

Mulheres passistas de escolas de samba do Rio de Janeiro: entre a (des)objetificação e o direito ao feminino. Meu corpo, minha dança, minhas regras, meu prazer¹

Bárbara Regina Pereira (UNIRIO/RJ)

Palavras-chave: carnaval, passistas femininos, objetificação

O termo passista passou a ser conhecido somente a partir dos anos 1960 (LOPES & SIMAS, 2015), numa referência aos dançarinos, homens e mulheres, que apresentavam performances corporais semelhantes a malabarismos. No entanto, as mulheres sempre estiveram presentes na construção do que viria a ser a dança do samba. Desde os chamados batuques (TINHORÃO, 2012), realizados nas senzalas ou nos quintais dos senhores de engenho, elas foram partícipes fundamentais para que as manifestações culturais, predominantemente oriundas das sociedades africanas trazidas forçadamente para o país, resultassem no que conhecemos hoje como samba: um complexo cultural que reúne, entre outros elementos, a música e a dança.

Quando, em 1932, o jornal Mundo Esportivo (FERREIRA, 2004) organizou o primeiro desfile em caráter oficial (antes não havia competição entre os blocos) as mulheres eram chamadas de cabrochas, aprenderam a dançar nas rodas de samba que incorporavam, entre outros elementos, as danças ligadas às religiões africanas, especialmente a dos orixás (REGO, 1996). As mais famosas eram as rodas das chamadas “tias baianas”, cuja figura mais proeminente fora Tia Ciata (MOURA, 1995). A matriarca recebia em sua casa, na então Pequena África – onde hoje está localizada a região da Praça XI, no Rio de Janeiro - representantes de todos os segmentos da sociedade em festas que reuniam músicos e sua diversidade de gêneros que acabariam por contribuir para estruturar o que se denominaria mais tarde como samba. A trajetória do gênero samba, aliás, tem uma narrativa baseada de forma predominante em figuras masculinas, mas as mulheres não foram coadjuvantes nesse processo, estiveram, sobretudo, à frente de iniciativas importantes não apenas nos afazeres culinários, como consta da historiografia oficial, mas também como agentes fomentadoras de cultura. Em seu trabalho sobre o papel da mulher no samba nas três primeiras décadas do Século XX, Gomes (2011) afirma que não há documentos que comprovem a participação de Tia Ciata na composição de *Pelo Telefone*, o primeiro samba a ser gravado, em 1916, embora seja considerado hoje

¹ Trabalho apresentado na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF

um maxixe. Mas, no entanto, há relatos de frequentadores da casa da Tia Baiana, fincada na região onde se instalaram muitos dos homens e mulheres negros no pós-abolição, que garantem tê-la visto tocando de forma exímia um violão, como o folclorista Mário de Andrade, fato que não comprova a parceria na criação da composição, mas que põe em xeque a hegemonia masculina naqueles encontros e, conseqüentemente, na narrativa do complexo cultural que hoje se entende como samba e suas múltiplas vertentes, como o samba de roda, o partido alto e o samba-enredo, todos registrados como patrimônio imaterial brasileiro (Dossiê Matrizes do Samba do Rio de Janeiro, Iphan, 2007).

Embora até hoje muitas mulheres participem dos inúmeros processos existentes na construção do carnaval de desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, tanto as trajetórias da festa quanto das próprias escolas de samba foram contadas a partir das visões dos homens, seja do ponto de vista dos narradores², seja do ponto de vista dos próprios sambistas. Valença & Valença (2017) mostram, a partir da história da escola de samba Império Serrano, que havia mulheres extremamente atuantes na fundação da agremiação, em 1947, cujos nomes sequer constam na ata de criação. No entanto, os de seus maridos estão lá, mesmo que não se envolvessem com tanto afinco nas atividades como suas companheiras.

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

Além disso, poucas foram as mulheres à frente de agremiações. Segundo o pesquisador de carnaval Hiram Araújo³, apenas nove mulheres ocuparam o cargo de presidente de agremiações ao longo da história dos desfiles: Carmelita Brasil (Unidos da

² No livro *Os cronistas de Momo*, Coutinho (2006) mostra que os cronistas das festas carnavalescas na Primeira República eram majoritariamente homens. Além do fato de os principais pesquisadores do carnaval também serem do sexo masculino, como Sérgio Cabral, Hiram Araújo e José Ramos Tinhorão. Somente a partir do final do Século XX é que mulheres como Monique Augras e Maria Laura Cavalcanti emergem nesse cenário.

³ Entrevista disponível no site aladebaianas.com.br

Ponte, 1959), Andressa Moreira da Silva (Unidos do Jacaré, 1965), Therezinha Monte (Unidos do Cabuçu, 1984), Elisabeth Nunes (Salgueiro, 1986), Esclepildes Pereira (Vila Isabel, 1987), Lícia Maria Caniné (Vila Isabel, 1987), Neide Domicinina Coimbra (Império Serrano, 2002), Eli Gonçalves (Mangueira, 2010) e Regina Celi (Salgueiro, 2010). O pesquisador, entretanto, não contabilizou Vera Lúcia Corrêa, da escola de samba Império Serrano, eleita três vezes para o cargo: em 2010, 2014 e em 2017. Ao olharmos para outro lugar de prestígio nas agremiações, o lugar da criação, também observamos a pouca participação de mulheres como carnavalescas: Marie Louise Nery, Lícia Lacerda, Lilian Rabelo, Maria Augusta, Márcia Lage e Rosa Magalhães, esta última a única a assinar sozinha um enredo de escola considerada de grande porte atualmente.

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

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

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

A dança do samba dos desfiles e as passistas

Desde 2015, observo passistas mulheres de escolas de samba do Rio de Janeiro. Conversei com as mais reconhecidas – um reconhecimento atestado por elas mesmas, uma vez que as indicações foram dadas pelas próprias entrevistadas – no universo do carnaval e em suas agremiações. São passistas que desfilaram – ou ainda desfilam – sem remuneração, apenas por vínculo, seja ele afetivo ou de território. Muitas cresceram próximas às quadras das escolas ou foram levadas pelos seus pais ainda na infância. Ao

todo, foram – até este momento - oito mulheres que participaram de entrevistas narrativas (BAUER & GASKELL, 2015) nesta investigação que tem como referencial teórico o conceito de trajetória (BOURDIEU, 1986, apud FERREIRA; AMADO, 1998). Um dos eixos pesquisados neste trabalho é a relação entre corpo e dança, uma vez que há uma associação entre a dança do samba exercida pelas passistas e a sexualização do corpo feminino fortemente marcada no imaginário da sociedade. Em sua pesquisa, Giacomini (1992) relata que, a partir da observação participante em um curso de formação de passistas-show, houve uma clara relação, entre essa forma de trabalho e a prostituição.

A construção da identidade mulata profissional como a de qualquer identidade social, não passa apenas pela afirmação de atributos e características partilhados por um mesmo grupo; ela é, também, e talvez principalmente, o estabelecimento das fronteiras que demarcam esse grupo de grupos percebidos como vizinhos, próximos, e por isso mesmo ameaçadores daquela identidade em construção. No caso da mulata profissional a fronteira a ser marcada e defendida é aquela que limita o seu grupo do grupo das prostitutas, o que significa que essa é uma identidade cercada de perigos, de ameaças de diluição (p.96).

Há, no entanto, que se diferenciar o trabalho das passistas-show ou mulatas-show, como são denominadas as mulheres que dançam o samba em espetáculos, das mulheres que atuam somente como passistas de escolas de samba. Afinal, uma passista pode vir a participar de shows, mas não necessariamente toda passista irá ser escolhida para participar de espetáculos que tenham essa manifestação como atração central. A atividade de passista-show se tornou uma alternativa de trabalho com a inclusão dessas mulheres nessas formas de espetáculo por empresários como Oswaldo Sargentelli (1924-2002), o mais conhecido dentre vários que atuaram e ainda atuam neste ramo.

(...) no ano de 1969 estreei com o maior sucesso em Copacabana, uma casa em que eu botei o nome de “Sambão”. Para variar, não registrei o título, até hoje não é meu. Esse “Sambão” fez muito sucesso, foi minha grande experiência. Em 1970, explodiu graças à força que deu o falecido Flávio Cavalcanti. Quando chegou Ricardo Amaral, em meados dos anos 1970, me fez um convite para que eu fosse com aquele esquema: mulata, piada e samba. Eu estava com Clementina de Jesus, com D. Ivone Lara, Jamelão e gravamos até o primeiro LP (SARGENTELLI, 1993, p. 38).

No entanto, o conjunto de mulheres que dançam o samba, como profissionais ou como integrantes de uma ala de passistas, tem, de modo geral, sua imagem associada ou à prostituição ou à sexualização exacerbada. A objetificação do corpo feminino no samba é um debate frequente, potencializado, entre outros fatores, pelos enquadramentos das

câmeras de televisão durante as transmissões dos desfiles, dando conotações sexualizadas aos movimentos corporais que são característicos da dança do samba, em que a sensualidade faz parte do jogo dos movimentos corporais.

O rebolado é um movimento típico da dança afro-brasileira muito popular em todo o país. Pode ser feito de várias formas. No samba tradicional, um passo anteriormente discreto, embora sempre sensual, podendo servir para exhibir o virtuosismo do detalhe como nas danças angolanas (LIGIÉRO, 2011, p.149).

Uma sensualidade que, como vimos, carrega traços da própria ancestralidade, uma vez que as danças das divindades femininas das religiões de matriz-africana – como Iansã, a rainha dos ventos, e Oxum, a deusa das águas doces, executadas nas festas de candomblé ou da umbanda – foram algumas das bases para a construção da dança do samba, como nos revela Rêgo (1996).

Os braços de Oxum conduzem o ritmo do corpo como se fora a puxada de remos, ora pra frente, ora pra trás. Ela reproduz, igualmente, sensual mexidinha dos ombros. Orixá da beleza, do encantamento, também Oxum dança segurando a batendo a barra da saia, para onde olha, como à procura da imagem de sua graça no espelho das águas (sua saudação é ora iêê ô) (p.8).

A sensualidade marcada nos movimentos corporais e o vestuário⁴, que caracteriza a construção da *persona* passista como os biquínis enfeitados com lantejoulas, sandálias de saltos altos e o esplendor (um adereço geralmente pregado nas costas encrustado de materiais brilhosos e de penas), são fatores que influenciaram na construção do imaginário social em relação às mulheres que dançam o samba, atribuindo a essa forma de manifestação artística rótulos geralmente pejorativos que desconsideraram a manifestação em si. A objetificação não é algo a ser negado, afinal a indústria do carnaval usou – e ainda utiliza – essas imagens para “vender” a festa como um elemento turístico. No entanto, havia, aos olhos desta pesquisa, a necessidade de perguntar às próprias passistas sobre a imagem que tinham de si mesmas e desse modo de fazer samba. Como, afinal, a objetificação as impactava?

Nesse sentido, fomos em busca de mulheres que atuaram e ainda atuam como passistas em agremiações diversificadas para que falassem, entre outros assuntos, da maneira como viam seus corpos nos desfiles e também sobre o que pensavam – e como

⁴ Marques (2018) mostra que há uma relação de influência entre as roupas das passistas e o teatro de revista, especialmente o presente no trabalho de Walter Pinto, que, por sua vez teria se inspirado nos espetáculos franceses do Moulin Rouge.

agiam – diante do olhar do outro sobre sua expressão corporal ao dançarem o samba. Nosso recorte temporal se deu a partir dos anos 1960 até o carnaval de 2018, dividindo as entrevistadas em três grupos: cabrochas, passistas e musas/rainhas de bateria.

No grupo das cabrochas, assim denominadas porque ainda pegaram a transição entre essa denominação e o termo passista, a questão corporal não se apresenta como um fator negativo. Maria Lata D'água, a mais idosa das entrevistadas, hoje com 85 anos, e Nanãna da Mangueira, 74 anos, lembraram que muitas vezes elas mesmas produziam suas fantasias, diferentemente de hoje em que diversas escolas oferecem, sem custos, o figurino, quase sempre atrelado ao enredo. Nos anos em que ambas desfilavam, a condição feminina ainda era de forte dominação masculina (BOURDIEU, 2018). O Brasil ainda estava distante do que reivindicavam os movimentos feministas vivenciados na Europa e nos Estados Unidos, embora nomes como Bertha Lutz⁵ já tivessem lutado por uma maior participação das mulheres no mundo do trabalho e, principalmente, nas decisões da sociedade (GOLDENBERG & TOSCANO, 1992), desde a segunda década do Século XX. Nos anos 1960, a lei 4.121⁶, de 27 de agosto de 1962, que dispunha sobre a situação jurídica da mulher casada, determinava que o marido era o chefe da sociedade conjugal, função que deveria exercer com a *colaboração* da mulher, cabendo aqui ressaltar o sentido do verbo colaborar. Ainda eram tempos em que as mulheres deviam obediência aos seus maridos, fazendo com que no imaginário social a figura feminina se tornasse uma espécie de propriedade dos seus companheiros. Um fenômeno que não é novo na trajetória feminina ao longo dos tempos, perpassou séculos como nos mostrou Simone de Beauvoir em seu livro *O segundo Sexo*, publicado na França em 1949 e que somente chegaria ao Brasil mais tarde, por volta dos anos 1960. Beauvoir (2002) nos mostra a forma como fora construída a submissão feminina em relação aos homens em cada período da história. Uma trajetória cujas características principais de dominação são praticamente mantidas através dos séculos até a chegada das lutas pela igualdade de direito. Beauvoir analisa essa relação de dominação a partir das questões biológicas, mas é na observação dos fenômenos históricos que percebemos como se deu a arquitetura que posicionou a mulher num lugar de subalternidade ao qual, segundo os homens e seus contextos históricos, ela deveria se enquadrar. E aqui cabe, mais uma vez, a importância

⁵ Bertha Lutz foi uma importante bióloga brasileira, filha do cientista Adolfo Lutz, que em 1918 iniciou sua vida profissional no Instituto Oswaldo Cruz e depois ingressou no Museu Nacional. Foi a segunda mulher a ingressar no serviço público por meio de concurso (GOLDENBERG & TOSCANO, 1992).

⁶ Fonte: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1950-1969/L4121.htm

de se colocar luz sob esse ponto de vista, como fez a própria autora: “a sociedade humana não é uma espécie animal; é uma realidade histórica” (p.73). Por outro lado, Bourdieu vai no mostrar que, para além da dominação real por meio da força física, houve – por intermédio de várias religiões, especialmente a católica por sua capilaridade, entre outros fatores – e ainda há a dominação simbólica, que opera de diversas formas, dentre elas pela divisão de papéis sociais: as ruas se destinam aos homens, às mulheres a casa. Neste sentido, mulheres como Maria Lata D’água e Nanãna da Mangueira burlavam a lógica daquele contexto histórico-social ao desfilar como passistas, expondo seus corpos e suas habilidades físicas. Algo que para algumas das passistas entrevistadas, inclusive das gerações posteriores (e aqui optamos pela discrição ao não expor seus nomes) teve consequências, como a violência física de seus companheiros, reforçando um ponto associado à dominação masculina, a questão da honra.

(...) é um produto de um trabalho social de dominação e inculcação, ao término do qual uma identidade social instituída por uma dessas “linhas de demarcação mística” conhecidas e reconhecidas por todos, que o mundo social desenha, inscreve-se e se torna um habitus, lei social incorporada (BOURDIEU, 2018, p.75).

Mesmo com a oposição de seus companheiros, algumas das entrevistadas continuaram a frequentar as quadras das agremiações e, conseqüentemente, os desfiles. Aldione Sena é da geração posterior às cabrochas. Ela foi ganhadora de dois Estandartes⁷ de Ouro, prêmio oferecido pelo Jornal *O Globo*, uma das poucas formas de reconhecimento para os dançarinos do samba, por não haver pontuação para ala de passistas, diferentemente de outros segmentos que também são fixos nas escolas: como o casal de mestre-sala e porta-bandeira. Muitas das passistas entrevistadas nesta pesquisa conquistaram esse prêmio, o que rendeu a elas um lugar de destaque entre os pares e também dentro das próprias agremiações.

Também foram categorizadas nesta pesquisa como passistas Nilce Fran, 52 anos, Tina Bombom⁸, 34 anos, e Amanda Ferreira, 32 anos, está última a única que ainda desfila como passista. As duas primeiras são hoje coordenadoras de alas de suas respectivas escolas: Portela e Inocentes de Belford Roxo. Além delas, também foram entrevistadas rainhas de bateria como Tânia Bisteka, 43 anos; Sônia Capeta, 54, anos; Rafaela Bastos,

⁷ O prêmio é oferecido pelo jornal desde 1972. Entre as passistas, é uma das poucas formas de valorização da dança do samba.

⁸ Optamos por utilizar os nomes pelos quais elas são conhecidas no universo do carnaval das escolas de samba.

36 anos, que hoje se enquadra na categoria *musa*, embora tenha sido *passista* desde os 17 anos. Rafaela é também a única que ainda desfila, enquanto Sônia costuma sair na escola de samba Beija-Flor como destaque em carros alegóricos ou no chão.

Todas essas mulheres têm em comum o fato de terem sido ou *passistas-show* ou *passistas* das agremiações. Algumas tiveram a dança do samba como atividade profissional, outras como forma de lazer e de socialização, boa parte foi introduzida neste universo ou por proximidade territorial ou pelos próprios familiares – pais ou avós – que circulavam em ambientes de escolas de samba. Fator que reforça o papel das agremiações como espaços de sociabilidade comunitária. O que, por sua vez, justificaria o fato de quase todas alegarem se sentir seguras, do ponto de vista do assédio, quando estão dentro das quadras. Um *modus operandi* que, como revela Magnani (2002), acontece em determinados grupos urbanos, um conceito que ele denominou de *pedaço*.

O *pedaço*, porém, apontava para um terceiro domínio, intermediário entre a rua e a casa: enquanto esta última é o lugar da família à qual têm acesso os parentes e a rua é dos *estranhos* (onde em momentos de tensão e ambiguidade, recorre-se à fórmula “você sabe com quem está falando?” para delimitar posições e marcar direitos), o *pedaço* é o lugar dos *colegas* e dos *chegados* (p.21).

O *pedaço* em questão nesta pesquisa é a quadra da escola de samba, lugar em que códigos de conduta são marcados por regras impostas ou por *bicheiros* (contraventores⁹ do jogo do bicho) ou por outras formas de ilegalidade, dependendo do território onde a escola de samba esteja instalada, como é o caso da atuação do tráfico, mais comum a partir dos anos 2000. Um processo que se mistura com a própria construção do samba produzido na cidade do Rio de Janeiro.

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

⁹ De acordo com o trabalho de Cavalcanti (2008), desde a década de 1970, nomes ligados ao jogo do bicho se aproximaram das agremiações com o intuito de se tornarem lideranças nas comunidades em que atuavam e, por conseguinte, conquistarem legitimação social nesses locais, bem como em outros espaços da sociedade.

Se do lado de dentro do pedaço elas, as passistas, são respeitadas por seus pares, do lado de fora desses espaços há o que elas chamam de “abuso” por parte de figuras masculinas. O assédio como parte integrante da objetificação dos corpos das dançarinas do samba opera sem nenhum constrangimento por parte dos assediadores. Nesse sentido, surgem alguns questionamentos: o ato de assediar acontece em razão dos corpos expostos? Ou há uma relação direta entre corpo e uso, pelo fato de serem mulheres e negras? Em um artigo¹⁰ sobre a mulata *Globeleza*, a filósofa Djamila Ribeiro e a ativista Stephanie Ribeiro falam da relação entre mulher negra e apelo ao erótico desde a escravidão no Brasil, quando as mulheres eram forçadas a ter relações sexuais com seus senhores. Dessa forma, foram projetadas no imaginário social como “mais quentes” e, portanto, “mais sexualizadas”. Não temos neste trabalho o objetivo de desconstruir essas projeções que, de fato, foram durante anos corroboradas pelo racismo e pelo machismo marcados em nossa sociedade. Mas, no entanto, nos propomos a olhar por outro ângulo, pelo desejo dessas mulheres em terem sua estética reconhecida, numa sociedade que valoriza predominantemente fenótipos eurocêntricos, como podemos constatar nas imagens utilizadas na publicidade. As passistas, de modo geral, são mulheres que trabalham em empregos não reconhecidos socialmente (são faxineiras, acompanhantes de idosos, entre outras atividades), cujos corpos, em sua totalidade negros, são negados cotidianamente como modelos de beleza. O carnaval é o único momento em que suas formas físicas variadas, de modo geral fora dos padrões estéticos predominantes, são visibilizadas. Sendo assim, nos perguntamos: o frequente discurso da objetificação da mulher passista não tiraria o direito ao exercício feminilidade dessas mulheres? E mais: o direito ao prazer da dança?

Por objetificação, recorreremos a Bourdieu (2018) para compreender um pouco mais como opera esse fenômeno sobre as mulheres. Para ele, a construção da identidade de um corpo, mais do que percepções sobre si, recebe influências de múltiplos olhares externos, como familiares, amigos, entre outros grupos aos quais aquele determinado corpo interage. É, portanto, além de suas próprias condições existenciais – tamanho, peso, altura – um produto social, uma vez que é submetido aos contextos em que se enquadram na sociedade e também ao momento histórico.

A probabilidade de vivenciar com desagrado o próprio corpo (forma característica da experiência do “corpo alienado), o mal-estar, a timidez ou a vergonha são tanto mais fortes quanto maior a desproporção entre

¹⁰ <https://www.geledes.org.br/a-mulata-globeleza-um-manifesto/>

o corpo socialmente exigido e a relação prática com o próprio corpo imposta pelos olhares e as reações dos outros. Ela varia nitidamente segundo o sexo e a posição no espaço social (p.95)

Esta é a questão central que nos parece que deve ser considerada ao olharmos as passistas das escolas de samba nesta pesquisa. Seus corpos, tão rejeitados socialmente como padrões de beleza predominante, são, ao menos no carnaval, modelos de beleza admirados não somente por homens como também por mulheres. Uma inversão de papéis como propôs DaMatta (1997).

Nesse quadro, a inversão carnavalesca brasileira se situa como um princípio que que suspende temporariamente a classificação precisa das coisas, pessoas, gestos, categorias e grupos no espaço social, dando margem para que tudo e todos possam estar deslocados (p.176).

Uma percepção representada numa imagem por mim presenciada quando estive numa quadra de escola de samba. O ano era 2013. Numa tarde de feijoada na quadra do Grêmio Recreativo Mocidade Independente de Padre Miguel, localizada na Avenida Brasil, no bairro de Padre Miguel, Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Várias mulheres arrastavam malas de viagem, algumas pequenas, outras grandes. Vestiam roupas comuns, a maioria usava calças jeans e blusas. Chamavam a atenção pela altivez com que andavam em direção aos camarins da escola de samba. Minutos depois voltariam como estrelas de um espetáculo em que apresentavam a dança do samba na quadra da agremiação. Essa imagem foi o motivo que me levou a pesquisar as mulheres que dançam o samba. Naquelas malas estavam todos os objetos que as transformariam em um dos focos da festa. Naquelas malas estava o admirável mundo das passistas femininas.

“Cheguei chegando”

A expressão “cheguei chegando” é comum entre as passistas. Significa que, ao adentrar um determinado ambiente, sua figura fora notada. Tem a ver com um conjunto de fatores, dentre eles a estética – sempre tendendo para a exuberância – e com postura corporal. Os próprios relatos de algumas das entrevistadas (escolhi exemplos por faixa etária) sobre si mesmas nos dão indícios do que elas pensam sobre seus corpos e os contextos em que estão ou estavam inseridos, conforme podemos ver no quadro abaixo:

Quadro 1 – Relatos sobre si mesmas e seus corpos

| Passista | Conteúdo / Corpo | Análise |
|---|---|---|
| <p>Maria Lata D'água (85 anos)</p> | <p>Olha, eu não tinha complexo não. Nunca tive complexo inferior. Eu sabia que... tinha problema com o nariz. Eu ficava sempre pelejando assim [mostra com a mão] para ver se eu operava o nariz, e se eu operava a boca. Mas eu disse: não. Se eu operar o nariz não vou ser eu; e se eu operar a boca também não vou ser eu mais. Ah, sabe de uma coisa? Vou ficar assim mesmo. Eu não sabia se eu era bonita ou se eu era feia. Mas eu tinha uma bondade, que todo mundo gostava de mim. Todo mundo me achava bonita. Eu ficava no espelho e dizia assim: nossa, cadê minha beleza?</p> | <p>Estética negra x estética branca</p> |
| <p>Nanãna da Mangueira (74 anos)</p> | <p>Gozado, eu não ligava. Eu queria mostrar meu pé, meu passo, minha cadência, meu samba. Porque pra mim tanto faz se eu fosse gorda ou magra. Eu era bem magra, pesava 58Kg. Então eu não tinha aquele corpo. Eu nem sabia se o povo <i>tava</i> olhando pro meu corpo. Eu sabia que <i>tava</i> olhando pro meu pé, pra minha cara, e me aplaudia. O beijinho que eu jogava. Eu não ligava pra isso. Ligava pra vaidade de estar com uma roupa bonita, bem feita; um salto bem alto, bonito; os passos certos. Isso que me importava. Mostrar o meu trabalho, o meu show, a minha arte.</p> | <p>Corpo magro X corpo voluptuoso</p> |
| <p>Aldione Sena (63 anos)</p> | <p>Com o meu corpo eu nunca me senti muito bem não. Você sabia que eu tinha vergonha do meu corpo quando eu era mais nova. Porque eu sempre tive a perna definida. Hoje em dia é moda. Elas vão pra academia pra definir a perna, e a minha já era. E eu só usava saia até o joelho, porque eu tinha vergonha de mostrar as minhas pernas. Se você vê fotos que eu tenho aqui, de quando eu comecei a dançar, você vai dizer assim: tu já malhava nessa época? Não.</p> | <p>Corpo masculino X corpo feminino</p> |
| <p>Tânia Bisteka (43 anos, Rainha de Bateria)</p> | <p>Tinha porque era tudo natural. Hoje eu tenho prótese. Mas quando eu fui Rainha. Eu era toda natural. Saí numa revista exatamente por isso, porque as mulheres eram todas bombadas, com silicone, e eu era a única Rainha de pé no chão. Uma Rainha que não tinha prótese, uma Rainha que tinha o corpo definido sim, mas, eu</p> | <p>Corpo natural X corpo artificial</p> |

| | | |
|-----------------------|--|-----------------------------------|
| | nem malhava tanto, eu fazia dança. O meu corpo era um corpo normal. | |
| Tina Bombom (34 anos) | Ah, cara... é uma coisa assim, tão, louca. Você se sente assim... sabe, a mulher mais linda do mundo. Aí você passa no espelho mil vezes. Aí fica se olhando. Mas isso daí acaba as vezes... você sabe que, eu tive uma pessoa que faleceu, e sempre quando tocam nesses assuntos de estética de passista, me vem ela na cabeça. Porque isso cria algumas neuras na gente. Porque a gente se sente na obrigação de tá com aquele corpo perfeito, e tem que tá linda o tempo inteiro. | Corpo perfeito X corpo imperfeito |

Ao observar os depoimentos, podemos compreender que as passistas das gerações anteriores apresentam preocupações estéticas características dos períodos em que atuavam, como no caso da Maria Lata D'água que admite ter pensado em fazer uma intervenção para modificar traços físicos marcantes do biótipo afrodescendente, como nariz e lábios. A dançarina vivenciava uma época em que a afirmação da cultura negra ainda não era explicitada para a sociedade brasileira como um todo. Se submeter a modelos dominantes, muitas vezes, era a saída para artistas como ela. Enquanto isso, Nanãna da Mangueira, que é de uma geração posterior, ressalta o fato de que o corpo menos voluptuoso não era – e ainda não é – um modelo predominante na cultura do samba. Quanto mais exuberância corporal, mais possibilidade de ser aceita nos grupos de passistas. O fenômeno da naturalidade *versus* artificialidade é mais recente, muito influenciado pela indústria da beleza e da chamada indústria fitness, que envolve um conjunto de fatores como alimentação, exercícios e suplementos alimentares. Ter um corpo perfeito ou imperfeito tem a ver com padrões midiáticos, que, por sua vez, são dicotômicos: magreza para um determinado grupo (como as modelos em sua grande maioria brancas) e fortes (musculosos) para outro, criando um novo sentido de feminilidade, diferente do exposto por Bourdieu:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo e para o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de

aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego (p. 96).

Se aplicarmos esse conceito na observação das passistas, podemos supor que as passistas e seus corpos estariam em consonância com as expectativas masculinas em diversos aspectos: a dos donos das escolas de samba, a dos espectadores homens que assistem aos desfiles e, ainda, da indústria do turismo, fortemente marcada pela presença masculina e que ainda exalta atributos dos corpos femininos para atrair mais público. Quando o autor fala também sobre a relação entre dominantes e dominados ele trata de uma possível aceitação dos dominados no processo de dominação. Entretanto, pensadores como Foucault (2010) apontam que a resistência também integra essa relação. As lutas femininas pelo direito ao corpo ao longo da história sinalizam para esse caminho. Goldenberg e Toscano (1992) mostra que, embora a temática da liberdade sexual tenha perpassado as questões femininas no Brasil, houve momentos em que essa defesa se tornara mais acentuada, como nos anos 1970, mesmo encontrando resistências.

Tal resistência deixa entrever um velado temor, por parte de grupos feministas mais conservadores, de que o movimento pela emancipação da mulher viesse a se tornar, pura e simplesmente, um movimento a favor da liberação sexual, ou talvez de que a sociedade fosse levada a pensar que a reivindicação essencial das mulheres era a de ter o mesmo direito à promiscuidade sexual que sempre fora conferido aos homens (p.30).

Um receio que se explicava – e ainda se explica – ao olharmos para o enquadramento da imagem feminina na história da humanidade, principalmente pelas religiões, como mostrara Beauvoir (2002). Ora como receptora de dons divinos como a capacidade de reproduzir e, portanto, de servir ao homens dando-lhe continuidade, ora como desviante e sendo, por exemplo, tolerada como prostituta pelo catolicismo como forma de conter a agressividade masculina diante das guerras, a mulher teve seu papel associado ao de parceira sexual do outro, que, por sua vez, deve ser um homem. O direito ao erotismo (BATAILLE, 2014) interdito aos sujeitos de ambos os sexos com a ascensão da religião católica, em especial, é mais fortemente negado à mulher historicamente, mesmo que exercido de forma desviante. O corpo feminino erotizado é, de certa forma, analisado frequentemente pela ótica do outro, que é sempre o opositor. Com isso, acaba se tornando fragilizado, despotencializado, corroborando com o binarismo homem/rua versus mulher/casa, em que a sensualidade é permitida desde que esteja a serviço do homem.

Hoje, com o advento das redes sociais, há uma crescente necessidade de afirmação desses corpos femininos como são e também do direito à visibilidade sem a intermediação da publicidade. A reivindicação pela liberdade corporal parece se acentuar, apesar do embrutecimento das relações sociais vivenciadas nesta segunda década do Século XXI. Nesse sentido, nos permitimos a questionar apenas um único olhar destinado às mulheres passistas: a de objetificadas. E ponto. Não estariam elas exercendo o direito ao corpo exposto – fora de padrões determinantes de beleza, como já dissemos – e ao direito ao próprio prazer que é a dança em última instância? Afinal, o discurso preponderante entre as entrevistadas pela pesquisa é o de que há uma valorização num saber que elas detêm, como o expresso no depoimento de Aldione Sena.

Porque ninguém samba igual a mim. Tenta. Mas igual a mim ninguém samba. Isso eu posso falar com convicção. A minha postura e a minha maneira de sambar é única. Como eu acho também única a maneira de Nilce Fran sambar. A Tina Bombom tem um samba maravilhoso. Acho que ninguém consegue sambar como ela. Ela é elétrica. Ela tem um negócio naquele pé que eu admiro. Um samba elétrico. Eu e a Tina, embora seja uma diferença de idade, mas a gente tem uma semelhança na maneira de sambar. A gente tem um samba bruto, mas ao mesmo tempo ele é charmoso e ele é cadenciado. Então, o meu samba eu, eu... eu nunca tive o melhor corpo, nunca fui linda de rosto; eu sempre me apresentei muito bem. Eu tentei me apresentar o melhor possível, mas, eu bato cabeça... tiro o chapéu e bato palmas pro meu samba no pé. (entrevista realizada em 13 de janeiro de 2018).

Esse sentimento de dominar uma arte que pertence a uma potente manifestação cultural brasileira perpassa boa parte dos depoimentos, revelando também outro aspecto importante desse processo: o pertencimento. Fatores que, combinados, nos levam a compreender que, apesar das trocas de forças existentes no complexo cultural do carnaval das escolas de samba, essas mulheres se afirmam como detentoras de saberes oriundos de seus antepassados e também dos seus meios sociais, reforçando a tese de inversão de DaMatta (1997) de que, ao menos no carnaval, as posições se deslocam: mulheres consideradas socialmente em condições de subalternidade (seja por questões de origem ou classe social) se tornam alvo de outros olhares, para além da objetificação. E, sobretudo, reafirmam sua estética como uma forma de resistência e também de valorização de suas origens étnico-raciais.

Referências Bibliográficas

- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. 1. ed. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. 344p. (Filo/Bataille).
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Orgs). **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução Pedrinho Guareschi. 13. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. 520p.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica**. Tradução Maria Helena Kuner. 6. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.
- _____. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. cap. 13, p. 183-191.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. Vol. 6. (Col. História, Cultura e Ideias).
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Os cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na Primeira República**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. Vol. 5. (Col. História, Cultura e Ideias).
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 368p.
- Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**. Proponente: Centro Cultural Cartola; Supervisão e Financiamento: Iphan/Minc; Apoio: SEPPIR – Fundação Cultural Palmares. Rio de Janeiro, 2007. Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2018.
- FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 421 p.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- GIACOMINI, Sônia Maria. **Profissão mulata: natureza e aprendizagem num curso de formação**. 1992. 231 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.
- GOLDENBERG, Mirian; TOSCANO, Moema. **A revolução das mulheres**. Rio de Janeiro: Revan, 1992. 117 p.
- GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **Samba no feminino: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do Século XX**. 2011. 157 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- GONÇALVES, Renata de Sá. **A dança nobre do carnaval**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. 302 p.

- LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011. 368 p.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. 336 p.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. [online]. v. 17, n .49, p. 11-29. 2002.
- MARQUES, Maximiliano A. B. da Costa. *A cuíca está roncando: uma abordagem dos aspectos visuais das revistas carnavalescas de Walter Pinto dos anos 40, e seu diálogo com o carnaval carioca*. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2. Ed. Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- REGO, José Carlos. **Dança do samba: exercício do prazer**. Projeto gráfico: Raimundo Nonato. 2. Ed. Ampliada. Rio de Janeiro: Aldeia, 1996
- SARGENTELLI, Oswaldo. **Ziriguidum**. São Paulo: Editora Letras & Letras, 1993.
- TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens**. 3. Ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- VALENÇA, Raquel; VALENÇA, Suetônio. **Serra, serrinha, serrano: o império do samba**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.