos de tecidos brilhosos e variados, sem o típico chapéu e cabelos ao estilo *blackpower*, além de misturas coreográficas inovadoras à dança do samba.

Ademais, o momento mais aguardado do *Brasil Samba Congress* foi uma espécie de batalha de improvisos, com uma bateria ao vivo, em que os passistas deveriam “se enfrentar” em uma disputa, sob os olhos de um júri carnavalesco e de uma plateia efusiva. O carismático Milton Cunha foi o mestre de cerimônia abrindo o evento com um discurso simultaneamente emocionado e clichê sobre as danças mundiais. Ele dizia que: se o tango é argentino, o fado de Portugal e o flamenco da Espanha, o samba seria naturalmente a dança tradicional do Brasil.

Mais do que ser a dança brasileira, a temática do samba forjou um passado tomado como imemorial para o carnaval. Durante a minha vivência com os passistasⁱ, a seguinte questão se apresentou: como esse grupo dentro das agremiações consolidou suas convenções performativas frente à ideia de tradição? Em busca deste debate, constatei que as fontes investigadas não esclareciam a que tipo de alusão suas escolhas estéticas se referenciavam, além de uma dispersão historiográfica do tema. Sendo assim, este trabalho pretende compor algumas hipóteses a fim de reunir a discussão que configura a performance da ala dos passistas.

Dessa maneira, o artigo resgata a história da dança do samba, realizando uma reconstituição sobre a formação do grupo das alas de passistas nos contextos das tradições afro-brasileiras formuladas no início do século XX. Para isso, num primeiro momento, o texto situa as discussões junto aos paradigmas da formação das escolas de samba; em seguida, recorre às

pesquisas acadêmicas que investigam o segmento carnavalesco dos passistas (PEREIRA, 2019; TOJI, 2009, 2006; GIACOMINI, 1992); ao documento *Dossiê Matrizes do Samba do Rio de Janeiro* (IPHAN, 2007); aos depoimentos do acervo do Museu do Samba, contando com figuras atuais como Valci Pelé e do passado como Careca do Império; aos acervos do Jornal O Globo e do Arquivo Nacional, em especial, a Revista Manchete (1969) e outras fontes do período. Assim, tendo como períodos importantes às décadas de 1960 e 1980, são endossadas as hipóteses da formação das alas com atenção a sua organização coletiva que convencionou noções extraídas das ideias das tradições do samba, como a cena boêmia dos anos de 1930, a fim de estabelecer legitimidade de unificação entre os dançarinos “originais” de samba. Com isso, os argumentos organizam a construção gradativa da performance das alas de passistas com reflexões críticas, pouco privilegiada nas fontes consultadas, sendo sensíveis às questões da consolidação desse grupo mais juvenil dentro das agremiações.

Esta premissa ressalta um resgate à performance dos passistas, entendendo-os como integrantes de um elenco ou um *ballet* popular, com enorme capacidade de improvisação ante a percussão, cuja ação da dança lhes dão alguns instantes célebres quando se apresentam, conferindo uma vida pública junto às escolas. Desse modo, os passistas dançam com absoluto fervor e uma paixão inebriante, buscando responder à enorme expectativa de demonstrar com maestria o samba baluarte nas apresentações, utilizando de técnicas corporais e aquilo que julgar potente ao ato de sambar. É por isso que a sensação dessa fotografia (FIGURA 1) ratifica o que a pesquisadora Simone Toji (2009, p. 218) já disse: – “sambar é sentir, e sentir é se relacionar”; e, relação inclui um permanente dinamismo entre as trocas que se estabelecem, entre o passado tradicional do samba e o presente.

Em outras palavras, o texto pretende perfazer a entrada em cena do posto de malandro no grande elenco de personagens das escolas de samba,

abordando assim, as negociações que estabeleceram as convenções que sustentam a legitimação desse lugar. Como prosea o samba-enredo “Salgueiro apresenta: O Rio no Cinema” (BOTELLHO et al., 2011), entendendo que cada dançarino além de “tradicional” pode ser “um astro que entra em cena” e reivindica – como toda estrela carnavalesca –, seu lugar à luz, nos palcos que vão das quadras à Sapucaí.

Contextualizando a tradição das escolas de samba e o personagem do malandro

Em busca de situar as questões, antes de mais nada, é preciso realizar breves considerações acerca da ideia de tradição no carnaval das escolas de samba na cidade. Nos contextos desse sistema cultural, as noções que acionam a “origem”, o “autêntico” ou a “tradição”, podem ser vistas: no âmbito da plástica dos desfiles, nas escolhas dos enredos; nas inovações das comissões de frente ou dos carros alegóricos; nas performances de casais de mestres-salas e porta-bandeiras etc; não seria diferente, no caso em quadro – a dança do samba e seus dançarinos.

Em razão disso, cabe apresentar duas considerações para o embasamento do argumento em torno da consolidação da performance dos passistas. A primeira está em conformidade com Felipe Ferreira e Gabriel Turano (2013) e diz respeito à mobilização de atores sociais que se vinculam à ideia das tradições afro-brasileiras. Em suma, é caso dos debates em torno da construção da identidade nacional sobre o que engendra a conjuntura política e sociocultural dos anos de 1930, a partir do apogeu das escolas de samba.

Dito isso, onde está inserido nessas discussões o debate acerca das questões atreladas às origens “tradicionalistas” dos passistas? Ou melhor, os personagens dançantes dessa festa, que a posteriori, no contexto das escolas de samba, serão chamados de passistas? Quais resgates do

passado são necessários para invocar a “verdadeira” tradição dos passistas? E, conforme ajuda a indagar Maria Laura Cavalcanti (2015): que papel desempenham estas personas enquanto integrantes de uma agremiação e quais são suas complexidades até a data do cortejo, na avenida?

Já a segunda consideração, na carona dessas inquietações, entende que a ala de passistas tem um correspondente tradicional para a sua performance oriunda nesse período, tratando-se do personagem típico do malandro, tal como a figura mítica Zé Pilintra. Ocupando, desta forma, o panteão das deidades afro-brasileiras representadas nas escolas de samba. Essa persona que figura o cenário boêmio da Lapa dos anos de 1930, cultuado oficialmente na religião da Umbanda recebe pouca atenção nas bibliografias consultadas, enquanto um bem simbólico apropriado pelos passistas. Sendo assim, essa afirmativa joga luz para uma análise situada das performances da dança do samba junto aos debates sobre as tradições carnavalescas cariocas, já que os passistas fazem evidente alusão a “Seu Zé”.

Sendo assim, é possível supor que um coletivo de sambistas, num dado momento, irá mobilizar-se para construir um subgrupo dentro das agremiações reivindicando a ideia “tradicional” e “autêntica” dos dançarinos de samba. Para isso, apresentam dentro das escolas uma organização para abrigar a performance dos “antigos” malandros “originais”. Oferecendo, para isso, um bem cultural alusivo aos tempos áureos do passado do samba. Desse modo, os passistas, enquanto atores sociais, lançam mão desse vetor de força sempre acionado ao longo de todo o século XX na história social do carnaval, como concorda Hermano Vianna (1995), para consolidar a performance entendida como tradicional dos malandros.

Para construir o contexto dessas considerações, é importante observar no período de 1930, alguns sistemas semióticos postulados na ideia de que

um “novo” carnaval (das escolas de samba)ⁱⁱ. Encontrando, deste modo, os seus principais sentidos para expressar as autenticidades brasileiras a partir das sociabilidades negras. Muniz Sodré (1998) explica que:

As festas ou reuniões familiares, onde se entrecruzavam bailes e temas religiosos institucionalizavam formas novas de sociabilidade no interior do grupo (diversões, namoros, casamentos) e ritos de contato interétnicos, já que também brancos eram admitidos nas casas. Estas pertenciam majoritariamente a famílias baianas que, desde as últimas décadas do século XIX, habitavam o bairro da Saúde, espalhando-se mais tarde pela zona chamada de Cidade Nova, com ramificações no Mata Cavalos (Riachuelo) e Lapa. Naquela região, famosos chefes de cultos (ialorixás, babalorixás, babalaôs), conhecidos como tios e tias, promoviam encontros de dança (samba) à parte dos rituais religiosos (candomblés). (SODRÉ, 1998, p. 14).

Dessa maneira, essa nova modalidade do carnaval foi incorporando instrumentos de percussão, somados à outras manifestações afro-brasileiras corporais, tais como os “gestos, as cores, passos, palavras, objetos, crenças e mitos”, segundo Muniz Sodré (1998, p.23). Em observação a isso, o autor colabora no entendimento do sentido temático das escolas de samba com especial atenção a centralidade da dança nesse processo, sublinhando as batucadas festivas e religiosas que constituíam as performances de forma corporal, além do canto e do batuque.

Esses aspectos que misturam diferentes gêneros estéticos, entre o ritual e o entretenimento, como estruturantes das performances corporais, como explica Richard Schechner (2012, p. 56–57), incorpora dois personagens emblemáticos com fortes marcas dos ritos de matriz africana, a baiana e o *bamba*, vinculado ao malandro. É importante notar que o *bamba*, cuja formação etimológica tem origem na língua banta, *mbamba*, significando

sambista virtuoso, destemido (LOPES; SIMAS, 2015, p. 31) oferecem características associadas não só aos sambistas, mas a figura mítica que empresta ao sambista dançante uma expressividade corporal “autêntica” para executar o samba, como o malandro Zé Pilintra, acompanhado de sua vestimenta típica, apropriada pelos passistas. Sendo o traje “chapéu palheta, camisa listrada, calça branca” a contraparte masculina do traje estilizado das baianas (LOPES; SIMAS, 2015, p. 181), ou, de modo geral, das demais dimensões femininas de uma escola de samba. Há também sua versão de gala o “terno branco, chapéu-panamá caído sobre a testa, gravata e lenço vermelhos, sapatos bicolores” (LOPES; SIMAS, 2015, p. 301).

O mito dessa deidade urbana se apresenta como um dos fortes mediadores para o passista e seu modo de sambar, imprimindo hábitos culturais negociados que sintetizam sua performance; criando imputes, tanto gestuais à dança do samba, quanto de valores patriarcais que perduram de modo muito sólido entre os passistas atuais.ⁱⁱⁱ Em outras palavras, Zé Pilintra irá estiar uma série de bandeiras norteadoras para a tradição dos passistas, retendo em seu corpo permanências e abandonos, além do entendimento de que ele é o malandro “original”, haja vista sua síntese de movimentos corporais estilizados realizado pelos passistas atualmente.

No âmbito do carnaval, reforço que a representação do personagem do malandro coaduna a composição dos integrantes de uma agremiação de forma tão típica quanto à baiana, por exemplo. Embora essa articulação entre os passistas e Zé Pilintra não seja aprofundada nas pesquisas acadêmicas, a ambiência das quadras nos informa tal evidência. Segundo Silvia Duarte (2021, p. 101), Celyinho, importante passista da G.R.E.S. Mangueira, em sua trajetória de mais de 30 anos, associa-se à personificação do malandro. Além disso, nas constatações realizadas em campo, é recorrente na voz dos passistas essa autodenominação ou apontamento, em referência a eles como “os malandros da escola”. Isso é um dado provocador, pois convida as pesquisas a observarem essa relação

das tradições quando reivindicada por subgrupos de uma agremiação com maior profundidade.

Outro argumento, é que a figura de Zé Pilintra empresta a performance dos passistas uma estrutura postural para o samba, sendo essas mimeses de movimentos oriundos de ritos afro-brasileiros vinculados a ideia de originalidade das escolas de samba, que por sua vez, constituem-se como valores importantes à dança. É o caso das lutas dos arqui-inimigos, dos orixás Xangô e Ogum, em disputa por uma orixá feminina, Oyá ou Iansã (LIGIÉRO, 2011, p. 120). Bem como a estrutura de movimento das performances negras que irá se seguir em diversas danças ou rituais onde estará presente o trinômio enfatizado por Zeca Ligiéro (2011) – cantar-dançar-batucar –, caso das rodas de jongo, capoeira ou rituais de incorporação. Ou seja, performances de disputas e duelos entre homens, ora lúdicas, ora religiosas, que vão compondo uma conformação coreológica^{iv} do samba, onde a mimese do embate, do confronto, ganha lugar, conforme relata os diversos depoimentos colhidos por José Carlos Rego (1994) sobre a dança do samba. Isto significa, uma tradição para os malandros “antigos”, que segundo Zeca Ligiéro (2010):

Formavam uma roda, dançavam e cantavam caxambus, jongos, lundus ou macumbas, quase sempre acompanhados de pequenos atabaques, pandeiros e ganzás. Tal era o ambiente em que poderíamos topar com o Zé Pilintra nos tempos idos das décadas de 1920 e 1930. Muitos pontos cantados aludem ao seu talento na luta e à sua forma gingada de caminhar. Os médiuns em que se incorpora assumem um gestual que nos remete ao mundo dos antigos pagodes e gafieiras. (LIGIERO, 2010, p. 65)

Serão estes gestuais performativos que retém valores que hoje são muito difundidos em apresentações não religiosas, na forma de “mimodramas”

pelos assistas, tais como quedas bruscas, acelerações repentinas, gestos de mãos, sugestivo requebrado dos quadris, conforme explica Sodré (1998, p. 30). Gestos que se constituem como significantes miméticos de características que permitem afamar que o “malandro balança, mas não cai”.

Tais considerações visam apontar a investigação de bens culturais do passado da ala dos assistas. O que nos oferece caminhos que exigem atenção para as forças simbólicas que mobilizam, organizam e operam ações em um nível muito efetivo das coisas, como a consolidação de práticas performativas entendidas como tradicionais, por parte do personagem do malandro das escolas de samba em sua organização coletiva.

Conforme Eric Hobsbawn (2000, p. 9) essa forma repetitiva de retomar o passado visa “inculcar valores e normas de comportamento através da repetição”. O que irá incorrer, sempre que possível, uma apropriação da história, referenciando situações anteriores como estáticas no tempo. O autor vai considerar esse processo de ritualização e formalização dessas repetições, ainda que sejam por regras tácitas, como uma característica de uma tradição inventada (2000, p. 12).

No âmbito dos paradigmas dos anos de 1930, segundo Felipe Ferreira e Gabriel Turano (2013, p. 83) a ideia de tradição vai constituir “uma força avassaladora” que vai permanecer nas escolas de samba por muitos anos. E, dessa forma, articula-se às ideias das tradições das festas carnavalescas instâncias que mediam o rito, o espetáculo e a teatralidade (FERREIRA, 2004, p. 318), fazendo assim, com que seus atores se apropriem ora de certos elementos, ora de outros. Não esquecendo, é claro, que o carnaval se trata também de uma festa de força simbólica, conceitual e ideológica (FERREIRA, 2005) constitutiva de seu sistema cultural.

O esforço dessas considerações é escapar de dicotomias fáceis, que jogariam essa discussão sobre a lógica do “dominador e dominados”, e,

dessa maneira, apresentar larguezas para compreender a força dos discursos da tradição em seus sujeitos, bem como o que formulam a partir disso. Então, entendemos que “um só processo cultural popular abriga, portanto, diferentes circuitos de produção e circulação.”, sendo uma festa cheia de desníveis, tensões e conflitos” (CAVALCANTI, 2010, p. 5). E, em consequência disso, os coletivos e demais atores sociais formam alianças, concordâncias e incorporação de variados bens simbólicos – caso da figura do malandro tradicional Zé Pilintra –, a fim de tomar posição junto às disputas de interesse ao longo da trajetória das escolas de samba.

Considerando as discussões arroladas até aqui acerca de tais ideias, é pretendido desenvolver os argumentos que apresentam as negociações desse subgrupo de sambistas, a partir do resgate histórico do passado. Assim sendo, são reunidas as estratégias de negociação que criam um perfil para estes dançarinos, consolidando uma série de convenções que dão a ala de passistas uma escusa para os seus articuladores elaborarem uma performance entendida como tradicional dos malandros de uma agremiação.

Os malandros mediadores da dança do samba na mídia

Localizar nominalmente os intérpretes da dança do samba colabora para um levantamento com minúcias, evitando generalizações sobre “as misturas de que o samba é feito”. É o que realiza José Carlos dos Regos (1994), em seu livro-reportagem, exaltando, por exemplo, um icônico passista, chamado Tijolo, da Portela, que por volta da década de 60, ficou conhecido por suas piruetas e inovações. Segundo o autor, Tijolo conta que 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 (REGO, 1994).

A partir das pistas de Rego (1994), foi possível localizar a matéria “Revolução no Samba”, da Revista Cruzeiro (Biblioteca Nacional), do jornalista Ubiratan Lemos (1963), ilustrada pelas fotografias de Indalécio Wanderley. Na matéria, há a presença de depoimentos da época tanto de Tijolo, quanto de outros passistas, e é justamente neste período da década de 60 que a noção da ala de passistas vai sendo construída (LOPES & SIMAS, 2015; PEREIRA, 2019).

De acordo com o jornalista, o “samba novo tem os passos mais agitados” (LEMOS, 1963, p. 10). O texto descreve a inovação dos passistas do período, afirmando o agito dos pés que trazem coreografias ainda não vistas e maior riqueza de gestos e “sequência de movimentos mais harmoniosos”. O grupo de passista em questão trata-se de “Ary e os Bossa Nova do Samba”, que propõem uma peneira do que “há de melhor em todas as escolas” sendo eles: “Paulinho, Dada e Ary (Portela); Miro e Careca (Império Serrano)”.

Em depoimento, Careca do Império (“Projeto Memória das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro - Careca do Império - Arandi Cardoso dos Santos”, 2009) relata sua experiência enquanto um integrante de uma espécie de “trupe” de dança contratada para fins específicos. Que por sua vez, os convidava a construir inovações com a finalidade de gerar uma espécie de produto, como se fossem esquetes de performances menores, para apresentações além do período do carnaval, mas para comercializar em todo tipo de evento, principalmente, políticos e diplomáticos, em comitivas brasileiras, no exterior.^v

Parece que realizar movimentos de dança excessivamente rebuscados, sem a possibilidade de imitação, poderia afastar a ambição de expandir o samba dançado a outros horizontes. Dessa forma, criar passos identificáveis e mais assimiláveis, por essas pequenas companhias de dança soa como uma estratégia de negociação para ampliar o alcance do

samba. Haja vista que alguns anos antes, em 1944, o filme de Walt Disney "Você já foi a Bahia", personifica uma série de características de brasilidades no personagem Zeca Carioca, um papagaio falante e sambista com gingado alusivo a Zé Pilintra, atrelando com isso certa simpatia para a dança.

Cabe lembrar que Vianna (1995, p. 119), deixa claro, que existia um gradativo interesse de jovens de classe média pelo samba ao longo dos anos. Segundo Careca, muitos garotos "do asfalto" queriam 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).

Dessa maneira, o samba dançado passa a incluir gestualidades para além do universo afro-brasileiro. Seus intérpretes incorporam outros movimentos, negociando cuidadosamente, de forma astuta, as inovações com outros grupos sociais. Vão ganhando relevância e conferindo atenção aos passistas, com especial destaque aos movimentos dos dribles dos jogadores de futebol de sucesso da época. Na matéria de Lemos (1963), o jornalista destaca a descrição desses movimentos:

Deram nome aos passos: lambreta, serrote, corta-jaca, leque, patine, futebol, amolador, partido alto, jatinho, liquidificador, denguinho e outros rótulos. (...) Surgem os técnicos, os entendidos outra geração de bambas. Também há controvérsia, os que preferem os passos da tradição, aqueles macios, cadenciados, de balançar comprido de braços. Mas o grosso da moçada aderiu à reformulação dos movimentos, à pregação subversiva de Ary e dos seus. "Por que importamos o twist, se o samba é um manancial inesgotável de movimentos?" (LEMOS, 1963, p. 10)

A afirmação no final, que exalta 'as coisas do Brasil' em detrimento das importações, já deduz que os passos fora do "léxico corporal" marcados, enquanto matrizes africanas (LIGIERO, 2011), já são assimilados pela possibilidade de criação de movimentos próprios, tanto do cotidiano, quanto de outra paixão nacional: o futebol.

Conforme reflete Sodré (1998) o samba, em sua condição de existência, enquanto gênero síntese irá tomar para si qualquer valência que seja potente ao corpo. Sendo essa composição de movimento uma disputa de força admissível e gradativamente agenciada pela própria exaltação da matéria, na condição de uma 'qualidade', mas do que uma desvantagem, haja vista que o jornalista destaca que há controvérsias sobre legitimidade desses 'passos', mas pouco desenvolve a questão, destacando com entusiasmo as inovações.

Essas gestualidades, que tomam os movimentos a partir do que pode ser reconhecível pelo público, atualmente encontram-se misturadas a uma série de outros gestos mediados pela mídia, caso da movimentação do passista Renato Sorriso, que 'cria' a ideia de caminhar em câmera lenta, mimetizando o efeito da pós-produção da transmissão dos desfiles. Trejeito que carrega hoje uma incontestável condição de "autêntica" coreografia dos passistas, sem que isto seja posto como uma questão no contexto atual das alas.

Nestas negociações menos intensivas, ou mais admissíveis, para a "raiz" do samba, é fundamental que os mediadores elencam um conjunto de prestígios, amalgamados a condição de legítimo, envolvendo-o as estéticas referenciadas na tradição. Dessa maneira, as referências gestuais do futebol, ao invés confrontar às "tradições", passam a criar novas formas de saudá-la.

A ala de passistas e suas convenções performativas

Devido ao difícil mapeamento de um percurso histórico constitutivo de performances corporais, gostaria de apresentar algumas possibilidades para remontar e entender como transcorreu parte da história dos passistas atuais. O que é entendido hoje como uma ala de passistas, não surge nos anos de 1930. Mas, têm nesse período um paradigma de origem para essas performances, inspirando-as. Sendo assim, é buscado compreender do que se trata a performance do “samba tradicional”, já que esse valor é invocado pelos intérpretes da dança.

Conforme exposto, o samba na construção de suas comunidades é bem-sucedido em desenvolver convenções que geram unidades coletivas de sentido compartilhado (VIANNA, 1995, p. 144). O que resulta na organização das escolas de samba em subgrupos, com questões específicas para elaborar o carnaval em torno de suas expressões populares (FERREIRA, 2012). No caso da ala de passistas este projeto é bem-sucedido a posteriori dos demais coletivos das agremiações. O sentido do termo passista, por exemplo, vai aparecer gradativamente junto às escolas, acompanhando as transformações do cortejo dos desfiles e como indicativo de mudanças nas relações sociais do fazer carnaval (TOJI, 2009, p. 196).

Conforme levantamento, é somente no ano de 1956, que o termo “passista” irá aparecer na Revista Manchete (BATISTA; BARRETTI, 1956, vol. 0195), em uma cobertura feita para o carnaval de São Paulo, que importa do Rio uma pequena trupe carnavalesca para se apresentar em uma boate, anunciando: “(...) Russo do Pandeiro, com suas pastorinhas e seus incríveis passistas recrutados todos nas mais legítimas escolas-de-samba do Rio de Janeiro.”(p.10-11). Já no acervo do Jornal O Globo, na década de 1930, o termo “passista” é mencionado cinco vezes, ao passo que na década de 1960, são 1139 menções, e, na década de 1970, o número chega a 3016.

Não se tratando, é claro, de acontecimentos aleatórios, esses dados endossam outros fenômenos que colaboram para remontar esse breve histórico, ainda obscuro, da consolidação do segmento dos passistas, tal como conhecemos. Fica explícito a partir da mídia impressa que já existiam grupos performativos organizados que integravam a economia do carnaval, com maior empenho organizacional para construir prestígio profissional, tal como aponta a pesquisa de Giacomini (1992) ao analisar os esforços de profissionalização das mulheres “mulatas”^{vi}, no final da década de 1980 e início dos anos 1990.

A partir da pesquisa de Simone Toji (2006) é possível apontar indícios de alguns acontecimentos consonantes que nos permitem construir um panorama dos moldes atuais:

D. Chininha é filha de D. Neuma, antiga componente da escola, é integrante da Velha Guarda e, na época da pesquisa, era também vice-presidente da Escola. Sendo ela, até mais ou menos a década de 1980, os passistas vinham em duplas ou trios, alojados no espalho entre duas alas dos desfiles de carnaval. No começo, eram pessoas de desenvoltura corporal escolhida aleatoriamente entre os componentes da escola, mas em 1972, por iniciativa de Djalma dos Santos, presidente da bateria mangueirense durante longos anos, foi criada uma ala que reunia os passistas e, assim, esperava-se organizar esses elementos dentro da escola de samba. Essa ala da Mangueira chamava-se “Vê se Entende”. Porém, no desfile, os passistas continuaram saindo em duplas e em trios, entremeando as alas. Apesar de ser organizada por uma figura de destaque da ala de Bateria, a “Vê se entende” não estava vinculada a esta ala. A partir do final dos anos de 1980, com a consolidação dos desfiles de carnaval na “Passarela do Samba” (RIOTUR, 1991; CAVALCANTI, 2006), os passistas vão desfilar reunidos numa só ala, sendo organizados, então, pela

comissão de carnaval da escola. (TOJI, 2009, p. 198)

O foco é reconstituir a criação dessa ala observando o personagem masculino, já que este é pouco privilegiado nas pesquisas acadêmicas. Pois, a gradativa “permissão” do homem para sambar confere aos poucos a legitimação do casal – malandro e cabrocha –, reunidos em um mesmo grupo organizado. Há, portanto, dois períodos que gostaria de destacar: primeiro, na década de 1960, com os aspectos midiáticos que esse personagem dançante passa a encampar nos meios de comunicação da época; o segundo, o agrupamento deste segmento sob a alcunha de uma “ala” organizada por um responsável experiente, a partir dos anos de 1980. Por conseguinte, as alas de passistas são um segmento “mais jovem”, e, portanto, “mais frágil”, já que é menos “tradicional”, do que outros segmentos de uma escola, que partilham o cotidiano ao longo do ano, como: as baianas, casal de mestre salas, a ala de compositores, a velha-guarda e a bateria.

Sendo o grupo “mais novo”, algumas estratégias de reforço da coletividade serão acentuadas. Barbara Pereira (2019) concorda que o mundo dos passistas tem suas próprias formas de circulação e manutenção de conhecimentos. Há diversas práticas de transmissão de saber fluindo em uma rede geracional, bem articulada que se fortalecem com o apogeu da internet e seguem expressando assimetrias e desníveis, que caracteriza a formação dessa seção. Caso do rígido controle de presença, ensaios e sociabilidades internas de toda ordem, como botequins, bares, ensaios extras, aniversários e festas.

Antes de prosseguir, é preciso fazer algumas considerações críticas sobre a principal fonte histórica citada em todos os trabalhos que referenciam essa revisão bibliográfica. Trata-se do modo pouco crítico que o livro do jornalista José Carlos Rego (1994) – *A Dança do Samba – Exercício de Prazer* –, vem sendo utilizado quando referenciado. Há excessos de confiança que precisam ser desnaturalizados, o que pode conduzir a interpretações

estreitadas sobre a história do segmento.

O livro de Rego (1994) trata-se de uma grandiosa reportagem jornalística que nos oferece um conjunto de entrevistas e relatos de grandes personalidades notáveis da dança do samba. Com forte carga de erudição na apresentação das questões centrais do livro, o autor conduz sua reportagem por contextos, explicações organizadas de todos os passistas que entrevistou e uma enorme familiaridade afetiva com o carnaval e com a dança.

No ano de lançamento do livro, Rego (1994) concede uma entrevista detalhada na *GloboNews*, com cerca de vinte minutos ao jornalista Pedro Bial; a repercussão é positiva, uma vez que o autor reuniu em uma obra inédita mais de 150 entrevistados com foco específico na dança do samba. O que projeta o livro como importante referência no tema.

Desde então, nas pesquisas, essa fonte é largamente utilizada, talvez se deva ao fato de que não há um trabalho de grande monta que faça longas descrições sobre a dança do samba e seus respectivos intérpretes. Logo, a ausência de outros registros escritos confere a esta obra uma importância para a história dos passistas.

Uma reportagem desse teor é uma fonte, não devendo ser a única a compor questões que lá estão tratadas, da mesma maneira que em um trabalho de pesquisa. Muitos desses relatos pretendem uma “primazia de narrativa” (SOUSA, 2016, p. 39) sobre as histórias que constroem para si e para o seu coletivo. Por vezes, tal visão é totalizante e centralizadora, sobrepondo a forma de dançar de um circuito de dançarinos aos demais, com pretensa narrativa oficial generalizante aplicada para todas as escolas de samba do Rio de Janeiro. Quando na verdade, o samba dos passistas, trata-se de um dos muitos gêneros de danças do samba, que pertencem ao sistema cultural da cidade. Assim, não dando conta das inúmeras variantes que podemos encontrar de danças do samba pelo Brasil. Dessa

maneira, primordialmente, enfatizo a porção delimitada deste corpus de pesquisa sobre o gênero de dança do samba vinculado às músicas de sambas de enredo e ao carnaval.

Então, há de convir que as posturas que mobilizam de modo intencional os afetos, constroem maneiras de pertencer a uma comunidade e reforça lados de unidade. Valci Péle, um mestre da dança do samba atual, realiza um *post* em sua rede social, escrevendo um relato de sua percepção emocionada dos ensinamentos da velha guarda às crianças e afirma: “É nas Escolas de Samba que encontramos a fonte do saber de todas as artes relacionadas ao Samba”^{vii}. A afirmativa demonstra uma maneira situada de como parte do próprio grupo se percebe. Um afeto que narra o zelo pela transmissão e manutenção de saber ante as forças que trazem à tona os apagamentos históricos e traumáticos das culturas das diásporas; mesmo quando se apresentam na forma de negociações, sendo essas, sintomáticas para essas feridas do passado. Afinal, “as tradições” também compõem essa forma intencionada de zelo àquilo que se constrói para pertencer, sendo atravessados por forças que acionam unidades, receios, proteção de legados simbólicos e autoridade do mais velho.

Dessa maneira, há aspectos do próprio gênero jornalístico que alimentam a construção de relatos sempre saudosos, nostálgicos e exaltantes da dança, bem como sua história social. Essa colaboração de Rego (1994) apresenta essas personas públicas do “chão de quadra”, traça relações, apresenta dilemas e anedotas, de acordo com o objetivo que se propõe – um livro para saudar, exaltar e rememorar um tema de pouca atenção bibliográfica e difícil registro.

Posto essas considerações ao livro de Rego (1994), as análises que se seguem, trazem um acesso desta fonte que visa desnaturalizar algumas informações e tecer diálogo com outras. O que inclui, além das referências mencionadas, compreensões extraídas a partir da observação participante de campo. Cabe, então, refletir sobre os acontecimentos do passado que

podem melhor apresentar o dançarino masculino de samba, como os enfatizados na década de 1960. Esta ocasião foi singular, de tal forma que é essa figura que aparece enquanto símbolo relevante a ser incorporado no ambiente das quadras e dos desfiles. Sendo possível encontrar, por volta desse período, acontecimentos midiáticos novos que exaltam esta figura, de maneira mais articulada.

Caso de um anúncio, que propagandeava a apresentação de um musical chamado “Tudo é Carnaval” (O GLOBO, 1960, p. 4) de Haroldo Costa, marcando novamente a presença de um elenco-show seletivo de ritmistas, pastoras, bailarinos e assistentes, sob a coreografia de Mary Marinho.

Outra contribuição de Rego (1994) é a de historicizar a origem e crescente importância dos assistentes nas escolas de samba, apresentando relatos detalhados sobre as mudanças que, gradativamente, foram se consolidando; e que, por sua vez, colaboraram para cristalizar algumas convenções, na forma de “regras” tácitas, sobre o que deve ou não deve ser feito por um “bom” assistente.

O autor ressalta que, até o início dos anos 1960, não existia a figura do solista masculino nos desfiles ou nas quadras, de modo oficial. E cita como exemplo o assistente Tijolo, da Portela, que desafiava as regras da escola durante os ensaios e impunha-se à frente das baianas, sendo convidado a se retirar pelas diretorias, antes mesmo de contagiar o público. Ele destaca que o corpo do assistente move-se com tamanho domínio e destreza, que mesmo que outros dançantes também sambem, por vezes a sua presença foi percebida como incômoda e provocadora, justificando o episódio de sua retirada da frente das baianas, denotando um comportamento arruaceiro inadequado na frente dos “mais velhos”.

Tijolo também conta a Rego (1994, p. 24), que havia rodas improvisadas, que aconteciam após os ensaios de quadras a partir da informalidade dos percussionistas e dançarinos, onde – aí sim – os solistas se exibiam

livremente. Dessa maneira, o passista era ainda uma figura menor na hierarquia das escolas, quando comparado aos outros personagens do carnaval; e só podia se exhibir em espaços demarcados ou pouco relevantes.

Outro fato notável situa-se no ano de 1958, quando ocorreu a incorporação da ambiência do samba à temática do mundo dos grandes musicais. Na perspectiva do autor esse fato foi fruto da articulação do carnaval carioca em sua dimensão negociada com outras esferas de poder a partir do produtor e diretor de teatro Carlos Machado. No luxuoso palco da boate *Night and Day*, no bairro do Centro do Rio, ressalta-se o papel central, de dimensão espetacular e de entretenimento, para a crescente visibilidade e prestígio do passista enquanto personagem do carnaval, e, demonstrando, como paulatinamente vai se consolidando um bem simbólico ligado às performances individuais (REGO, 1994, p. 24-25).

Tijolo declarou ao autor (1994) que o 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, ele afirma: “pude ir para o centro da quadra como solista e exhibir o que quisesse. A direção de harmonia não me expulsava mais. Aplaudia. (p.26)”

Outros exemplos que contribuem para a consolidação do passista são ainda a participação como dançarinos em filmes musicais como “Matemática zero, amor 10”, do diretor Carlos Hugo Christensen (1960); a presença também em outros filmes de Carlos Machado, as apresentações no Teatro Municipal com a presença de figuras políticas como o presidente Jânio Quadros; viagens ao exterior em comitivas diplomáticas; e a máxima consagração de Tijolo, quando foi flagrado pelo fotógrafo Gervásio Baptista num famoso salto no ar, tornando-se capa da Revista Manchete^{viii} após o período dos desfiles, conferindo-lhe maior visibilidade, e conseqüentemente, colaborando para consolidar a categoria dos passistas masculinos enquanto personagens do carnaval carioca.

Passista Tijolo



In: <http://compositoresdaportela.blogspot.com/2016/03/acervo-portelense-tijolo-uh.html>

Acessado em 13/03/2020

A figura do personagem masculino dançante como um solista, adjectivação largamente naturalizada pela Revista Manchete, parece-nos mais um indício do crescente reconhecimento da importância dos passistas nas escolas de samba a partir da década de 1960. Pois, diversas foram as matérias dedicadas a exaltar este personagem; e em 1969, a mesma Manchete (1969, vol. 0881, p.64–65) em uma matéria ilustrada, menciona Tijolo como um veterano do público e apresenta outros passistas “novos” que conferem originalidade aos desfiles devido aos seus improvisos e inovações. Assim sendo: com a ajuda das pistas recolhidas por Rego (1994), podemos afirmar que ao final da década de 1960, com o decisivo apoio da indústria do entretenimento e midiática, o passista recebe prestígio como parte do espetáculo das escolas de samba.

Já em 1980, é que passa a existir um desenho mais aproximado do que conhecemos como ala de passistas. É provável que organizações coreográficas e coordenadas ficassem a cargo dessa figura dançante “isolada” de notório saber, seja masculino ou feminino. Como o caso de outra ala famosa, a “Vai como Pode”, da Portela, que teve participação direta de Tijolo em sua organização. O sucesso dessa ala e de outras, podem ter incitado a repetição da fórmula, destacando grupos mais organizados por movimentos coordenados ao logo do cortejo, provocando um efeito plástico muito aclamado na época.

Então, fica explícito as relações dessas organizações coreográficas, chamada de “ala de passos marcados”, termo que aparece igualmente naturalizado ao longo da descrição de Rego (1994) e no relato de Careca do Império, que se relacionam em uma sucessão de eventos que culmina no surgimento do que será chamado de “ala de passistas”, buscando preservar uma performance unificada da dança do samba.

Dada à escassez de registros, existindo majoritariamente nos relatos, há uma hipótese de difícil comprovação, que deixa entrever uma insistência de que o reconhecimento de uma ala de passistas, carecia de uma performance específica, unificada e que destacasse os “legítimos” guardiões da dança samba.

Para melhor evidenciar, esses dançarinos, dispersos ao longo do desfile ou reunidos nas “alas de passos marcados”, passam a intitular a unificação de seu grupo, como ala de passistas, reunindo dançarinos de notório saber do samba recorrendo a denominação de malandros. Reservando suas performances de dança a um projeto de grupo fixo e permanente – a ala de passistas –, e um projeto de performances variadas, com a “ala de passos marcados”.

Um exemplo atual é ilustrativo desse trânsito de dançarinos. Diversas escolas têm alas com coreografias variadas além da ala oficial de passistas,

como o caso da G.R.E.S. Salgueiro. O coordenador Carlinhos do Salgueiro, é responsável por dois projetos coreográficos: um a ala de passistas, e o outro, a “Ala dos Maculelês”, de estética considerada “afro”, onde conta com diversos passistas, de outras agremiações, que também dominam estilos de danças urbanas, mesclando samba e *vogue*, por exemplo (AUTOR, 2019).

A mudança no formato dos cortejos, também por volta dos anos de 1980, provocada pela criação de posições fixas nos desfiles, que são reforçadas por quesitos de avaliação do campeonato como “Evolução”^{ix}, ofereceu critérios para configurar uma formatação considerada atualmente mais “clássica” da ala, que conta com unidades de fileiras com pares de homens e mulheres próximos à bateria, e que, por sua vez, treinariam a habilidade de se espalhar, e, rapidamente, se recolher para não gerar buracos na Sapucaí durante a execução da manobra de recuo da bateria.^x

A fim de defender o coletivo juvenil recém agrupado, os passistas talvez necessitassem de isolar o samba “autêntico”, em um grupo interessado em se reapropriar, em termos performáticos de um samba legítimo: tradicional. O que, então, significaria um samba original para aquele momento afirmativo de legitimação e elaboração de convenções performativas?

Cabe supor que a performance em elaboração estava interessada em incorporar na ala de passistas elementos identificáveis ao legado da tradição do samba. Dito isso, a noção de performance deve ser entendida para além da gestualidade de movimento convencionalizada para o ato da dança. De acordo com Leda Martins (2003), a performance quer tratar de um “corpo de adereço”:

(...) nas culturas predominantemente orais ou gestuais,

como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance (...). O corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas a extensão de um saber reapresentado, e nem arquivo de uma cristalização estática. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural (...)

Nas tradições rituais afro-brasileiras, arlequinadas pelos seus diversos cruzamentos simbólicos constitutivos, o corpo é **um corpo de adereços**: movimentos, voz, coreografia, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços grafam esse corpo/*corpus*, estilística e metonimicamente como *locus* e ambiente do saber e da memória. Os sujeitos e suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história (MARTINS, 2003, p. 78; grifo meu).

Conforme descrito, a escassez de fontes sobre a dança do samba também está relacionada à dificuldade de apreensão de sua característica coreológica a partir do domínio do letramento. O esforço é demonstrar que a problemática está conectada a um processo histórico do qual o letramento formal, sua constituição exclusiva, não é capaz de dar conta de “ler” e registrar este corpo, ao longo do tempo. Este argumento colabora para explicar a desproporção de informações que é possível encontrar sobre o samba-dança ante ao samba-canto, por exemplo.

Martins (2003) propõe justamente o enfrentamento a esta questão, chamando atenção a este “corpo de adereços”, que em sua constituição, significa dizer um composto grafo, incluindo: movimento, voz, coreografia, figurino, cabelo, adornos que são detentores não de uma escrita, mas de uma grafia constitutiva da performance.

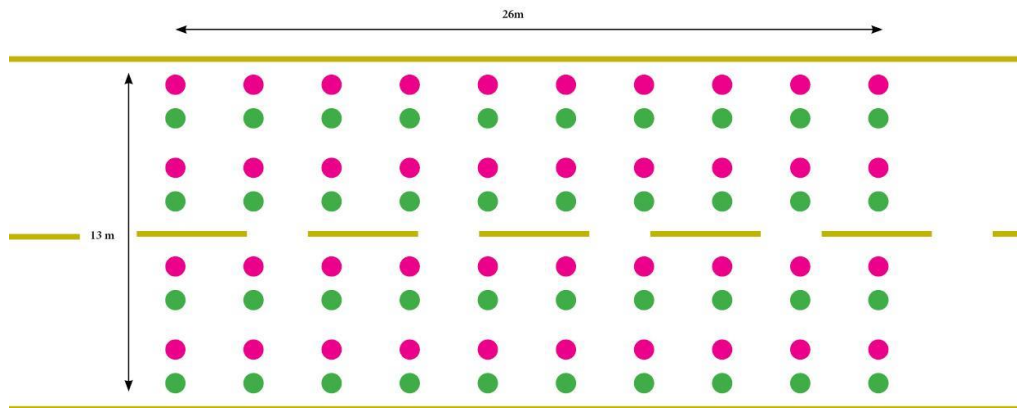
É o caso dessa performance que a unidade organizada dos passistas possivelmente estava interessada, levando-a a atuar como uma força no

reforço dos seus aspectos ligados ao seu “corpo de adereços”, criando grafos vinculados a ideia imemorial do samba, recorrendo, assim, a ideia da tradição. Dessa maneira, a ambiência boemia do malandro vem oferecer uma fonte de recriação performativa em reverência ao passado dos antigos cabarés da Lapa, tais como: alusão as dançarinas de época, no caso da indumentária feminina, da relação com a bebida, o jogo, a simulada embriaguez dos movimentos “malandreados” e a sedução dirigida às mulheres que também figuravam no imaginário da cena de 1930. Além do estreito vínculo religioso, ou seja, uma série de “comportamento recuperados” (SCHECHNER, 2012) do “corpo de adereços” de Zé Pilintra, como o maior dos malandros, para realizar as performances mais fiéis à tradição.

Por conseguinte, o desafio para a performance desses passistas em seu agrupamento no desfile precisava marcar o que a ala dos “sambistas legítimos” guardava de distinta dos outros componentes do cortejo. A começar que o ponto marcante desse grupo é a reunião desses dançarinos que antes eram dispersos ao longo do desfile, sem uma ordem ou posição fixa. Para atender aos novos formatos, seria preciso se adequar às exigências de forma estratégica.

Nas observações de campo atuais, a ala que melhor ilustra essa hipótese, obedece a um formato “clássico”, tanto no cortejo, quanto nas performances de quadra, é caso da G.R.E.S. Mangueira, apresentando em seu “corpo de adereço”, malandros e cabrochas, na forma de casais, em fileiras que demarcam essa formação (Figura 3). O figurino é geralmente típico para o malandro: terno, chapéu, sapato carrapeta; e cabrocha: *boddy*, cabeça e cabelo, sandália e costeiro (adereço ornado para as costas).

forma de 40 casais (malandros e cabrochas) ao longo do cortejo na Sapucaí. Esse desenho coreográfico é repetido também nas apresentações de quadra com um menor número de componentes



Atualmente, existem muitos formatos considerados tradicionais para a quadra e para o desfile, como o descrito acima. O que é *sine qua non* a este formato clássico é a presença marcada do par masculino e feminino; que interpretam a dança com gestualidade “pura” do samba, pois o que pretende é deixar claro no movimento a ideia de “raiz”, fugindo de influências consideradas exteriores ao que se entende por samba.

Posto isso, a performance da ala de passista busca, então, resgatar no seu “corpo de adereço”, uma captura do cenário boêmio da região da Lapa que visa “congelar” os anos de 1930, numa dimensão criativamente inspirada na cultura da rua. Essa captura trata as performances desse período de forma teatralizada, onde a mulher em um jogo lúdico brinca com um gesto dúbio de “resistir e ceder” aos galanteios do sambista masculino, simulando mimodramas (SODRÉ, 1998) improvisados na forma de desafios, em que não há vencedores.

Quanto ao personagem masculino há diversas alusões aos ritos de incorporação da deidade malandra de Zé Pilintra, sempre de forma

ambígua. Onde, gradualmente, o corpo do passista se balança indicando movimentos calmos e de uma simulada tontura ou inebriado, que fortalece a explosão do movimento seguinte, onde supostamente a incorporação ocorre e toma com força efusiva os gestos que se seguem.

Provocação que a depender do espaço, a exemplo das quadras, pode ser aceita ou recusada, encabeçando o desafio sem vencedores, em um jogo lúdico. O malandro será aquele capaz de embaralhar as convenções, confundir quem o vê e ludibriar àqueles com quem dança, sua performance é marcada por aspectos contraditórios, conforme explica Simone Toji (2009):

A performance dos passistas aponta assim para a vivência simultânea de pelo menos dois fluxos de emoções. A alegria e a contrariedade nela se entrelaçam de forma tensa, tornando essa vivência ambígua e atingindo a experiência de quem assiste à apresentação. Você nunca vai ter certeza, ao assistir um passista, se ele está só sentindo alegria ou só fazendo desaforo. Se você tem uma rixa com ele, você não vai saber se ele está lhe cumprimentando ou se está zombando de você. (TOJI, 2009, p. 2006)

Com efeito, essas hipóteses organizam o entendimento da consolidação da performance da ala dos passistas que construíram para o seu coletivo uma ideia de bem simbólico tradicional em seu “corpo de adereços” (MARTINS, 2003). Cabe ainda esclarecer que coreografia para os passistas quer dizer elaboração prévia de algum esquete de dança. A expectativa de uma “boa” apresentação é o respeito a certas convenções que expressam o jogo duplamente sensual e lúdico, entre um homem e uma mulher ou com um solo, sendo importante privilegiar os improvisos frente aos arranjos sônicos da bateria, ao invés de gestuais “decorados”.

Cada escola de samba e seus componentes podem oferecer fragmentos para reconstituir períodos de difícil remontagem. Contando também com os demais arejamentos junto a mídia e a sociedade, já que a dança do samba tem por natureza, não o isolamento, mas o constante dinamismo das estéticas de seu “corpo de adereços” (MARTINS, 2003) a partir do protagonismo de seus próprios interpretantes.

Considerações finais

No artigo foram apontadas as negociações para legitimar as estéticas presentes nos bens simbólicos formulados pelos sambistas para instituir suas convenções coletivas para as performances de dança do samba. Para isso, foram reunidos uma série de eventos e associações que propõem observar como tal grupo se articulou, conferindo assim, argumentos para tomar a ideia de tradição também para si mesmos, e, desta forma, complexificar suas trajetórias junto às escolas de samba.

A proposta investigativa colabora para entender a construção gradativa dessas performances unificadas e atualmente consolidadas. Em síntese, os acontecimentos marcos escolhidos nas décadas de 1960 e 1980, não pretendem esgotar, nem tampouco, fixar a trajetória dos passistas a esses eventos ou análises, mas sim, sinalizar três pontos de atenção: (1) a influência da mudança no formato do cortejo, que passa a bulir com o modo de dispor o dançarino solistas e tomar emprestado das “alas de passos marcados” (REGO, 1994), maneiras de se estruturar um segmento fixo e permanente nas agremiações; (2) a aproximação dessas discussões aos estudos da performances, que a partir da noção de “corpo de adereços” (MARTINS, 2003) permite analisar a “recuperação” dos anos imaginados como áureos de 1930; (3) a articulação entre a ala de passistas e o mítico Zé Pilintra, como um ator que fundamenta as bases

performativas, o que, por sua vez, permitiu aos passistas apresentar um alinhamento aos outros segmentos “mais velhos” das escolas sob a escusa da tradição.

No momento atual, uma ala de passistas constitui uma marca estética específica de uma escola de samba, comparável às plásticas sonoras particulares de uma bateria, por exemplo. Todas as alas são parecidas e ao mesmo tempo muito diferenciadas em si. Essa diferenciação busca sempre se arejar para construir legados estéticos em suas performances, reservando trajetórias particulares a cada caso. Nas experiências de campo, quando estive junto aos passistas assistindo a uma performance, foi comum ouvir queixas e expressões de gosto, refutando as influências consideradas externas ao samba, no entanto, observo que isto pode significar também uma exaltação a uma pluralidade de outras marcas estéticas, consideradas tão “tradicionais”, quanto “inovadoras”, deixando explícito a continuidade e o dinamismo dos bens culturais do Rio de Janeiro.

NOTAS

ⁱ O autor entre os anos de 2017 e 2019 realizou uma incursão nas alas de passistas das escolas G.R.E.S Salgueiro e G.R.E.S Estácio de Sá, na cidade do Rio de Janeiro, a fim de construir nestas agremiações uma etnografia da performance dos malandros. Dito isso, o artigo fará menção às impressões e dados de campo.

ⁱⁱ Conforme Felipe Ferreira (2004) explica havia alguns formatos de grupos carnavalescos anteriores às escolas de samba, constituindo um “novo” carnaval e ganhando força a partir da década de 1930. Dito isso, “um outro grupo iria preencher lentamente o espaço na preferência “popular” deixado por eles [os ranchos]. Apropriando-se de muitas de suas características, juntamente com outras tantas dos cordões e dos blocos, esses grupos de “samba de morro” seriam conhecidos, em pouquíssimo tempo, como “escolas de samba” (p.342). Por sua vez, elas serão saudadas por sua “infinidade de coisas sonoras” e pela “sedução da melodia”.

ⁱⁱⁱ Há uma tensão dentro das alas que estipulam “regras” tácitas de comportamento de gênero para os passistas homossexuais, reforçando uma masculinidade hegemônica, questão que abordo em outros trabalhos.

^{iv} Coreologia se refere ao estudo coreográfico de uma determinada dança.

^v Atualmente, estes grupos comerciais são os chamados passistas-show; ou seja, passistas ‘de elite’, que se apresentam quando as escolas são contratadas para shows externos para apresentações sociais

das mais diversas.

^{vi} Termo naturalizado no cotidiano das agremiações para as mulheres dançarinas de samba.

^{vii} IMPERADOR, Leo. **Vídeo Live**. *In*: <https://www.instagram.com/tv/CBMRSJglQ6h> / Acessado em: 14/06/2020

^{viii} Não consta no acervo da Biblioteca Nacional, onde estão digitalizadas todas as edições da Revista Manchete, a capa mencionada pelo autor. A descrição que melhor se aproxima deste pulo trata-se da imagem da Figura 1.

^{ix} Em suma, para os passistas, o quesito que atribui à avaliação aos desfiles trata-se da capacidade de dançar e se mover de acordo com o ritmo da bateria e do cortejo.

^x No sambódromo da Marquês de Sapucaí, no Rio de Janeiro, é realizado durante os desfiles uma manobra no cortejo em que a bateria se recolhe em um espaço chamado recuo da bateria. Permanecendo nesse espaço por um tempo determinado, de forma que seja o último segmento da escola a sair da pista. A realização da entrada no recuo não pode comprometer o desenvolvimento do desfile formando buracos na passarela, nesse instante a ala dos passistas ganha atenção por responsabilizar-se em preencher rapidamente o breve vazio espalhando-se na pista de maneira uniforme.

BIBLIOGRAFIA

BATISTA, G.; BARRETTI, I. O Grito de

- Carnaval em São Paulo. **Revista Manchete**, v. 2, n. 0195, p. 10–11, 1956.
- BOTELLHO, D. et al. **Salgueiro apresenta: O Rio no Cinema**. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/memoria/outros-carnavais/2011/salgueiro/samba-enredo.html>>. Acesso em: 1 nov. 2021.
- CAVALCANTI, M. L. **Carnaval, ritual e arte**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015. v. 1
- CAVALCANTI, M. L. V. DE C. **Duas ou três coisas sobre a cultura popular**, 2010. Disponível em: <<http://www.lauracavalcanti.com.br/>>. Acesso em: 16 dez. 2020
- DUARTE, S. V. B. **A arte do riscado: um estudo sobre a carreira dos passistas de escolas de samba do Rio de Janeiro**. Niterói - RJ: Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Direito - Universidade Federal Fluminense/UFF, 2021.
- FERREIRA, F. Escolas de Samba: Uma Organização Possível. **Sistemas & Gestão**, v. 7, n. 2, p. 164–172, 2012.
- FERREIRA, L. F. **O Livro de Ouro do Carnaval**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GIACOMINI, S. M. **Profissão Mulata natureza e aprendizagem num curso de formação**. Dissertação—Rio de Janeiro: UFRJ - MUSEU NACIONAL/PPGAS, 1992.
- HOBBSAWN, E.; RANG, T. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro (RJ): Paz e Terra, 2000.
- IPHAN, M. (ED.). **Dossiê Matrizes do samba do Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo**, 2007. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=71>. Acesso em: 15 jan. 2021
- LIGIÉRO, Z. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. 1. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- LOPES, N.; SIMAS, L. A. **Dicionário da história social do samba**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- MANCHETE, R. Apesar da tendência das escolas saírem com coreografias ensaiadas, o público não abre mão da improvisação dos passistas. **Revista Manchete**, n. 0880, p. 64–65, 8 mar. 1969.
- MARTINS, L. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Revista Letras**, Língua e Literatura: Limites e Fronteiras. n. 26, p. 61–83, 2003.
- O GLOBO, J. Tudo é Carnaval - Uma produção de Haroldo da Costa, no Plaza Boite Restaurante. **Jornal O Globo**, p. 4, 4 jan. 1960.
- PEREIRA, B. R. **Pé, cadeira e cadência: trajetórias e memórias de passistas**

de escolas de samba do rio de janeiro. Meu samba, minha vida, minhas regras. Tese—Rio de Janeiro, RJ: Programa de Pós-Graduação em Memória Social/UNIRIO, 2019.

Projeto Memória das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro - Careca do Império - Arandi Cardoso dos Santos. , out. 2009. Disponível em: <<http://musedosamba.org.br/siten/#o-que-fazemos>>. Acesso em: 9 mar. 2021

REGO, J. C. **Dança do Samba - Exercício do Prazer.** Rio de Janeiro: Ed. Aldeia: Imprensa Oficial., 1994.

SCHECHNER, R. **Performance e Antropologia De Richard Schechner.** Tradução: Aressa Rios. 1ª edição ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

SODRÉ, M. **Samba o dono do corpo.** 2ª edição ed. Rio de Janeiro, RJ: Mauad, 1998.

SOUSA, J. G. M. DE. **Vestidos para brilhar: uma análise da trajetória**

dos destaques das escolas de samba do Rio de Janeiro. Dissertação—Rio de Janeiro: UERJ - Instituto de Artes, 2016.

TOJI, S. **Passistas da Mangueira – o desfile das emoções na festa carnavalesca carioca.** In: CAVALCANTI, M. L.; GONÇALVES, R. S. (Eds.). **Carnaval em Múltiplos Planos.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

TOJI, S. S. T. **Samba no pé e na vida: carnaval e ginga de passistas da escola de samba “Estação Primeira de Mangueira”.** [s.l.] Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia - IFCS/UFRJ, 2006.

TURANO, G. D. C.; FERREIRA, F. **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,** v. 10, n. 2, 1 nov. 2013.

VIANNA, H. **O mistério do samba.** 2ª edição ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1995.