

O corpo que (é) samba: Uma análise da performance do Samba no pé urbano carioca

THAYNÁ FABIANO DO ROSÁRIO VIEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)

Resumo

O presente artigo, partindo da dimensão do corpo enquanto suporte de signos dotado de expressividade, visa propor um sistema de categorizações a fim de viabilizar a leitura das gramáticas expressas e impressas nos corpos que sambam. O foco, portanto, é fomentar um processo desestigmatização desse saber-fazer enquanto manifestação folclorizada e subalterna, buscando posicioná-la enquanto uma performance refinada, complexa, interessante e potente quanto qualquer outra. Para tanto, o texto aborda aquilo que venho chamando de Performance Ordinária do Samba no Pé Urbano Carioca (SaPUCa), categoria analítica autoral, criada a partir da minha experiência enquanto sambista e passista. Acredito que essa performance se expresse, no mínimo, através três aspectos: o Incorporado (corpo-sujeito), o Performático (corpo-arma) e o Cotidiano (corpo-arquivo).

Palavras-chave: samba no pé, performance, dança, arte, cultura popular

1. O que Podem os Corpos que Sambam?

Início o trabalho por essa questão, visto que falas recheadas de preconceito e racismo epistemológicos não são raras ao dissertar sobre quem ou o que é o samba. Quando o samba é comentado, no dia-a-dia, uma menção subsidiária, muitas das vezes, é presente: a aparente “falta de conteúdo” dos corpos, tanto desse complexo de saberes quanto das culturas coirmãs. [1] Acerca de suas práticas, são, geralmente, lidas e encaixotadas como ações festivas voltadas, exclusivamente, ao entretenimento, sem apelo crítico ou reflexivo. Ou seja, esses saberes-fazeres constantemente são alijados, pelo senso comum, de uma posição de propositores de conteúdos de interesse ao campo das pesquisas em Dança – tanto no âmbito acadêmico quanto no artístico. A fim de evitar uma discussão que se dê apenas restrita ao campo simbólico e abstrato da coisa, gostaria de propor Dois exemplos sobre o tema postulados em tempos históricos distintos.

O primeiro exemplo é o do Conde da Ponte que, em 1807, escrevia, em carta ao governador da Bahia, que os escravos lá “[...] não tinham sujeição alguma em consequências de ordens ou providências do governo; juntavam-se quando e onde queriam; dançavam e tocavam os estrondos e dissonoros batuques por toda a cidade e toda hora” (*apud* SODRÉ, “Samba”, 12). O Segundo Exemplo está expresso no Jornal *O Jornal (RJ)*, de 14 de julho de 1919, onde o artigo intitulado *A Decadência da dansa* cita que

Os bailes de hoje, pela dolência mórbida dos tangos, pelo sapateio dos puladinhos, pelo *chic-chic* monótono dos chocalhos, assemelham-se ao batuque voluptuoso dos africanos. Perdeu-se a linha, a graça, distinção da valsa romântica e

da velha quadrilha [...] para se cair no saracoteio desengonçado do maxixe. (9)

O que essas informações têm em comum? Elas reforçam a ideia do “não-lugar” [2] que as culturas afro-brasileira e afrorreferenciada ocupam em nossa sociedade racista. Se elas, por um lado, são pensadas puramente como algo voltado ao divertimento descompromissado, por outro, são, cotidianamente, praticadas como culturas violentas e despudoradas, acusadas de conturbar e ir contra uma regência moral sobre os corpos, comumente, chamada de “bons costumes”. Essas representações sociais fazem com que aspectos de violência e incapacidade crítica-reflexiva tornem-se, socialmente, naturalizados e amplamente aceitos e evocados, reiteradamente, para referir-se ao negro e seus saberes-fazeres. Mas serão esses, objetivamente, fatos ou seriam imagens produzidas por uma ótica de uma sociedade adoecida pelo racismo?

O objetivo do artigo é empreender uma (re)leitura do saber-fazer dos corpos que sambam, bem como, através de uma análise que traz categorias autorais de pesquisa em dança, apresentar um sistema de categorização baseado no Samba no Pé Urbano Carioca. [3] Essas categorias que proporei agem como lentes que buscam propiciar uma apreensão mais aproximada e verossímil daquilo que vem sendo, amplamente, chamada de *Cultura Popular*. Portanto, trata-se de um convite a produção de um olhar capaz de relativizar e promover rupturas com as maneiras pelas quais o senso comum pratica e representa, socialmente, esse corpo e sua cultura. Ao mesmo tempo, busco apontar novas práticas e representações com o interesse de atualizar e substituir formas leitura preconceituosamente cristalizadas que agem sobre o

Samba no Pé.

Para tanto, os Estudos da Performance serão de máxima importância, pois, são agenciados no texto como o chão epistemológico desse trabalho, ou seja, aquilo que nos transporta e nos dá base nessa viagem pela prática do SaPUCa. Espero, assim, auxiliar tanto no processo de recalque e manutenção do status desse fazer enquanto um fazer sem saber quanto no oferecimento desses saberes e fazeres como ferramentas e práticas de ruptura com uma perspectiva, exclusivamente, branca e ocidental pelo modo de ser fazer arte na contemporaneidade que, na realidade, se perpetua desde a virada do Renascimento. [4]

2. Corpo, que é Corpo, quer Corpo!

Como dito, o intuito desse trabalho está centrado em uma atualização das formas como os corpos que sambam são praticados e conceituados/lidos na nossa sociedade, no entanto, se faz necessário, primeiramente, apresentar algumas questões relevantes para o caminhar do trabalho. A primeira questão versa sobre quais são as características e os perfis dos corpos que sambam? E mais, que corpos recebem [5] o samba? Portanto, não devemos confundir o Corpo Negro e o Corpo que Samba, isso por que, nessa proposta que ofereço, o segundo é uma possibilidade manifestação do primeiro. Vou explicar melhor!

Segundo Marcel Mauss (401), de sociedade em sociedade, o grupamento humano serve-se de seu corpo, de forma tradicional, de uma maneira própria, o autor chama esse uso de Técnica Corporal. Essa premissa teria como aspecto central ser um ato eficaz e tradicional, portanto, segundo o autor, que é passível de ser transmitido e mantido naquele grupamento social. Sendo assim, Técnica Corporal seria a maneira pela qual nos servimos dos nossos corpos, de contexto a contexto, e isso pode/deve ser transmitido de geração em geração por conta de sua eficácia. Nesse caso, o Samba, o Funk, o Charme surgem como manifestações desse Corpo Negro, ou seja, são técnicas pelas quais ele expressa sua singularidade na realidade social. E podem adquirir variados significados relativos ao ponto de vista de quem olha e classifica, mas, também, de quem fala. Por isso, que, de acordo com a situação, o samba poderá ser visto como um jogo ou uma dança e assim vão os exemplos.

Sendo assim, não podemos falar das características dos corpos que sambam sem antes entender como o corpo que produz e sustenta esse complexo cultural se percebe e concretiza na realidade social – que vale lembrar é uma realidade imposta a ele há, pelo menos, quinhentos anos [6], e a qual ele vem buscando mecanismo de sobrevivência e permanência. Sendo assim, para falar desse Corpo Negro é necessária uma outra noção diametralmente oposta à sua: o Corpo Ocidental. [7]

Sendo assim, é importante entender que o Corpo Negro é um complexo cultural constituído a partir de uma sobreposição de séries de processos históricos, políticos e sociais, e, assim, portanto, ele é um “corpo-síntese”, ou seja, faz referência a prática em que “[...] por séculos, foram banalizados, percebidos e visualizados como ausentes de alma pelos raptos, detratores e algozes coloniais.” (Tavares, “Gramáticas” 20). Sendo assim,

Quando os sujeitos desses corpos [...] referiam-se a si mesmos, não o fizeram senão como corpos-arquivos, corpos-armas, lugares de memória, ferramentas cognitivas e socioculturais de auto referencialização, produção de presença e reconhecimento (20-21)

Esse corpo-síntese se opõe analiticamente à noção de Corpo Ocidental, comumente lida sobre a ótica biomédica, onde, a partir de uma partição social,

o indivíduo encontra-se dividido ontologicamente em duas partes heterogêneas: o corpo e o espírito [...]. A dimensão corporal da pessoa recolhe toda a carga de decepção de não valor. [...] O homem está sobrecarregado de um corpo que tem a desvantagem, mesmo se é considerado como uma máquina, de não ser suficientemente confiável e rigoroso em sua percepção dos dados do ambiente. O racional não é uma categoria do corpo, mas é uma das categorias possíveis do espírito. (Le Breton 106)

O Corpo Ocidental é performado como um corpo “[...] liso, moral, sem aspereza, limitado, reticente a toda transformação eventual. Um corpo isolado, separado dos outros, em posição de exterioridade com o mundo, fechado em si mesmo” (48). Em contraste, o Corpo Negro deve ser visto “[...] como fenômeno que transcende dualidades, por isso mesmo plástico, dinâmico, autopoético, resiliente, adaptável e atravessado pelas mais distintas ‘dobras’ e ‘quebras’ localizadas na pós-travessia atlântica” (Tavares, “Gramáticas” 20). Ou seja, seu movimento não é somente um dançar, ele extrapola isso: o Corpo Negro é um espaço de (re)atualização e memorização constante, é um corpo festivo. Ele “[...] é o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural” (Sodré, “Samba” 59). É “[...] um corpo que festeja, narrando os seus saberes e seus desejos; um corpo que fala com seus gestos [...], um corpo que escuta, canta e grita; [...] um enredo de devoção, de fé e divertimento” (Júnior 29).

Acredito também que valha ressaltar que o uso de letras maiúsculas para o Corpo Negro Corpo Ocidental pois esses se configura como formas de usar o corpo. Dessa forma, ao falar “Corpo Negro” não falo apenas do agente social, mas de um sem número de práticas

e representações através das quais esse corpo se constrói e é construído. E mais: a partir do qual ele é reconhecido. De certa forma, surge quase como um ente social autônomo que possui características próprias.

Outro ponto, aqui, é explicitar o porquê da utilização do termo *performance* para me referir ao SaPUCa e no que isso ajuda na ideia desenvolvida nesse trabalho. A noção de *performance* a qual utilizo, está profundamente embasada no entendimento que Ligiéro (2011) propõe da *performance* enquanto “[...] sinônimo de apresentação e representação [...] quase sempre possuindo caráter festivo e/ou religioso, mas em muitas dessas formas se preservava o seu alto grau ritualístico” (67). É necessário, no entanto, rever o entendimento corrente sobre o termo “ritualístico”, muitas vezes, ligado ao místico, o seu uso, aqui, faz referência a “[...] um sistema cultural de comunicação simbólica [...] constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios” (Tambiah 1975 *apud* Peirano, “Rituais” 9).

Podemos entender, portanto, essa *performance* como uma prática incorporada (Taylor 2013) que “[...] é, a um só tempo, a íntima ligação de uma ação com o momento exato de sua realização” (Cavalcanti 67), já que seria “[...] um tipo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana” (Mcnamara e Schneider 1982 *apud* Ligiéro, “Corpo” 68), que tem como característica o caráter experimental e efêmero, mas algo também possível de ser restaurado e (re)memorado ritualisticamente. Devido a esses aspectos, utilizo essa noção de *performance* para falar do SaPUCa pois, ele, em sua prática, incorpora e *excorpora* valores, histórias, saberes e experiências impressos e expressos, como tatuagens, muito próprios desse grupo, e que são representados e materializados através do e no seu movimento. Ele produz um corpo capaz de (re)memorar e (re)atualizar o que é, sem perder o que foi e sem temer o que pode vir a ser.

O SaPUCa é, portanto, uma forma de comunicar, mas, também, de continuar vivendo e de fazer/recontar sua história. Sendo assim, essa sua dimensão *Performática* permite que seja possível perceber o Corpo que Samba como algo/alguém que fala e salvaguarda “[...] a memória do grupo por meio de modulações gestuais referidas às formas de vida no tempo e no espaço de origem. [...] Passa a fortalecer-se como um saber corporal” (Tavares, 2012, 82). Enquanto Saber Corporal o Samba configura-se como

a possibilidade de constituição de uma enunciação gestual em prática discursiva, que se serve dos movimentos e ações corporais para a estruturação de seu repertório. Este repertório é a resultante das articulações dos signos elaborados a partir das vivências cotidianas ou nelas intercambiadas. O vórtice do processo em questão localiza-se na sincronização da condição

de se estar-no-mundo, em estado consciente, com a consciência da prática corporal situada no instante cotidiano e na interconexão com a dimensão cósmica que esta consciência institui [...]. (82-83)

Ao escrever sobre as *performances* do SaPUCa, me refiro a uma série de encenações, mecanismos e rituais que emergem no ato de sambar no pé, e variam em diferentes contextos, seja em uma escola de samba, seja em um pagode ou roda de samba.

3. “Arte popular”: As performances do SaPUCa

Antes de qualquer aprofundamento, quero reforçar: as “maneiras” pelas quais descreverei, aqui, como o Corpo Negro se expressa, através do SaPUCa, são frutos de uma análise autoral, baseada e produzida a partir da minha experiência e vivência enquanto passista [8], sambador/sambista [9] negro e professor de SaPUCa. Portanto, apesar de existirem na prática esses nomes, eles, aqui, são, exclusivamente, categorias analíticas que utilizo com o interesse acadêmico de facilitar a sistematização e apresentação, de maneira gráfica, desses dados.

Como já dito: o SaPUCa é uma das formas pelas quais o Corpo Negro se expressa na realidade social que habita. Gosto, assim, de pensar que o Corpo Negro recebe o Samba. Portanto, por este prisma, o samba será considerado uma entidade [10] que se manifesta no Corpo Negro e que, através de um intenso diálogo com tudo a sua volta (sua história e com outros os corpos que sambam), permite a esse corpo se expressar uma forma singular e própria nos espaços onde transita/ocupa. Esse corpo, então, ao incorporar – ser incorporado – pelo/o samba, a meu ver, se expressa de duas formas elementares. [11]

A primeira dessas formas seriam as **Performances Extraordinárias**, rede de categorias que se apresenta como sendo formada pelo que nomeio **T’s** do samba: **Transgressor** (corpo-ritmo); **Transportador** (corpo-memória) e **Transitivo** (corpo-terreiro). Esses **3 T’s** são atitudes inerentes desse corpo com tudo o que ele carrega. Ou seja, esse corpo cheio de memórias e saberes manifesta-se como uma entidade que busca manter a memória dos seus percalços durante sua frágil ascensão social enquanto elemento cultural no Brasil. Dessa forma, através desses 3 (três) aspectos podemos ver a maneira por meio da qual o Corpo Negro se serve do samba, tanto para conversar, preservar e atualizar a sua memória, quanto para produzir e reavivar estratégias de irrupção da norma.

A segunda forma pela qual o corpo que samba se expressa são as **Performances Ordinárias**, essa rede diz respeito a uma série de escolhas conscientes e inteligentes do performer/sambista/sambador, que irão variar de acordo com o jogo jogado e o contexto, e,

também, é formada por três aspectos: **Incorporado** (corpo-sujeito), **Performático** (corpo-arma) e **Cotidiano** (corpo-arquivo). A sua característica principal é que há nelas uma relação de um corpo com o outro corpo, ou seja, diz sobre a relação de alguém com algo ou alguém externo a ele, e, assim, sua ação depende, basicamente, da forma como esse relacionamento irá se expressar e se colocar. Então, o que essencialmente difere as performances ordinárias das extraordinárias? A diferença se dá na medida em que as performances ordinárias dizem sobre atos fenômeno-técnicos, musculares e voluntários, enquanto as performances extraordinárias fazem referência aos atos de cunho energéticos e involuntários do performer/passista/sambador. Se pudesse ser resumida, em poucas palavras, essa diferença, a primeira ocorreria para fora do corpo e na relação com um agente externo, já a segunda seria para dentro e na relação consigo. Algo que pode ajudar na compreensão do exposto aqui é uma análise empreendida por Muniz Sodré (“Pensar Nagô”) acerca da construção das Vozes Verbais Ativa e Média no latim.

Na Voz Verbal Média, que “[...] o processo cumpre-se dentro do sujeito, este último é a sede do processo, a exemplo do sujeito que faz o sacrifício para si mesmo” (83), algo que se assemelha muito ao fenômeno de ocorrência das Performances Extraordinárias. Mas há, também, a Voz Verbal Ativa, onde “[...] o processo verbal realiza-se a partir do sujeito, mas *fora dele*, a exemplo do sacerdote que faz o sacrifício para outro sujeito [...]” (ibidem) que se aproximam do que ocorre nas Performances Ordinárias. Vale ressaltar que Voz Média não de ser confundida com a Voz Verbal Passiva, onde o sujeito sofre a ação, e nem com Voz Reflexiva, onde o sujeito que pratica a ação é o mesmo, mas, ainda, essa ação se dá fora do corpo.

As performances extraordinárias foram com mais detalhes apresentadas no artigo *O Corpo que samba: Uma Corporeidade Etnográfica* (Amaral e Vieira 2021). No presente artigo buscarei me ater em, apenas, demonstrar como essas as performances se expressam, inevitavelmente, sobre, pelo menos, 3 aspectos, os **3 T’s**:

transgressor – *corpo-ritmo*, subverte uma lógica de tempo posta, criando a partir das fendas nessa estrutura; tornando-se imprevisível –; **transportador** – *corpo-memória*, constituindo-se como um território de tensão entre um passado ancestral e futuro indeterminado – e **transitivo** – *corpo-terreiro*, onde torna-se uma conexão aberta e sensível entre os planos ultra-físico (Orun) e físico (Aiyê). (158)

Essa citação explicita bem o porquê de, anteriormente, ter afirmado que o aspecto extraordinário da performance do SaPUCa seria da ordem energética. Pois, esse aspecto fala sobre forças não-materiais – os

3 T’s – que, quando misturadas, promovem um “[...] estado afetivo que possui como capacidade um desligar desse corpo, [...], deixando-o em uma linha tênue entre estar fora de si e ter consciência total do corpo” (Sodré, “As estratégias” 203).

Em outras palavras, a consonância entre os T’s do SaPUCa leva o corpo ao estado de Transe que seria uma consequência da Alegria ao qual o corpo entra ao sambar no pé. Essa sensação alegre, segundo Sodré, seria

[...] uma maneira de extravasão afetiva, provocada pela concordância de todos os sentidos [...] surge de uma temporalidade própria, diferente da cronológica, como na celebração festiva, quando a alma ganha autonomia e força. (204)

Outra marca dessas performances se resguarda em seu caráter involuntário, ou seja, essas performances são interdependentes do sujeito que as praticam. O que quero dizer é: ninguém escolhe, quando está sambando, conscientemente ou não, fazer, criar ou assimilar um passo que já foi feito ou pensa que seu passo irá servir de base para algo que virá. Portanto, o aspecto transportador dessa performance se dará independente do performer/sambista/sambador querer. Todavia, esse aspecto depende do corpo-físico e do conteúdo/material corporal do sujeito/agente da ação para ocorrer. Por isso, afirmo ser uma relação de interdependência. Outro exemplo, o samba no pé, inevitavelmente, ocorre nos vazios dos espaços rítmicos. Ou seja, quem samba ou faz firulas [12] está pode estar em concordância (sambando de acordo com o ritmo tocado), em desobediência (ressignificando o ritmo tocado) e/ou na ignorância (negando ou ignorando o ritmo tocado) com os aspectos rítmicos ali tocado/escutado. Portanto, esse corpo ao sambar está operando de modo Transgressor, ciente ou não.

Essa involuntariedade performática se explica, segundo Sodré (“As estratégias”) pelo fato que ninguém escolhe quando vai ficar **Alegre**, o indivíduo apenas está e pronto. Para o autor:

Tudo redundando numa aprovação livre, incondicional ou irrestrita do real, diz Rosset – sem a justificativa de uma representação, uma causa ou qualquer motivo abstrato que impressione a consciência. Não que o sentimento de regozijo não possa ser motivado por um objeto ou por uma circunstância. Mas na alegria, como ele justam ente observa, o efeito é maior do que a causa, o regozijo não se esgota no objeto ou na circunstância. (204-205)

Ou seja, a Alegria se constitui como elemento característico do Transe, logo, por consequência, também, será base para os T’s do SaPUCa, que se tornam, também, por tabela, involuntários. Vale ressaltar

que os aspectos Transgressor, Transitivo e Transportador são pertencentes ao universo do energético, e podem até transparecer como exteriorizados no corpo de forma visível a alguém de fora, todavia, elas dizem mais especificamente sobre um diálogo interno entre as questões que o Corpo Negro, o sujeito e o SaPUCa precisam colocar. Em linhas gerais, as performances extraordinárias nos apontam uma conexão entre o íntimo dessa pessoa e sua capacidade e necessidade de expressão. Elas vêm assumir vários formatos: (a) como a relação com os ancestrais (no transportador), (b) com o ritmo da vida e as normas sociais (no transgressor) e (c) com espaço material (no transitivo). O que tento ressaltar é que, na maior parte das vezes a exteriorização dessas sensações energéticas que são os T's são apenas uma tradução, nunca a experiência concreta *per se*. Da mesma forma, que, comparativa ou analogicamente, posso tentar explicar o que é o verde, essas aproximações nunca serão o verde, de verdade. Portanto, posso tentar falar, explicar, gravar, mostrar, demonstrar o que senti ao atravessar a Sapucaí [13] no desfile da Beija-flor [14], porém, será em vão essa tentativa, pois, essa experiência é algo que diz respeito ao meu corpo e ao Samba, e mais ninguém.

Diametralmente oposta, a performance ordinária, que surge sempre na relação com o outro e fora do corpo, sempre depende da relação com algum fator externo ao corpo. Ela nos fala de uma fenomenotécnica, algo que pode ser entendido como a “[...] manipulação das possibilidades corporais que permite com que haja uma originação do corpo em movimento” (Vieyra, Meyer e Earp 251). Todavia, se aplicada ao contexto do SaPUCa, essa noção amplia seu campo perceptivo de conceituação, deixando de pensar, apenas, na disponibilidade corporal voltada a originação de algo, mas, também, passa a fazer referência acerca de como um mesmo movimento precisa estar disponível, de contexto em contexto, para o significado que necessite ter. Vou explicar melhor!

Em *Helenita Sá Earp Vida e Obra* (2019), os autores ao falarem sobre algo chamado de “técnica criativa”; eles nos contam que “[...] a epistemologia da dança proposta por Helenita Sá Earp conduz a uma estética da inteligência das possibilidades corporais” (251). Sendo assim, essa se opõe, categoricamente a certo modelo de pensamento que “pensa, vê e concebe [...] técnica como receituários particulares baseados em modelos pré-estabelecidos que se intitulam serem de aplicação geral para preparar o corpo para qualquer tipo de interpenetração na dança” (Earp, A.C., 1993, s/p. *apud* Motta 128).

Portanto, a fenomenotécnica apresentada propõe

De forma diferente, entretanto, da noção corrente, a técnica, enquanto princípio operacional [que] não se configura, simplesmente, enquanto princípio de produção fabril – no sentido de *consequir*

fazer –, mas sim em uma pré-disposição ao fazer *poiético*; dispor da possibilidade para que algo se dê como algo no qual a potência do produzir, do transformar, encontre-se no *si mesmo*, como por exemplo, no florescimento de uma flor (129).

Ou seja, seriam “[...] os movimentos do corpo, simplesmente dados pela natureza, não constituem uma ação em dança *per se*” (ibidem), precisando serem contextualizados e significados. Até aí, tá tudo bem, mas como isso se conecta com o que foi dito? A partir do descrito, a fenomenotécnica, sobre a ótica do SaPUCa, se dá no movimento, mas, também, nos contextos em que esses movimentos serão utilizados e nos significados que empenharão. Sendo assim, podemos afirmar que, enquanto performances, os movimentos possuirão um aspecto ritualístico, ou seja, serão organizados e produzidos de acordo com a ocasião. Ou seja, um mesmo movimento que pode ser utilizado de modo a convidar a alguém para sambar junto ou ser utilizado para repelir, confrontar ou neutralizar alguém.

Apesar de óbvia – para quem é do samba, pelo menos – esse fato possui grande valia, pois, impõe uma atitude de cautela com as conclusões e utilizações do material de pesquisa colhido, a quem escolher trabalhar com o SaPUCa e, por consequências, outras culturas negras que operam de forma semelhante. Ou seja, o samba mostra-se incapturável, já que a todo momento produz e recebe novos significados e significações, precisando sempre ser contextualizado e, nunca, tomado como algo dado e fixo, fugindo (a) de uma sociologia do espontâneo (Bourdieu, Chamboredon e Passeron) e (b) da criação de categorias analíticas que fogem da cultura a qual elas visam representar.

Por fim, retomando a citação, a fenomenotécnica, aqui, será entendida como a manipulação das possibilidades corporais e dos significados que os movimentos possuem ou podem vir a possuir. Essas variações de significados e formas de significar são exprimidas e percebidas, sobretudo, através das séries de ajustes morfológicos no corpo durante o ato de sambar. Ou seja, cada significado solicitará uma mudança e combinação nas estruturas musculares e ósseas. De forma explícita, a mão na cintura, ato bastante comum durante o sambar, pode ter, pelo menos, duas significações, a primeira, é a (a) de convite ou deleite de uma música: onde a palma da mão segura a saia, calça, vestido ou, apenas, está sobre a cintura mesmo, o peito ou plexo solar se encontra em uma posição anatômica ou levemente anteriorizada (flexionada) com as escápulas afastadas, sorriso aberto, pescoço. Algo bem retratado na cantiga folclórica baiana (Bota a mão nas cadeiras, S/D)

Bota a mão nas cadeiras menina
Faça o favor de mexer
A baiana me deu um sinal
Melô baiana

Baiana me pega
Me joga na lama

No entanto, há, também, a segunda significação, onde a mão na cintura significa (b) o confronto, embate, a imposição de respeito que, basicamente, poderia ser descrita como aquela: onde a palma da mão tanto fechada quanto aberta sobre a cintura ou mesmo segurando uma saia, calça ou vestido, o peito aberto ou hiperestendido, pescoço logo e verticalizado, caras e bocas. Algo descrito, em *Sou de arerê*, de Rufino e Daltron (1999)

Parece mentira compadre
Contado ninguém acredita
Quando a nega se arranha
o nariz arrebita

Empina a bunda pro lado
Mexe de mãos nos quadris
Roda a baiana inteirinha
Sacode os ombros e diz

Apesar de, genericamente, serem o mesmo gesto, pequenos ajustes morfológicos e de contexto fazem com que signifiquem coisas diferentes. Sendo assim, temos o mesmo ato – mãos na cintura – no entanto, seu significado é, totalmente, outro. Fazendo valer a máxima brasileira: uma coisa é uma coisa, e outra coisa é outra coisa, essas duas não se misturam.

Vale ressaltar que essas performances ordinárias são voluntárias, pois, dizem sobre uma “[...] inteligência das possibilidades corporais” (Vieyra, Mieyra e Earp 251) que irão variar, de contexto a contexto, sendo escolhidos no momento presente, no instante em que elas acontecem e são solicitadas. Desta forma, o performer/sambista/sambador aprende/pode escolher, de acordo com a situação, que aspecto da performance ordinária (Cotidiana, Performática e Incorporada) utilizar de acordo com essa sua inteligência; que, diga-se de passagem, só foi possível a partir de um processo de aprendizado baseado na tentativa e erro (Vieira e Silveira). Ou seja, essa capacidade de escolher adequadamente a performance que deve ser utilizada foi conquistada através de um procedimento educativo, “[...] processo de incorporação intelectual e afetiva, pelos indivíduos, dos princípios e das forças” (Sodré, “Reinventando” 15) que constituem o SaPUCa.

4. Os tipos de Performance Ordinária

Como já afirmado, o objetivo desse trabalho está em se debruçar nos aspectos ordinários da performance do SaPUCa. Dessas, o primeiro tipo é o **Cotidiano** [15], que tem como característica principal: o **bem** do grupo estar acima do **bem** individual. Esse “bem” é o nome dado, do antigo grego *toagathon*, “para o equilíbrio econômico, político e ético da comunidade humana” (15). Sendo

assim, o aspecto **Cotidiano** diria sobre permanência e continuidade do grupo de acordo com princípios, que, apesar de produzidos, são imanentemente seus. Ao sambar e ao se acionar o aspecto **Cotidiano**, o corpo que samba está largando e abandonando quaisquer pretensões de certo e/ou errado, de limpeza ou não de movimento. O que está em jogo é a interação e relação respeitosa, divertida e alegre entre os envolvidos.

Esse aspecto é muito bem demonstrado por Sodré ao falar sobre a “alegria africana”. Para ele,

[...] alegria africana é propriamente *trágica*, no sentido nietzscheano deste termo, que é o de ‘dizer sim à vida mesmo nos seus problemas mais estranhos e árduos; a vontade de vida regozijando-se de sua inesgotabilidade no *sacrifício* em que lhe são imolados os seus mais elevados representantes - a isso que eu chamo dionisiaco, isso foi o que eu intuí como ponte que leva à psicologia do poeta trágico’ (NIETZSCHE, 1985 , 143).

Para o autor,

Sacrifício é a entrega radical do indivíduo à comunidade, a recusa da autopreservação física ou moral diante dos interesses maiores do grupo. Trágica não é, portanto, a purgação do temor e da compaixão, tal como interpretava Aristóteles as obras dos grandes poetas gregos, mas a experiência poética do sacrifício que leva o indivíduo a ser ele mesmo, num prazer de transformação que inclui o próprio aniquilamento (SODRÉ, “As estratégias” 199-200).

É isso que o aspecto **Cotidiano** traz: a abolição do certo e do errado. O corpo que samba pode fazer um movimento “errado”, voluntariamente, sem ser vergonhoso ou sofrer quaisquer sanções sociais ou institucionais. Essa libertação, momentânea, do corpo que samba das amarras normativas é o estado afetivo que a performance ordinária cotidiana produz no corpo e no espaço. É um jogo instituído, onde nenhum movimento é errado ou feio, mas, também, não é bonito ou certo, ele apenas é e acontece. O que está em jogo para esse grupo, nesse momento, é o coletivo se sentir bem, feliz, alegre, livre e em conexão.

Um exemplo disso, pode ser pego de fora do samba: é muito comum, em festa de 15 anos [16] no Rio de Janeiro, sobretudo, nos subúrbios, ao fim da festa se inicia uma série de músicas “clássicas”, entre elas estão os axés. [17] Geralmente, nesse momento, quem está cansado, levanta e quem está dançando, fica ainda mais ligado. Porém o mais incrível acontece: mesmo que as pessoas não saibam a coreografia “correta” daquela música, no exato momento em que a música começa, se cria alguma sequência coreográfica que supra a ausência da sequência original e oficial. E se essas movimentações rapidamente produzidas forem

aceitas por, pelo menos, uma pessoa, essa coreografia provisória toma o lugar de regra, naquele momento, e torna-se o passo da música estando certa ou não, enquanto durar a reprodução dessa música naquela vez. Porque o exemplo de fora? Pois ele é ilustrativo de como isso é uma característica que perpassa pelo Corpo Negro e a cultura negra, suburbana e periférica. Dentro do samba, isso ocorre, quando, de repente, alguém puxa um movimento, outra pessoa puxa outro e aquilo torna-se uma **produção coletiva**, abolindo-se, também, a dimensão de produtores e consumidores, o mesmo ocorre no charme e outras danças populares urbanas

O segundo tipo que eu gostaria de apresentar é aspecto Performático do SaPUCa, ele tem como marca a inversão do aspecto Cotidiano: o bem individual está acima do bem do grupo. Para isso, retomo a música de Rufino e Daltron (1999), *Sou de arerê*, pois sua descrição é muito emblemática, para nós do samba, desse aspecto:

Chegou na roda de samba assanhada
Jurando meter a porrada
em quem olhasse pra mim

E eu sabendo da nega arretada
amenizei a mulherada
pro samba não chegar ao fim

Parece mentira compadre
Contado ninguém acredita
Quando a nega se arranha
o nariz arrebita

Empina a bunda pro lado
Mexe de mãos nos quadris
Roda a baiana inteirinha
Sacode os ombros e diz

Sou de arerê
Boto pra quebrar
Homem meu nenhuma piranha
Vai se debochar. (RUFINO e DALTRON, 1999)

Explicitando, a personagem descrita lança mão do samba como arma; ele é utilizado para imposição do seu respeito ou vontade/direito de ser respeitada dentro daquele ambiente. Algo ilustrado, também, por Chico Buarque, de forma muito rápida, mas significativa, em *Subúrbio* onde ele diz “[...] Desbanca a outra, A tal, que abusa de ser tão maravilhosa”. Ou seja, nesse momento, não importa se o pagode ou evento vai se acabar em briga e terminar com a diversão de todos ali, importa “colocar” a outra pessoa no seu “devido lugar”. Até, por isso, podemos perceber o aspecto Performático do SaPUCa como sendo, também, uma atualização do que Da Matta (1997) chama de *você sabe com quem está falando?*. Ou seja, esse aspecto é o meio pelo qual, através de “[...] uma separação radical e autoritária

de duas posições sociais real ou teoricamente diferenciadas” (181), coloca-se alguém no lugar dela. Se o aspecto Cotidiano poderia ser assemelhado à “cordialidade”, a “receptividade” que constitui o brasileiro, é o aspecto Performático seu complementar oposto. Sendo assim, da mesma forma que “[...] o ‘sabe com quem está falando?’ é a negação do ‘jeitinho’, da ‘cordialidade’ e da ‘mandragem’” (Da Matta 182), seria o aspecto Performático uma contraposição do Cotidiano. O mesmo ocorre no futebol, segundo Araújo (1980), devido ele se basear no desempenho e não na posição social, torna-se impossível utilizar, pelo menos, diretamente, o *você sabe com quem está falando?*, para tanto, cria-se uma forma de expressar isso, e isso se dá através do inflacionamento da confiança em campo através dessa performance, muitas vezes, lida como excessiva. (49)

Esse aspecto, porém, não opera unicamente para o conflito ou embate, ele, também, é utilizado para o momento em que alguém gostaria de pegar ou pega o holofote para si, se destaca do/no grupo e chama atenção toda para ela. É o momento em que alguém mostra, individualmente, ao que “veio” ou, como dizemos no samba, a pessoa “dá o seu nome”. Ou seja, ela aposta, ali, naquela fresta de espaço, tudo o que ela tem, e se singularizar das outras pessoas

Quando ela ajeita o tomara-que-caia
Segura na barra da saia
Eu juro, nunca vi igual
Entra na roda, é um show de talento
E em cada movimento no samba faz um carnaval
Ela tem um jeito tão gostoso de sambar (BERNINI,
SALGUEIRO e PILARES, 2008)

Uma característica incomum desse aspecto é que poder ser tomado por terceiros, ou seja, alguém não envolvido no conflito pode entrar no jogo em defesa de alguém “mais fraco”. Àquela típica cena de filme de Dança: alguém que “dança mais” quer “tirar onda” [18] com alguém “mais fraco” e, do nada, aparece alguém que defender o esse “mais fraco” dançando em seu lugar. Portanto, como pode ser visto, o leque de utilização desse aspecto é muito amplo, mas o que, basicamente, o constitui é quando alguém se destaca (em movimentos, dinâmicas corporais e/ou espacialmente) do grupo como um todo, agindo em uma nítida atuação solo, independente do motivo.

O terceiro tipo é o **aspecto Incorporado** onde, como o próprio nome sugere, esse corpo é “corporado” por alguma coisa, todavia, isso ocorre de maneira voluntária. Então, já tirando uma dúvida que pode aparecer: tanto o **Incorporado**, da performance ordinária, e o Transe, da performance extraordinária, dizem sobre um processo de “corporar” algo em/atraves do corpo, só que o segundo é uma atitude involuntária e singular, enquanto a primeira é ampla e voluntária. Ou seja, o Transe é o transe do Samba, é o samba que vem e

desce, não é uma escolha, é algo que Toninho Gerais representa bem, ao falar que

o samba pega que nem feitiço
E quando me pega, eu enguiço
Só saio quando acabar (GERAES, 2009)

Ele tá descrevendo o samba como uma entidade que toma conta desse corpo e, de maneira, totalmente, aleatória e unidirecional. Isso acontece quando o Samba quer, e não quando o eu-lírico quer. Não é o eu-lírico que chama o Samba, e, sim, o Samba, como uma força ultranatural, que se vincula a esse corpo de forma a deixá-lo em um Transe profundo que, ao mesmo tempo, o deixa totalmente fora e dentro de si. Já o aspecto **Incorporado** está relacionado com alguma personagem, real ou não, material ou não-material, viva ou não-viva, que alguém resolve, a partir das suas disponibilidades corporais (fenomenotécnica), incorporar e materializar, ali, através do seu corpo e do seu samba. Um exemplo muito nítido disso é a figura do Malandro e da Pombagira [19] na escola de samba que são escolhas, muitas vezes, comuns e trabalhadas por esses corpos sambando.

Apesar de mais comuns, essas não são as únicas referências e nem só as personagens religiosas ou do imaginário afrorreferenciado, esse aspecto diz sobre a capacidade que o corpo tem de deixar de si próprio para dar lugar a outra pessoa, de forma totalmente consciente e precisa. É todo um gesto de mudança e organização morfológica corporal que tornam esse corpo um outro corpo. Mas, novamente, esse é um aspecto que só funciona na relação com o outro, pois, eu preciso fazer tão bem a ponto de outra pessoa acreditar que está vendo ali, por exemplo, o Dom Quixote, mas, ao mesmo tempo, ela precisa ter uma total abertura para crer estar vendo o Dom Quixote. Caso haja um pequeno ruído nesse esquema, logo, esse jogo cai por terra.

Então, alguns poderiam dizer, esse aspecto é uma representação? Sim e não. Sim, pois, se trata de estar dando vida a uma personagem através do meu corpo; e não, por que, muitas vezes, no caso de uma representação, é o corpo que se adequa a personagem e, no caso da incorporação, é a personagem que se adequa ao corpo no qual ela está se expressando. Isso faz total diferença, pois, é isso que faz com que a figura do malandro ou da Pombagira, seja, constantemente, trabalhada nas alas de passistas, no entanto, sem ser a mesma coisa nunca. O porquê disso é que cada corpo é um corpo e, assim, cada personagem se adequa a esse corpo e torna-se uma mescla entre esse corpo e o da personagem.

5. “O samba não vai morrer. Veja, o dia ainda não raiou!”

Após toda essa viagem empreendida por entre as performances do SaPUCa, sobretudo, aquelas pertencentes à categoria ordinária, penso que possa ser interessante retomar a questão colocada inicial do trabalho: o que podem os corpos que sambam? Posto isso, já afirmo que seria redundante, se não, simplório demais, após todo esse esforço interprendido nessa análise, finalizar ratificando o já sabido: o SaPUCa como um complexo sociocultural rico e diverso com formas peculiares de significar o mundo a sua volta. Gostaria de propor mais. Ir mais além. Oferecer, também, o SaPUCa como um espaço produtor de categorias importantes tanto ao campo artístico quanto ao campo da pesquisa. Sendo assim, gostaria de pensar isso a partir de algumas ressignificações que o SaPUCa nos oferece.

Acredito que, um bom local para começarmos essas proposições, seja de algo que o aspecto **Cotidiano** nos comunica, quase que, tangencialmente. Esse aspecto da performance ordinária surge da real importância que o “bem” do grupo assume acima sobre o “bem” individual, em dado momento, do sambar, como se fosse uma brincadeira. Segundo Ligiéro

[a] performance de origem africana, ao mesclar o jogo (a brincadeira) com o ritual, empresta a toda tradição popular brasileira um tônus e uma rítmica própria, criando uma literatura corporal que muitos identificam genericamente como “brasileira”. (4)

E, assim, é possível falar que

Não se tratava de uma sátira dos trejeitos e movimentos da dança mas, muitas vezes, a própria brincadeira com “gestos sagrados” era experimentada com liberdade e, sobretudo, [...] trazia para a dança, inevitavelmente, momentos de puro humor. (20)

Essa dimensão de um sambar comparável ao brincar nos fornece algo muito importante, pois, ao mesmo passo que, como já dito, anteriormente, o aspecto Cotidiano abole a dimensão de certo e errado, há nele, também, a suspensão da relação corrente produzir/produtor e consumir/consumidor. Portanto, essa noção de criador, criatura e expectador, enquanto instituições estáticas e duras, caem por terra quando pensamos o SaPUCa.

Arte popular do nosso chão
É o povo que produz o show e assina a direção.

Quando Jorge Aragão (e CRUZ, 1986) fala de um “povo que produz o show e assina a direção”, ele está

falando disso que afirmei acima. Com essa frase, ele está dirimindo quaisquer barreiras entre o artista e o público, assumindo o lugar do artista como um anônimo ou, como público, também. E quando digo “anônimo” não é que não saibamos quem é o “artista”, mas que ele abdica desses seus “poderes” enquanto tal possibilitando que o público interaja de outras maneiras que não aquelas determinadas e prevista. Isso é bem explícito nos chamados ensaios de Escolas de Samba, vou dar um exemplo.

Em 1984, é inaugurada a chamada passarela do Samba, a Sapucaí. Ela foi, inicialmente, construída com três estruturas: a primeira delas, as arquibancadas, produzidas para as pessoas com maior valor aquisitivo e pudessem ver o desfile de cima, a segunda, seriam as “frisas”, criadas para o povo em geral, com uma visão pouco privilegiada do desfile como um todo. Por fim, a terceira estrutura seria a Praça da Apoteose, onde, seriam feitos *shows* naquela praça resgatando à memória a Praça XI – primeiro local dos desfiles oficiais de Escola de Samba (Simas). Todavia, no mesmo ano em que inaugura, sua estrutura e objetivo foram performados de formas um tanto quanto diferentes do que o poder público e a organização esperavam. Isso porque a G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira, nesse ano, foi a última escola a desfilar e sem querer

surgiu talvez o último elemento espontâneo e livre nos desfiles: o arrastão. Em 1984, a Mangueira, que era a última a desfilar, reinterpretou a tal apoteose de Darcy Ribeiro. Terminado o desfile, resolveu dar a volta e refazer o desfile no sentido contrário, ao que foi acompanhada espontaneamente por milhares de espectadores, constituindo o arrastão. Os espaços abertos no Sambódromo duraram pouco.

[...]

No ano seguinte, em 1985, o espaço sob as arquibancadas foi ocupado por mesas e cadeiras, cujos preços eram maiores que os da arquibancada. A avenida se fechava de vez. (Silva 85-88)

Essa ação “inesperada” e espontânea da população transformou aquele desfile em uma outra coisa, coisa essa que por sinal, não “destruiu” ou “encerrou” o que era o desfile. Tudo bem, mas que “outra coisa” é essa? O Arrastão deu uma alternativa para que o artista e o público se amalgamassem, sem que se pudesse separar quem produzia o show e quem consumia, ambos se consumiam. Sendo assim, o processo artístico não se deu entre dois pontos: produzir e consumir, mas sim, no entre desses dois. Portanto, o fenômeno social que é o arrastão nos oferece pistas em busca de um fenômeno artístico que busque a **Consumação**. Ou seja, proponho a experiência artística como um fato que se tornaria consumado com a, cada vez maior, tentativa de aproximação, cada vez, mais de público em artista e

artista em público.

Ou seja, esse Corpo que Samba expressa uma forma de fazer “arte”, de uma forma muito diferente daquela que o Ocidente se propõe. Isso é muito perceptível, por exemplo, no diálogo, sobre o Artista da idade Média e Moderna, que Le Breton faz com Bakhtin. Isso porque, aponta o autor,

Os criadores da Idade Média permanecem no anonimato, fundidos na comunidade dos homens, tais como os construtores de catedrais. Em compensação, os artistas do Renascimento estampam suas obras com seu selo pessoal [...], ele se torna um criador autônomo. A noção de artista se carrega de uma valência social que a distingue das outras corporações. (Le Breton 67-68)

Enquanto os espetáculos, exposições e afins buscam por interações do/com público em momentos oportunos e de forma controladas, em outras palavras, apenas quando o interprete/diretor/produtor quer ou se mostra aberto para isso. Temos as culturas populares que pensam essa interação de forma livre e espontânea. Digo isso, pois, não estamos preparados para interações aleatórias, como gritos, aplausos e outros usos “fora do momento correto”, aponto de possuímos inúmeros avisos, ainda, pelo menos, no Rio de Janeiro, sobre barulhos e sons dentro de teatros ou sobre um limite “seguro” das obras nos museus. No SaPUCa isso não só é esperado, como desejável

O samba tava que tava
 Todo mundo sambou
 Quem chegava
 Pegava uma peça
 O pagode ficou bom a beça
 E a galera se esbaldou (NEGRITUDE, 1996)

Ou seja, temos uma Arte Ocidental que não se dá consumação, no encontro, no esbarrão entre produzir e consumir, mas, sim, através de um afastamento, cada vez maior, desses polos. Apesar de poder haver, e, com certeza, há exceções que buscam o oposto, mas, ainda assim, temos outro empecilho: o espaço sua forma de uso. Sendo assim, ainda que o artista proponha algo para o espectador, após todo um “processo de formação”, o público não se sente à vontade ou confortável, dentro de um teatro, museu ou espaço “formal” artístico, para interagir com medo de “atrapalhar”, mesmo o interprete/trabalho possibilitando essa deixa de interação. Enquanto numa roda de Samba isso é mais difícil, pois, ali, esse espaço tem outra forma de uso e de relação com os corpos.

Obviamente, existem, também, regras no complexo do Samba que limitam a atuação de alguém, todavia, o que essa dimensão da consumação faz não é “abolir” efetivamente a existência dos dois polos (consumir e produzir), e, sim, equalizar essa relação. Enquanto, em

um sentido comum, a relação entre produzir e consumir se dá de forma verticalizada, o que o arrastão fez no desfile da mangueira foi horizontalizar essa relação. Desta forma, o intérprete ainda é o interprete, mas nada impede que ele abrace um total desconhecido e possibilite esse “espectador” cantar o samba, ou sambar com as assistas. Pois, a consumação do que é o Samba só se dá na efetiva possibilidade de o corpo do espectador poder restituir aquilo que ele recebe na interação, é uma intensa e permanente relação de Dá-Receber-retribuir. O ato artístico nesse caso é um Ritual que se concretiza nessa consumação relacional.

Jovelina Pérola Negra nos fornece um belo exemplo disso em *Pomba, rolou*
 Chegou um malandro cansado e suado
 Com um copo de pinga na mão
 Sem saber o que estava cantando
 Veio atravessando e fora do tom
 Pulava e dava risada
 Sem motivo gritava “o mengo já ganhou”
 Querendo aparecer, malandro
 E quase que o bicho pegou
 [...]
 Não se deu por satisfeito
 Pegou a viola sem ter permissão
 Sem nenhuma intimidade
 Com a viola ele caiu no chão
 E como se não bastasse
 Pegou o ferrinho do meu agogô
 Foi batendo na garrafa
 De tanto bater que a garrafa quebrou (PÉROLA
 NEGRA, 1985)

Percebam, mesmo alcoolizado e já tendo demonstrado sua inexperiência musical ao rapaz foi permitido, ainda que a contragosto, pegar o violão ou ferrinho do agogô e tentar, mesmo que estivesse explícito que não sabia o que estava fazendo. Não é raro, em rodas de sambas e pagodes, chegar alguém, aleatoriamente, e (a) pedir uma música fora do repertório do grupo de artista ali se apresentando, (b) pedir para cantar ou tocar algum instrumento ou (c) alguém do grupo de artista convidar alguém, com algum respeito/reconhecimento, que acabou de chegar no espaço para tocar.

Sendo assim, obviamente, no samba há, também, funções e instituições, a diferença é como elas se expressam e são percebidas. No SaPUCa, as estruturas são moveis e mutáveis, a pessoa que está tocando o instrumento A pode passar para o instrumento B e aquele que, antes, estava no Instrumento B passa a sambar, aquele estava sambando vai cantar e tudo isso vai mudando. Quando olhamos a estrutura, por exemplo, da Companhia Déborah Colker, no espetáculo GIRA, eles não possuem variações de posições ou funções nem entre eles e nem com o público. Mas, nos balés, também, não. Na mais recente temporada de Macunaíma, da Companhia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, não há mudança entre quem dança, quem

toca e quem assiste. Reiterando, assim, uma dimensão de que há alguém que produz e alguém que assiste e, assim, mantém os estamentos dentro da arte, algo que, por sinal, faz com muitas pessoas não se reconheçam ou se sintam à vontade nesses espaços.

Por este prisma, uma roda de samba não é lotada porque é “mais divertida” que museu, mas, sim, porque sua curadoria pensa, organiza e performa materiais que conversam de forma direta, acessível e interativa com o público, ao contrário de muitos espaços artísticos. Percebam, não estou falando de atender somente aos interesses do capital e do público, estou me referindo um diálogo entre a obra/produto e o espectador, aponto desse poder se sentir parte integrante da obra e do artista. Um outro exemplo disso é o artista Maxwell Alexandre [20] que através de obras acessível e que produzem correspondências com o público têm arrastado um contingente bem interessante, feito de pessoas que, muitas vezes, nunca se sentiram à vontade para estar em um museu irem e se verem representadas.

Uma outra contribuição pode ser fornecida pelo aspecto Incorporado do SaPUCa. Pois, sua dimensão de não ser nem si (o meio material que é corporado) e nem um outro (aquele corpora esse meio material), e, sim, a mescla desses dois, me parece apontar para uma ruptura com a noção de autoria. Um ponto de exu pode nos ajudar a entender melhor isso.

O que é meu é da Cigana,
 O que é dela não é meu.

Essa relação do Eu-lírico com a Cigana, uma entidade das macumbas cariocas, é, na minha percepção, a concretização dessa ruptura com a noção de autoria, pois, analogicamente falando, podemos ler o ponto da seguinte forma: tudo aquilo alguém do samba produz não pertence, essencialmente, a ele, mas a um todo bem mais amplo. Isso porque todas essas questões trazidas estão no dia-a-dia de quem vive o samba, que, como uma marca social [21], sofre e faz sofrer os seus sujeitos as consequências serem o que são e de carregarem essas marcas. O que tento dizer é que quando Renato da Rocinha diz que seu

Castelo tem um quarto só
 E amianto pra cobrir minha cabeça
 Meu guarda roupa é feito de uma só gaveta
 E mora lá, o passarinho verde da esperança

Quem tenta incessantemente alcança
 No balanço das andanças aprendi sobreviver
 Quem tenta incessantemente alcança
 No balanço das andanças aprendi sobreviver

Ou, então, Diogo Nogueira conta que

Todo mês eu recebo um salário covarde
 No desconto vai quase a metade
 E o que sobra mal dá pra comer
 Sou pobre criado em comunidade
 Lutando com dignidade, tentando sobreviver

Eles falam de questões de todo um grupo que possui um corpo, uma cor, uma classe social, um gênero e outros marcadores. Pensando assim, tudo aquilo que articulo numa letra de samba, no sambar ou em um enredo de escola de samba é produto de uma vivência coletiva-comunitária e não de algo individual, partido e solitário. O samba se faz na relação e isso tem um preço: abdicação da noção corrente de artista. E o que isso quer dizer? Isso significa que os intérpretes, na realidade, vetorizam, catalisam e canalizam, a partir deles, o que todo um grupo de pessoas sofrem enquanto pertencentes à cultura do Samba, mas não se tornam artista, tornam-se porta-vozes.

Ao propor a substituição da noção de Autoria pelo de Porta-voz, ofereço um abrir mão desse ensejo normativo do “ser artista”, busco fomentar que haja, no campo de atuação dos artistas, uma crescente dos extrapolação seus limites, pois, assim, tudo se tornará objeto e tema passível de interesse artístico. O artista, nessa ótica, começaria a perceber que todo lugar é fonte de pesquisa e busca para criação em Arte, mas, não apenas para ele, para todo um conjunto de pessoas a sua volta. Ele quer ser Porta-voz não das suas questões, mas das questões do seu grupo.

Por esta prima, as contribuições que aglutino, aqui, a partir das análises do SaPUCa não objetivam ser originais, apenas, referenciar essas ideias ou espaços por outras lentes. Meu objetivo inicial que considero concretizado, foi fomentar que o olhar para as culturas populares, sobretudo, urbanas fosse revitalizado por lentes e categorias que esses próprios sistemas produzem sobre si. Sendo assim, mais do que elocubrações epistemológicas busquei, ao colocar em palavras, transmitir ao meio acadêmico toda a potência que, não apenas vejo, mas, sinto ao Sambar ou ver alguém sambando. Me coloco, portanto, como porta-voz e artista anônimo vinculado a comunidade que se consoma ao concluir esse texto, aqui. Agradeço e peço licença a quem veio antes e a quem virá:

Meu samba defendi com alegria
 Deixe que a noite vadia
 Vai saber lhe coroar
 Deixo entregue aos bambas de verdade
 Que estão nos morros da cidade
 Peça a benção pra passar
 Deixo entregue aos bambas de verdade
 Que estão nos morros da cidade
 Peça a benção pra passar (Bittencourt, 2007)

Notas

[1] Aqui podemos citar as culturas do/a: Jongo, Funk, Lundu, Charme, Maracatu, Carimbó e afins. (Cf. Carneiro).

[2] Mbembe 30.

[3] A partir desse momento, para se referir ao (Sa)mba no(P) é(U)rban(Ca)rioca usaremos acrônimo SaPUCa.

[4] Para saber mais, Cf. Le Breton em seu capítulo intitulado *As fontes de representação do corpo*.

[5] Termo comum, utilizado dentro dos terreiros e espaços religiosos de matrizes africanas para se referir ao chamado processo de “incorporação” que seria, basicamente, “[...] a faculdade de sentir vibrações sutis que emanam dos seres e, captando tais forças, eles as podem (re)transmitir.” (Brito 173). Opto pelo uso de “Receber” e não de “Incorporar”, aqui, pois, como Brito (173) coloca para Pai Joaquim “[...] O ser intangível – espírito; guia; mentor – não entra (*in*) dentro do corpo (*corpora*) de seu protegido.”

[6] Mbembe.

[7] Por “Ocidente” estou entendendo “um conceito histórico e não geográfico”, e assim me refiro a um “tipo de sociedade [...] desenvolvida, industrializada, urbanizada, capitalista, secular e moderna. [...] [surgida] em um período histórico em particular [...], resultado de um conjunto de processos históricos específicos [...]” (315). “Ocidente”, aqui, tem o mesmo significado que “moderno”. (Hall 315).

[8] Personagem do Carnaval Carioca responsável pela manutenção e execução da técnica do Samba no Pé.

[9] Manutentores, produtores e consumidores da cultura do Samba no Pé Urbano Carioca.

[10] Espíritos ancestrais que, através do processo de possessão, se comunicam de forma direta com o mundo físico (Aiyê) (Santos).

[11] Algo importante de ser apontado é que o samba empresta ferramentas para que esse corpo se expresse, mas cada corpo se expressa de uma forma. Ou seja, o samba é uma caneta para cada pessoa escrever sua história, todavia, a letra, a forma de construção gramatical e afins são exclusivos da pessoa e de sua trajetória.

[12] Movimentações espontâneas ou pensadas realizadas pelos assistas por durante o seu sambar e que possuem um valor estético e acrobático muito forte. Ver mais Vieira e Silveira.

[13] Mais à frente falaremos dela, por enquanto consiste em saber que é uma avenida localizada no Centro do Rio de Janeiro, ligada ao Bairro Catumbi (Zona Norte), por onde as Escolas de Samba de Samba desfilam desde 1978 e que foi inaugurada com o nome de Passarela do Samba, em 1984, após as reformas realizadas em 1982/1983 no Governo de Leonel Brizola. O projeto da Passarela do Samba foi realizado por Oscar Niemeyer ver mais em (Silva).

[14] Grêmio Recreativo Escola de Samba Beija-flor de Nilópolis, localizada no Estado do Rio de Janeiro, no município de Nilópolis, Baixada Fluminense é a maior vencedora (com maior número de títulos) da história, até o momento de escrita desse artigo, da Sapucaí.

[15] Aqui, Cotidiano e Ordinário são diferentes. O Cotidiano

é um tipo de performance ordinária, ou seja, dentro dessa performance voluntária, temos uma que se chama cotidiana.

[16] Sinônimo de Festa de Debutante.

[17] Axé *Music* denomina tanto uma dança quanto um ritmo musical característico da Bahia (Brasil).

[18] Agir com deboche ou expor a pessoa ao ridículo.

[19] Entidades das macumbas cariocas, características da Religião Umbanda e Omolocô, mas que podem ser achadas em variações do candomblé.

[20] Artista Plástico periférico Carioca.

[21] Ver Goffaman, 2008.

Referências

- “A Decadência da dança.” *O Jornal* 14 de Jul de 1919. 27 de Nov. de 2022.
- Amaral, Fabiana e Thaynã Fabiano do Rosário Vieira. “O corpo que samba: uma corporeidade etnográfica.” Hoffmann, Carmen Anita, et al. *Danças do agora [livro eletrônico] : políticas de morte e vida em um Brasil*. 1ª. Salvador: ANDA, 2021. 155 - 167. 31 de Jul de 2022. <https://www.academia.edu/72418934/O_Corpo_que_Samba_Uma_Corporeidade_Etnogr%C3%A1fica>.
- Aragão, Jorge e Acyr Cruz. *Coisa de Pele*. 1986. 27 de out de 2022. <<https://www.letras.mus.br/jorge-aragao/69362/>>.
- Araújo, Ricardo Benzaquen De. *Os gênios da pelota*. Dissertação (Mestrado em Antropológico Social) - Museu Nacional/UFRJ. Rio de Janeiro, 1980. 15 de ago. de 2022.
- Austin, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Trad. Danilo Marcondes Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990. 06 de jan de 2022. <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2154814/mod_resource/content/0/Austin%20Quando%20dizer%20%C3%A9%20fazer.pdf>.
- Bernini, Gilson, Helinho do Salgueiro e Xande de Pilares. *Na Barra da Saia*. 2008. 21 de jan de 2023. <<https://www.letras.mus.br/revelacao/1290110/>>.
- Bittencourt, Rodrigo. *Samba Meu*. 2007. 02 de jan. de 2023. <<https://www.letras.mus.br/maria-rita/1079447/>>.
- Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Chamboredon e Jean-Claude Passeron. *Ofício de sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. 7ª. Petrópolis: Vozes, 2010.
- Brito, Lucas Gonçalves. “A vibração dos corpos: notas sobre uma teoria umbandista sobre o intercâmbio mediúnico-energético.” *Religião & Sociedade* Dez. de 2017: p. 173-197, . 17 de dez. de 2022. <<https://www.scielo.br/lr/ra/4hwTfd8NW4vjcDW8VcYyCbf/?lang=pt>>.
- Carneiro, Edison. *Folgedos Tradicionais*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. *Drama, Ritual e Performance: A antropologia de Victor Turner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.
- Da Matta, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- Desconhecido. *Bota a Mão Nas Cadeiras*. S/D. 02 de jan. de 2023. <<https://www.letras.mus.br/gal-costa/254823/>>.
- Geraes, Toninho. *Alma Boêmia*. 2009. 02 de jan. de 2023. <<https://www.letras.mus.br/toninho-geraes/1783147/>>.
- Goffaman, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Trad. Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4ª [reimp.]. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- Hall, Stuart. “O Ocidente e o Resto: Discurso e Poder.” *Projeto História* 13 de out de 2016: 314-361. 26 de dez. de 2022. <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/30023>>.
- Júnior, Luís Victor Castro. *Festa e Corpo: as expressões artísticas e culturais nas festas populares baianas*. 1. Salvador: EDUFBA, 2014.
- Le Breton, David. *Antropologia do Corpo e Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- Ligiéro, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. única. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- . “Motrizes culturais – do ritual à cena contemporânea a partir do estudo de duas performances: Danbala Wedo (afro-brasileira, do Benin, Nigéria e Togo) e Sotzil Jay (Maia, da Guatemala).” *KARPA 10* 2017: S/P. 22 de nov. de 2022. <<https://www.calstatela.edu/al/karpa/zeca-ligi%C3%A9ro>>.
- Matos, Ricardo Valadao Siqueira. *Imagens Do Funk No Cinema Nacional: Estereótipos E Linhas De Fuga Nas Representações Cinematográficas Do Baile Funk*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - PPGCS/PUC-RIO. Rio de Janeiro, 2008.
- Mauss, Marcel. “As técnicas do Corpo.” Mauss, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 536.
- Motta, Maria Alice. *Teoria Fundamentos da Dança: Uma abordagem epistemológica À luz da Teoria das Estranhezas*. Dissertação(mestrado em Ciências da Arte) - IACS/UFF. Rio de Janeiro, 2006.
- Negritude Junior. *Dá-lhe que Dá-lhe*. 1996. 02 de jan. de 2023. <<https://www.letras.mus.br/negritude-junior/574625/>>.
- Nietzsche, Frederich. o crepúsculo dos ídolos. Guimarães, 1985.
- Peirano, Mariza. *Rituais Ontem e Hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- Pérola Negra, Jovelina. *Pomba, rolou*. 1985. 02 de jan. de 2023. <<https://www.letras.mus.br/jovelina-perola-negra/pomba-rolou/>>.
- Rufino, Nelson e Paulo Daltro. *Sou de Arerê*. 1999. 02 de jan. de 2023. <<https://www.letras.mus.br/bossa-do-samba/1554648/>>.
- Santos, Juana Elbein dos. *Os nãgó e a morte: Pàdè, Asèsè e o culto egun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- Silva, Thiago Rocha Ferreira Da. *Eu quero é botar meu bloco na rua»: a construção de uma cidadania da festa no carnaval de rua do Rio de Janeiro*. Tese. Tese(Doutorado em Geografia) - UFRJ/IGEO/PPGG. Rio de Janeiro, 2013. 31 de Mar de 2019. <<http://objdig.ufrj.br/16/teses/814097.pdf>>.
- Simas, Luiz Antônio. “Dos Arredores da Praça Onze aos terreiros de Oswaldo Cruz: Uma cidade de Pequenas

- Áfricas.” *Z Cultural* (2016): 5. 30 de Mar de 2019. <<http://docplayer.com.br/52753884-Dos-arredores-da-praca-onze-aos-terreiros-de-oswaldo-cruz-uma-cidade-de-pequenas-africanas-luiz-antonio-simas.html>>.
- Sodré, Muniz. *As estratégias sensíveis : afeto, mídia e política*. 1ª. Petrópolis: Vozes, 2006.
- . *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. 1º. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.
- . *Pensar Nagô*. 4º reimp. Petrópolis: Vozes, 2017.
- . *Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes*. 2ª. Petrópolis: Vozes, 2012.
- . *Samba, o dono do corpo*. 2. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- Tavares, Julio Cesar de. *Dança de guerra - arquivo e arma: elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-brasileira*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.
- Tavares, Julio Cesar. *Gramáticas das corporeidades afrodiáspóricas: perspectivas etnográficas*. 1º. Curitiba: Appris, 2020.
- Taylor, Diana. *O arquivo e repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. única. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.
- Vieira, Thaynã Fabiano do Rosário e Silvia Camara Soter Da Silveira. “De Professor E Macumbeiro Todo Mundo Tem Um Pouco: Análise Do Processo De Ensino-Aprendizagem De Naturais E Naturalizados No Samba.” *Revista Artes de Educar* Set.-Dez de 2022: 962 - 977. 12 de Dez. de 2022. <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/riae/article/view/66878>>.
- Vieyra, Adalberto, André Meyer e Ana Célia de Sá Earp. *Helenita Sá Earp Vida e Obra*. Ed. Adalberto Vieyra. Rio de Janeiro, 2019.

Biografia da autora

Thaynã Fabiano. Sambista por opção e vocação, Teagá (Th) Vieira é licenciada e mestranda em Dança pela UFRJ. Atuou como intérprete-criador nas Companhias de Dança Contemporânea da UFRJ (2018-2021) e Comunidade (2019-2022). É assistente (ou você pode usar dançarino) do G.R.E.S: Beija-flor de Nilópolis e Unidos da Ponte (desde 2016 e 2018, respectivamente). Participou da 1ª Oficina de Teatro Musical Negro (96 horas) (2018). É formado em Teatro Digital pela UFMG (140 horas) (2022). Promoveu oficinas de Samba no Pé no projeto de extensão Comunidade/UFRJ de 2018 a 2021.