

2

O samba e suas falas

Quando falamos em samba, naturalmente pensamos numa manifestação cultural popular urbana brasileira que é de certa forma reconhecida internacionalmente. Entretanto, compreendê-lo assim exige de nós um esforço que vai buscar uma compreensão do que de fato pode ser chamado de cultura popular urbana. Aliás, urge explicitar que existem diversas maneiras de compreender o samba enquanto manifestação cultural. Obviamente tais formas de compreensão não se esgotam em si mesmas, ao contrário, fazem parte de um diverso leque que passa necessariamente por todas as possibilidades que o próprio conceito de cultura nos possibilita e nos permite. Dentro delas, optamos pelas definições que melhor servem ao objetivo deste trabalho. Nesse sentido, buscamos compreender o samba, enquanto uma manifestação de cultura popular urbana, de duas formas, que de certa maneira se complementam: evento e espaço de fala. Obviamente também se faz necessário delimitar a que evento nos referimos, principalmente por que, de certa forma coexistem diversos “eventos” que poderiam ser “chamados” de samba. Afinal, não seria de todo inviável receber um convite para ir a um samba e parar numa simpática casa de espetáculo para apreciar uma roda de samba, ou um grupo de chorinho, ou ainda um *show* de algum sambista notório (de velha ou de nova geração). Quem sabe não poderíamos ir a um samba e terminar ao redor de uma mesa de botequim, num subúrbio carioca onde alguns instrumentistas tocam e cantam diversas composições de também diversos autores. Por fim, quem sabe, ainda, poderíamos ir a um samba e terminar numa quadra de uma dada escola de samba ou bloco, ou para um “ensaio”, “feijoada” ou qualquer outro evento que reúne apreciadores que nem sempre irão desfilar em tal agremiação. Ir a um samba é uma afirmação repleta de possíveis significados. Neste caso, diante de um conjunto tão diverso de eventos, abre-se a necessidade de se fazer uma nova opção, bem mais específica que nos facilitará a análise. Então, quando falamos de evento nos dirigimos especificamente ao carnaval das escolas de samba, resultado prático de um tripé – samba-enredo, escola de samba e desfile – que é construído ao longo de um ano inteiro, num calendário diferenciado com

que se marca o tempo festivo do carnaval, iniciado com a preparação para o desfile e encerrado com ele.

A confecção de um desfile começa mal terminado o carnaval do ano anterior, com a definição de um novo enredo a ser levado pela escola à avenida. Dessa forma, na maior parte do tempo, o ano carnavalesco está sempre um ano na frente do calendário corrente, pois nele tudo converge para o seu desfecho festivo. Carnaval, nesse sentido amplo, significa não apenas a festa, mas toda a sua preparação, ao longo da qual um novo enredo transformar-se-á gradualmente em samba enredo, em alegorias e fantasias.⁵

Obviamente, esta definição só existe em função das demais, mas é a que melhor atende aos nossos objetivos. A partir de então, dentro desse contexto, passamos a compreender a expressão samba enquanto o evento que se constitui em um espaço de fala. Tal equação é possível na medida em que acreditamos que, na “apoteose” de tal manifestação, o desfile das escolas de samba se dá no momento em que tal fala se manifesta e se faz ouvir.

Anualmente, durante o reinado de Momo, o desfile das escolas de samba invade ruidosamente a vida do Rio de Janeiro. Quando as festas do ciclo natalino se encerram, e o verão do hemisfério sul atinge os quarenta graus, os preparativos do desfile ganham crescente atenção por parte da imprensa e da televisão. Sua influência na vida da cidade ressoa então pelo país e pelo mundo afora.⁶

Não estamos negando que os demais eventos, que também podem ser entendidos como samba, constituam espaços semelhantes. Entretanto, acreditamos que a escola de samba e seu carnaval representam historicamente, em maior plenitude, esta fala. Dessa forma, todas as vezes que nos utilizarmos da expressão samba, faremos referência ao tripé escola de samba, samba enredo e desfile. Obviamente, ao se fazer necessário a referência a outro contexto para a expressão samba, trataremos de descrevê-lo. Para que possamos, então, dar continuidade a nossa análise, faz-se necessário que explicitemos alguns conceitos que nos servem de referencial teórico e dão sustentabilidade a nossa tese. Tais conceitos giram em torno de uma definição mais específica de cultura popular e de sua relação com seus agentes produtores. Para tanto, recorreremos a alguns teóricos que compreendem cultura popular como um elemento de contenção e enfrentamento. Além disso, é necessário comprovar a tese de que há, de fato, um espaço de fala para as

⁵ CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*, p. 15

⁶ Op. Cit. p.17

categorias ditas subalternas. É este espaço que permite que tais manifestações sejam elementos de enfrentamento, mesmo que, como veremos adiante, tal enfrentamento se dê a partir de determinadas estratégias. Nesse sentido buscaremos em determinados autores e em suas respectivas obras a comprovação da tese de que o subalterno fala.

2.1.

O samba como espaço de fala

Um de nossos pressupostos é o de que as chamadas categorias subalternas possuem um espaço de fala. Neste sentido percorremos a contra mão do discurso da indiana Gayatri Spivak, que em seu texto “Can the Subaltern Speak?”, revela crer em certa dificuldade de fala destas categorias, ou ainda, que, mesmo havendo tal espaço, não haveria interlocutor, ou quem estivesse disposto a ouvi-las. Esta lógica nos leva a ideia de que tais categorias necessitam de alguém que por elas fale, dando legitimidade, por vezes acadêmica, aos seus discursos. Tal tendência se aproxima, em certa medida, aos modelos antropológicos baseados no princípio da autoridade (como em Bronisław Malinowski), ou dos modelos interpretativos (como em Clifford Gertz). Dentro desta perspectiva, cria-se a ideia de “avant garde”, a crença de que tais categorias sempre necessitam de alguém que por elas fale. É estabelecida a ideia de resgate, na qual o outro, o subalterno, é recuperado a partir de um olhar salvador que está de fora. Seja por uma espécie de “experiência de campo”, que no caso do samba se daria pela participação dentro da escola, ou pelo crivo acadêmico do pesquisador, ou ainda pela fusão dos dois; o acadêmico pesquisador que está “dentro” da escola de samba. Essas teses podem nos levar à ideia de que, no caso específico do samba, a chegada de elementos oriundos da academia⁷, ocupando lugares de destaque na concepção do carnaval, construiria uma autoridade dialógica, centrada, como o nome já diz, no diálogo em que “os interlocutores negociam uma visão compartilhada da realidade”⁸ na qual o subalterno e seu tradutor teriam o mesmo papel. No entanto, tal perspectiva antropológica é falsa, e é contestada de forma contundente por James Clifford. Tal contestação se dá, principalmente, por que o

⁷ Referimo-nos aqui à figura do carnavalesco, que, a partir de um dado momento histórico, passou a conceber o carnaval dentro das escolas. Para melhor compreensão deste tema, sugiro como leitura “As transformações do samba carioca: entre a crise e a polêmica”. (PUC-Rio)

⁸ CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*, p. 45.

diálogo transcrito na obra⁹ teria sido construído por um autor que configuraria, ou pior, reconfiguraria o discurso (diálogo). Neste caso, o produto final acabaria sendo a interpretação da fala original. Esta hipótese interpretativa se baseia na materialização do olhar daquele que intermediou a leitura do discurso. Assim, o subalterno não participa de forma ativa do espaço de fala. Na melhor das hipóteses teria uma participação diminuta, que o distanciaria do objeto e produziria uma espécie de estranhamento por este indivíduo que teve sua fala interpretada, ou, se preferirmos, traduzida. Esta linha nos levaria à ideia de ruptura e não de releitura. Esta lógica corroboraria, então, a tese da impossibilidade, total ou parcial, de fala do subalterno.

Propomos em nossa análise a abertura de um espaço que debruce o olhar para uma outra possibilidade que vai ao encontro de nossa tese central. James Clifford problematiza, com já vimos, a autoridade dialógica para construir um outro tipo de autoridade, que nos parece mais próxima do que defendemos, que é a autoridade polifônica. Nesta possibilidade, o subalterno teria um espaço de fala garantido por uma profusão discursiva em que uma voz não apaga nem esconde a outra. Para apontar tal possibilidade dentro de um contexto, ou de uma ideia de autoridade etnográfica polifônica, partiremos de um pressuposto, já afirmado, que admite ao subalterno este espaço de fala. Neste sentido, aproximamo-nos de alguns teóricos que tentaram repensar a historiografia cultural indiana sob a ótica do que se chamou “estudos subalternos”. Estas novas perspectivas de análises etnográficas se enquadram dentro de um vasto campo inovador da análise das construções culturais. O próprio Stuart Hall acaba tendo um papel de liderança nestas novas tendências analíticas, que agrupam teóricos de diversos campos semânticos. Da psicanálise lacaniana às análises culturais neomarxistas de Frederic Jamerson, abrem-se “janelas” interpretativas que deslocam a posição do subalterno a uma provável/possível posição protagonista. Dentre esses teóricos, destacamos Ranajit Guha, que levou em conta as periferias indianas, que, de certa forma, foram silenciadas e que tiveram sua possibilidade de fala cerceada por uma espécie de controle e imposição cultural decorrente de séculos de dominação estrangeira, principalmente inglesa. O teórico propõe uma posição contrária à oficial, que dá crédito apenas às elites indianas no que tange à construção (ou invenção) de uma espécie de “nação indiana”, que consentiu uma licença para representar a voz do outro. Além disso, defendeu a existência de uma categoria de sujeitos

⁹ Clifford fala do texto etnográfico. No nosso caso específico, este suposto texto é o desfile carnavalesco das escolas de samba.

subalternos, que teriam resistido de forma contundente, às vezes silenciosa, durante toda a colonização da Índia. Para ele, este subalterno, que resiste, pode falar. Neste caso, a participação das chamadas autoridades estaria no mesmo plano do discurso do subalterno. Há, então, uma profusão de vozes que se articulam, sem uma organização hierárquica, ao contrário, dividem um espaço onde, ao invés de “reinterpretar” ou “reescrever” o discurso do subalterno, apenas tornariam tais discursos mais densos. Seria uma espécie de co-autoria (ou autorias múltiplas) na qual a fala do subalterno se fizesse ouvir junto à de uma suposta autoridade. Obviamente este espaço não é um espaço livre de tensão e esta tensão fortalece uma fala em que o discurso do subalterno não desaparece.

A proposta da existência desta polifonia de discursos, pautada na idéia de uma autoridade polifônica, pode e deve ser utilizada nas análises acerca do discurso do samba. Ela se daria numa relação ainda por vezes conflituosa e, como já dissemos, repleta de tensões, entre a figura do carnavalesco e os setores mais tradicionais das escolas de samba. Se entendermos o samba enquanto um espaço de fala de categorias subalternas, precisamos entender onde se encaixa a figura do carnavalesco e de outros personagens importantes na construção do carnaval, que, pelo menos nas grandes agremiações, são oriundos da academia. Numa leitura mais superficial, encontraríamos aqui uma relação mais ou menos parecida com a crença de que é necessária a existência de uma autoridade, seja ela pautada na experiência ou no domínio do conhecimento acadêmico, a fim de que possa traduzir ou reinterpretar a fala do sujeito. Como falamos anteriormente, a relação entre tal carnavalesco e os setores mais tradicionais pode ser vista como a de um elemento que, muito embora não pertença ao universo que ele vai representar sob a forma de um discurso plástico, justamente por estar “dentro” deste universo teria a autoridade de falar por estas categorias. Poderíamos ainda entender que tal figura, a do carnavalesco, está ali, pois representa o conhecimento acadêmico capaz de traduzir o discurso destes subalternos. Se acreditarmos nestas duas possibilidades, estaríamos negando ao samba seu lugar de fala das categorias subalternas. A saída é a construção de um espaço polifônico, híbrido, onde a voz do subalterno se faz ouvir por si e pelo diálogo com outras vozes. Desta forma o resultado plástico do discurso apresentado pelo samba não é necessariamente apenas a interpretação desta suposta autoridade, mas sim, um espaço onde diversas vozes se fazem ouvir. A fala das categorias mais tradicionais, ou subalternas, também se faria presente neste universo polifônico de vozes. De

certa forma isto vai de encontro à idéia de que há, por excelência, uma matriz híbrida na construção do próprio samba¹⁰ e tal hibridismo garantiu, entre outras coisas, a manutenção deste espaço de fala.

O samba, entretanto, é muito mais que uma peça de espetáculo, com mal definidas compensações financeiras. O samba é o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala que resiste a sua expropriação cultural.¹¹

Na realidade, segundo autores como Néstor Garcia Canclinni, toda a formação cultural latino-americana é forjada dentro de um contexto híbrido, resultado provável da própria formação das “nações” latino-americanas.

A mistura de colonizadores espanhóis e portugueses, depois de ingleses e franceses, com indígenas americanos, à qual se acrescentaram escravos trasladados da África, tornou a mestiçagem um processo fundacional nas sociedades do chamado Novo Mundo. Na atualidade, menos de 10% da população da América Latina é indígena. São minorias também as comunidades de origem europeia que não se misturaram com os nativos. Mas a importante história de fusões entre uns e outros requer utilizar a noção de que a mestiçagem tanto no sentido biológico – produção de fenótipos a partir de cruzamentos genéticos – como cultural: mistura de hábitos, crenças e formas de pensamentos europeus com os originários das sociedades americanas.¹²

Obviamente o Brasil, por sua própria condição de integrante desta construção de latinidade, não se coloca “fora” deste processo, muito embora tenha havido uma certa demora no reconhecimento deste caráter híbrido de nossa formação cultural. Vários foram os esforços durante a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX para inventar uma tradição europeia. Quando se estabelece o auge da crise de abastecimento de escravos, ainda no segundo reinado, com a lei Eusébio de Queirós, apressou-se em incentivar a entrada de imigrantes europeus (principalmente para a região cafeeira do oeste novo paulista) para iniciar um lento processo de substituição de mão-de-obra e de embranquecimento da população. Durante toda a república velha (1889-1930) vários foram os esforços para negar-se a existência de uma população marginal, e (por que não dizer?), subalterna, que, vez por outra, tentava de alguma forma se afirmar. As revoltas de Canudos e Contestado, ocorridas no Brasil, no final do século XIX (no início da República Velha),

¹⁰ Voltaremos, mais adiante, a esta discussão.

¹¹ SODRÉ, Muniz. Appud. MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes*, p. 55.

¹² CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*, p. XXVII/XXVIII.

respectivamente no sertão da Bahia e na divisa do Paraná com Santa Catarina, são significativos exemplos desta rejeição e de resistência, configurando-se espaços de fala destas categorias.

Marcado pela própria natureza/ o nordeste do meu Brasil./ Ó solitário sertão,/ de sofrimento e solidão./ A terra é seca,/ mal se pode cultivar./ Morrem as plantas/ e foge o ar./ A vida é triste/ neste lugar./ Sertanejo é forte/ supera a miséria sem fim./ Sertanejo é muito forte/ dizia o poeta assim./ Foi no século passado,/ no interior da Bahia./ Um homem revoltado com a sorte,/ do mundo em que vivia./ Ocultou-se no sertão,/ espalhando a rebeldia./ Se revoltando contra a lei,/ que a sociedade oferecia./ Os jagunços lutaram/ até o final,/ defendendo canudos/ naquela guerra fatal.¹³

O próprio samba carioca é de certa maneira fruto desta negação. Ele é nascido no morro do Estácio, cuja ocupação, assim como a de outros que estão localizados ao redor do “centro” da cidade do Rio de Janeiro, está diretamente ligada ao violento processo de exclusão social levado a cabo pelas reformas urbanas coordenadas pelo então prefeito Pereira Passos, o “Hausmann” brasileiro¹⁴, que, ao transformar a cidade do Rio de Janeiro na vitrine da suposta modernidade brasileira, nossa *belle-époque*, pôs abaixo os cortiços expulsando as populações mais pobres que passaram a ocupar os morros periféricos ao centro¹⁵. Estas novas ocupações não se distinguiam muito dos cortiços e das Zungas. As condições precárias de vida e moradia estavam presentes no cotidiano destas populações antes ou depois da reformas.

(...) Um pouco por toda parte espalhavam-se as casas particulares, em que moravam vinte e mais pessoas. Mas o aspecto extremo dessa agonia social estava reservado para os zungas, as hospedarias baratas. João do Rio descreve uma visita em plena noite em companhia de autoridades; acompanhemos a descrição dos três andares: E começamos a ver o rés-do-chão, salas com camas enfileiradas como nos quartéis, tarimbas com lençóis encardidos, em que dormiam de beíço aberto, babando, marinheiros, soldados, trabalhadores de face barbada. Uns cobriam-se até o pescoço. Outros espapaçavam-se completamente nus.¹⁶

Há casas, casinhas, casebres, barracões, choças, por toda a parte onde se possa fincar quatro estacas de pau e uni-las por paredes duvidosas (...).

¹³ GRES Em cima da hora. *Os Sertões*. Edeor de Paula. 1976.

¹⁴ Faço aqui uma referência ao prefeito que coordenou as reformas urbanas de Paris, ocorridas na segunda metade do século XIX, durante o governo de Napoleão III, Georges Eugène Haussmann, que serviram de inspiração e modelo para as reformas ocorridas no Rio de Janeiro.

¹⁵ Para uma melhor compreensão deste assunto sugiro a leitura das obras “*Os Bestializados*” e “*Literatura como missão*”, respectivamente de José Murilo de Carvalho e Nicolau Sevcenko.

¹⁶ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*, p.19/20

Há verdadeiros aldeamentos dessas barracas nos morros (...). Nelas há quase sempre uma bica para todos os habitantes e nenhuma espécie de esgoto.¹⁷

Tudo isso era a materialidade de uma lógica que negava a possibilidade de uma matriz híbrida na formação cultural e social do Brasil. A jovem república brasileira, fundada no final do século XIX, trazia no seu projeto de nação, influenciado pelo pensamento positivista de filósofos como Herbert Spencer¹⁸, a tese de que a mestiçagem constituía fator de fracasso.

Foi com o advento do modernismo, nos anos 1920, que se iniciou a inversão dessa ideia. O fenômeno tem como marco referencial o encontro entre Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Prudente de Moraes Neto, Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Patrício Teixeira, Donga e Pixinguinha, ocorrido durante a primeira visita de Gilberto Freyre ao Rio de Janeiro, em 1926, brilhantemente traduzido por Hermano Vianna em sua obra *O mistério do samba*¹⁹. Estes “brasileiríssimos”²⁰ representantes de um Brasil mestiço, negado e obscurecido por uma ideia de nação fundada sob o signo positivista da necessidade de embranquecer. Segundo Gilberto Freyre,

Ontem, com alguns amigos – Prudente e Sérgio – passei uma noite que quase ficou de manhã a ouvir Pixinguinha, um mulato, tocar em flauta coisas suas de carnaval, com Donga, outro mulato, no violão, e o preto bem preto Patrício a cantar. Grande noite cariocamente brasileira. Ouvindo os três sentimos o grande Brasil que cresce meio tapado pelo Brasil oficial e postiço e ridículo de mulatos a quererem ser helenos (...) e de caboclos interessados (...) em parecer europeus e norte-americanos; e todos bestamente a ver as coisas do Brasil (...) através dos pince-nez de bacharéis afrancesados.²¹

Iniciava-se aí a construção, ou invenção de uma nova tradição que buscava uma outra forma de unidade e de conceito de nação. Urge dizer que esta construção passa a ver no samba, principalmente a partir dos anos 1930, uma espécie de universo simbólico, que tornava material a nova definição. O samba passava, então, a ser o espaço de fala de uma categoria de subalternos que dava seus primeiros passos na direção de sua afirmação.

¹⁷ LIMA, Barreto. *Clara dos anjos*, p. 39.

¹⁸ Filósofo inglês do século XIX acreditava que o universo estava em constante evolução, progresso, tal qual os seres vivos. É um dos principais nomes do darwinismo nas ciências sociais.

¹⁹ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. UFRJ, 1995.

²⁰ Referimo-nos aqui à obra “Tempo morto e outros tempos”, de Gilberto Freyre, em que ele trata as personagens populares deste encontro como *brasileiríssimos*.

²¹ FREIRE, Gilberto. *Tempo de aprendiz*, p.58.

Entretanto, se entendemos o samba enquanto espaço de fala deste subalterno faz-se necessário definir então quem seria este subalterno. De certa forma, este conceito, pelo menos no que tange aos estudos literários, é relativamente recente. Segundo Silviano Santiago, em um texto publicado no jornal O Estadão²², “aparece na década de 1980, quando emerge na América hispânica um subgênero de autobiografia, a autobiografia dos destituídos, logo classificada como ‘testimonio’”. O subalterno, dentro deste conceito, então seria aquele indivíduo que por razões históricas foi submetido a uma situação de exploração e de negação de direitos inerentes ao cidadão que o colocou à margem da sociedade. Seriam, em última análise, ainda segundo o próprio Silviano, os pobres:

O conceito de pobre como o de subalterno tem uso analítico elástico e eficiente, propício a outra apreensão das letras nacionais, cujo chão seria pavimentado pela ‘história dos vencidos’, para usar a nomenclatura consensual²³.

Este subalterno a que nos referimos seria então um dos protagonistas de certa produção cultural que, por uma série de questões que trataremos mais adiante, conseguiu migrar da periferia para o centro. Esta passagem se dá fundamentalmente pela utilização deste espaço de fala e de uma capacidade de dialogar e de transgredir. No samba, o subalterno está no lugar da tradição, uma tradição polifônica, fruto de um conjunto de trocas que historicamente foram sendo realizadas entre seu universo cultural e aqueles com os quais mantinha algum tipo de contato. É aquele que, pela sua própria história de vida, se confunde com a história do samba. Que fez da escola de samba a extensão de sua casa, ou de sua vida. É este indivíduo que fala e que, através desta fala, reafirma-se, a cada momento, enquanto agente produtor de uma cultura popular que se construiu, ou se quer construir, historicamente como símbolo de uma “comunidade imaginada”²⁴ chamada Brasil.

“(…) É *imaginada* porque até os membros da menor nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem de sua comunhão.”²⁵

²² SANTIAGO, Silviano. *Atenção às memórias do subsolo*. In: *Prosa de sábado*. Estadão.com.br/cultura. São Paulo: 12 de junho de 2010.

²³ Op. Cit.

²⁴ ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

²⁵ Op. Cit. p. 25.

É importante salientar que a construção da concepção do nacional está sempre interligada a um contexto político sem, contudo, distanciar-se dos aspectos culturais e históricos, que se estabilizam por diversos caminhos a partir da utilização de um determinado universo simbólico. No caso, o samba.

“No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou gauleses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazer isso, estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem partes de nossa natureza essencial”.²⁶

É de fundamental importância lembrar que a relação entre estas diversas vozes é por vezes conflituosa. Há uma tensão entre elas. Entretanto, tal tensão é positiva, na medida que acaba por produzir uma linguagem plástica capaz de se fazer compreender por todos os que observam o evento. Esta é a grande virtude da construção deste espaço híbrido: a fala de múltiplas vozes se faz compreender por todos os segmentos. Não há uma rigidez no discurso, muito embora seus significados sejam suficientemente fortes para produzir reações que vão à direção do objetivo da fala. Produz-se certamente um espaço com muito mais potência do que teríamos caso o discurso fosse “monofônico”, interpretado ou traduzido por algum tipo de autoridade etnográfica. Por fim, cabe apontar que, sendo um espaço de fala de categorias subalternas, com as características já apontadas, o samba se confirma como manifestação de cultura popular.

2.2.

Samba e cultura popular

No estudo da cultura popular, devemos sempre começar por aqui: com o duplo interesse da cultura popular, o duplo movimento de conter e resistir, que inevitavelmente se situa em seu interior.²⁷

Se considerarmos o samba como um espaço de fala, e entendemos que esta fala é de uma categoria (ou de mais de uma) de subalternos, então acreditamos que o samba é uma manifestação de cultura popular. Esta afirmação, entretanto, é muito delicada na medida em que pode ser interpretada

²⁶ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 47.

²⁷ HALL, Stuart. *Da diáspora*, p.233

dentro de uma chave que estabelece um limite acadêmico entre o popular e o chamado erudito. Neste sentido, cumpre afirmar que esta não será a lógica que nos norteará para comprovarmos a idéia de que o samba foi e ainda é uma manifestação de cultura popular. Faz-se necessário, então, compreender o que entendemos como cultura popular para então localizarmos o samba dentro deste conceito. Desta forma poderemos confirmar a tese de que o samba se constitui uma manifestação de cultura popular.

Dentre as diversas possibilidades de entendimento acerca do popular, procuraremos fixar nosso olhar para as teses que entendem a cultura popular como um instrumento de contenção e de enfrentamento, servindo de elemento de afirmação de uma dada categoria social subalterna. Esta moldura, muito embora pareça engessar o conceito, nos permite dialogar com aspectos ligados à produção e ao consumo desta produção cultural. A relação entre produção e consumo e seus desdobramentos permitem um diálogo mais amplo entre os segmentos produtores e os segmentos consumidores percebendo aí uma relação dialógica entre aqueles que produzam e aqueles que consomem, na medida em que o consumidor flerta com o produtor intervindo ativamente na própria produção. Desta forma, entendemos que, muito embora o popular seja elemento de enfrentamento e contenção que garante ao subalterno o espaço de fala e, por conseguinte, sua afirmação dentro de um espaço sócio-político-cultural, não é prerrogativa única dos setores subalternos a produção da cultura popular. O epicentro da questão é o papel que esta produção interpreta, já determinado de espaço de fala e, por conseguinte, de enfrentamento e contenção. Ao admitirmos a quebra deste monopólio, admitimos também o caráter híbrido desta produção e seu conteúdo polifônico. Na mesma medida, o produtor interfere no consumidor garantindo novas fronteiras estéticas que lhe possibilitam um mercado cada vez maior e, como natural desdobramento, um espaço mais amplo de afirmação. Autores como Antonio Gramsci, Edward Thompson, Stuart Hall, e outros, defenderam, ao longo de suas obras, a idéia de que a produção cultural é potencialmente um forte instrumento de afirmação social de seus respectivos produtores. Este modelo nos permite transferir o embate entre segmentos sociais distintos para o campo do simbólico, arena onde tal enfrentamento adquire sua maior potencialidade. Esta idéia não nega o caráter híbrido de tal cultura, ao contrário, reafirma-o. Nos tempos de globalização de livre fluxo de informação, seria inviável crer na idéia de que existe uma cultura pura, imaculada, oriunda de categorias subalternas, que não se “misturam” com o “veneno das elites culturais”. Esta crença é insustentável.

No falar de Néstor Canclini: “O popular não é vivido pelos populares como complacência melancólica com as tradições”²⁸, ao contrário, as tradições são constantemente reinventadas, relidas e atualizadas, movimento que mantém e revigora sua potência. Por outro lado, crer na troca, no híbrido, no mestiço, não inviabiliza também, a ideia de que há uma produção cultural que serve para conter, conflitar e afirmar determinadas categorias. O caráter híbrido, ao contrário, é um poderoso instrumento de contenção e afirmação. O contato com o outro, permite que se releia a tradição sem que a mesma desapareça, possibilitando uma ampliação do raio de ação desta produção cultural.

O outro também pode ser visto com admiração, mesmo em situações em que declaradamente inferior política e economicamente. As relações interculturais são mais complexas e podem adquirir formas surpreendentes. O outro (ou determinados aspectos do outro – pois nenhum outro é uma entidade totalmente homogênea) pode ser visto como superior e servir de modelo a ser copiado. Ou como inferior e ainda assim ter aspectos admiráveis. Culturas combinam-se de maneiras sempre renovadas, seguindo ou não o padrão das relações políticas e econômicas que existem entre as várias sociedades.²⁹

Sturat Hall, em sua obra, vai possibilitar uma fecunda análise que se baseia na ideia de releitura também dentro do contexto de contato com o outro. Idéia esta que vai ao encontro de uma lógica do descentramento das identidades. Na medida em que não se sustenta mais a tese de uma identidade única e centrada, que produziria uma marca no indivíduo, busca-se construir as identidades em um paradigma de movimento, numa espécie de devir que atravessa o sujeito e o põe em contato com o outro. Fundaria-se, então, uma lógica polienraizada, na qual não desaparecem nenhuma das identidades, ao contrário, o que se tem é uma espécie de soma delas, que não se anulam. É uma espécie de polifonia identitária, de polienraizamento como nos diz Edgard Morin no texto “Do submarrano ao pós-marrano”. Segundo ele, o autor se constrói enquanto um sujeito de múltiplas identidades fundadas na sua própria história e no diálogo que construiu com o outro ao longo de sua vida³⁰. É claro que Stuart Hall, em sua obra, está pensando nos povos que, por diversas razões, realizaram diásporas, e que, portanto, foram “obrigados” a dialogar com o outro, e no que se construiu a partir deste diálogo, sem contudo, anular aquelas identidades culturais que se constituíram antes da diáspora. O que se propõe, então, é partir do pressuposto de que estas identidades culturais estão

²⁸ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*, p. 204.

²⁹ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*, p. 167.

³⁰ Sugiro a leitura completa da obra “Meus demônios”, de Edgard Morin.

em constante movimento, proporcionado pelo contato cada vez mais intenso e profícuo com o outro. Desta forma, diante de uma sociedade híbrida e mestiça como a brasileira, que tem sua tradição construída, principalmente, sobre tal matriz, qualquer elemento cultural tem origem em alguma diáspora. Se colocarmos no centro desta análise o carnaval e o samba, fica ainda mais fácil de enxergar este diálogo. O samba reinventa-se a partir dos novos espaços que ocupa, num movimento constante de atravessamento, de devir, de mudança, ou melhor, de releituras. O samba é polienraizado.

Este conceito descreve aquelas formações de identidades que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado (...) Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas³¹

Este hibridismo, a capacidade de dialogar e de se reinventar, então capacita ainda mais as produções culturais populares a realizarem sua paradoxal função: confrontar, conter e afirmar seus produtores. Nesse sentido, o que, para nós, define o que é cultura popular, mais do que uma suposta “carga genética” é o papel a que ela se propõe. Dialogar ou não com elementos oriundos de segmentos sociais diversos não inviabiliza o termo popular, ao contrário, como é esta capacidade que lhe permite cumprir seu papel, reforça-o. O fato de o mercado consumidor ser igualmente híbrido também acaba por fortalecer a capacidade de afirmação e contenção do samba, o que reforça esse papel. De certo modo o samba acaba materializando a experiência de definitiva ruptura com a ideia iluminista de uma identidade centrada e fixa, dando lugar a outra que se afirma a partir do diálogo, da troca e da reinvenção.

A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (...)³²

Os novos mercados globalizados exigem dos produtores culturais a inserção de elementos, inclusive estéticos, que historicamente estariam distantes de sua produção. Para atingir este mercado cada vez mais amplo e mais

³¹ HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, p. 88/89.

³² Op. Cit. p.12

distante geograficamente, e é necessário lembrar que tal objetivo é pedra angular para que a cultura popular desempenhe seu papel, os produtores culturais precisam dialogar com estes novos materiais e com estes novos padrões, precisam reinventar-se a cada momento. Se assim não fosse, estas produções culturais ficariam circunscritas apenas ao universo que as produz, o que inviabilizaria seu papel fundamental. Uma manifestação cultural que pretende afirmar seus produtores não pode ficar circunscrita a um universo delimitado, ela precisa atravessar fronteiras e, para tanto, precisa dialogar com estas novas fronteiras, com estes novos lugares. Em tempos de globalização, para que uma produção cultural seja de fato popular, é necessário, dentre tantas outras coisas, que haja um diálogo com elementos e sujeitos cada vez mais diversificados. Um atabaque, ou uma cuíca, não precisa ser construído a partir de uma barrica com pele de animal³³ para que cumpra sua função. Não há qualquer problema em se utilizar tecnologia para se produzir efeitos visuais em uma escola de samba, se isto não a afasta de sua função primeira enquanto cultura popular. Ao contrário, permite a manutenção de sua própria existência. Enfim, o que afirmamos, é que a presença de elementos oriundos de outros mercados ou de outros segmentos, ao invés de limitar o caráter popular de uma manifestação cultural, pode reforçá-lo. Entretanto, cabe ressaltar que estes novos paradigmas não servem para justificar que uma produção cultural seja meramente algo transclassista, que não há diferenciações entre popular e não popular. É necessário compreender que, mesmo havendo uma participação múltipla, principalmente no que diz respeito às origens sociais de seus interlocutores, esta participação acaba reforçando o caráter popular da produção. Quando, em 1998, a GRES Estação Primeira de Mangueira levou para a avenida o enredo “*Chico Buarque da Mangueira*”, reforçou o caráter híbrido da constituição de um carnaval de escola de samba. Entretanto, este mesmo desfile tinha como protagonista a escola e sua comunidade que homenageavam um mangueirense histórico, que fitava embevecido o início do desfile, a passagem da escola e, por fim, a entrada do último carro alegórico, que completava a apoteose mangueirense. Ora, neste desfile, o jogo entre figura e fundo se confunde e a escola se torna tão visceral para o homenageado quanto o mesmo para a escola. Chico Buarque, compositor, escritor, vindo de família tradicional, era homenageado por uma comunidade mergulhada nas contradições da periferia e se rendia a ela através da paixão pela escola.

³³ Referimo-nos aqui ao samba “Bumbum Praticundum Prugurundum”, do GRES Império Serrano, do ano de 1982.

Existem outros exemplos que poderiam estar aqui, mas trataremos mais profundamente destas questões em momentos posteriores.

Mas por que podemos então classificar o samba enquanto uma manifestação de cultura popular? A resposta é simples: por que reúne em si todas as características e todas as informações que acima discutimos. Ele é, por definição, uma manifestação cultural híbrida nas suas influências, nos seus códigos, na sua história, na sua construção e no seu mercado consumidor. Foi este hibridismo que possibilitou afirmar o sambista enquanto sujeito produtor. Foram tais características que fizeram com que o samba deixasse o gueto e ganhasse o mundo, e, ao ganhar o mundo, transformar-se num espaço de fala, de contenção, de enfrentamento e, acima de tudo, de afirmação de uma parcela significativa da sociedade brasileira que, por vezes, tentou-se silenciar. Arriscamo-nos a dizer que, se não fosse essa capacidade de transitar em diversos mundos, o samba talvez não mais cumprisse seu papel, quiçá desaparecesse.

Mas como esta produção construiu tal singularidade, que curiosamente se compõe justamente de uma diversidade? Para respondermos esta questão e confirmarmos a ideia de que o samba é uma manifestação popular, precisamos rever alguns aspectos da história desta manifestação ao longo do século XX. Optando pela simplicidade, daremos conta apenas de dois momentos que nos servirão de base para apresentar o samba enquanto uma manifestação popular. Primeiro trataremos do nascimento do chamado samba carioca, a passagem da cidade nova ao Estácio ou da roda para a rua. Depois nos preocuparemos com a saída do gueto para a condição de música nacional.

Cabral propôs aos dois a mesma questão – o que é samba? Donga respondeu com o exemplo de ‘Pelo Telefone’ e Ismael discordou: ‘- Isso é maxixe.’ Para ele, samba de verdade era ‘Se Você Jurar’(Composto por ele e Nilton Bastos em 1931). Mas Donga também discordou: ‘- Isto não é samba, é marcha.’³⁴

Esta pequena discussão entre Donga e Ismael pode representar o momento fundacional daquilo que alguns autores chamariam de “nascimento do samba carioca”. Celebrado profusamente no início do século XX, nas festas realizadas nas casas das “tias baianas”, dentre elas a afamada “Tia Ciata”, na cidade nova, ou Pequena África, o samba, enquanto gênero musical e manifestação festiva/religiosa era ainda restrito a um pequeno grupo que dessas

³⁴ SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*, p. 132

festas participava. Esta restrição pode ser explicada de diversas formas: pela manutenção de um caráter identitário/cultural, que marcaria o espaço simbólico de determinados grupos sociais que se afirmavam nestes encontros ou pela existência de uma legislação que proibia a divulgação de qualquer produto cultural relacionado, direta ou indiretamente a afrodescendência.

Havia na época muita atenção da polícia às reuniões dos negros: tanto o samba como o candomblé seriam objetos de contínua perseguição, vistos como coisas perigosas, como marcas primitivas que deveriam ser necessariamente extintas, para que o ex-escravo se tornasse parceiro subalterno ‘que pega no pesado’ de uma sociedade que hierarquiza sua multiculturalidade. Quanto às festas, que se tornaram tradicionais na casa de Ciata, a respeitabilidade do marido, funcionário público depois ligado à própria polícia como burocrata, garante o espaço que, livre das batidas, se configura como local privilegiado para as reuniões. Um local de afirmação do negro onde se desenrolam atividades coletivas tanto de trabalho (...) quanto de candomblé, e se brincava, tocava, dançava, conversava e organizava.³⁵

De qualquer forma, estes espaços já se traduziam em importantes momentos de transgressão da ordem imposta. Seja através do culto religioso, na medida em que as festas nas casas de tais “tias” se iniciavam com uma gira de candomblé, ou da festa profana (rodas de samba, umbigadas, etc), um determinado grupo social se utilizava destes instrumentos para celebrar suas tradições e sua história. Entretanto tal celebração era restrita ao próprio grupo uma vez que se dava em um universo fechado onde pouquíssimos “forasteiros” poderiam penetrar. Sabia-se, entretanto, que, por conta de diversas razões, era fundamental manter alguma parceria com brancos, principalmente mantê-los na condição de aliados:

Enfim, era necessário aprender a se relacionar de alguma maneira com os brancos, ter aliados conhecer gente de outras classes, como jornalistas pioneiros que cobriam nas páginas secundárias dos jornais os acontecimentos das ruas que ganhavam algum destaque nas proximidades do carnaval.³⁶

O samba produzido no morro, que Sandroni vai chamar de samba carioca e que realiza a passagem da “Bahia ao Rio” ou da “roda à rua”, romperá com este paradigma. Para o novo samba, a rua é o espaço sagrado e celebrativo que, por si só, já configura um espaço naturalmente mais democrático e híbrido que a sala ou o terreiro das “casas das tias baianas”, como veremos adiante.

³⁵ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, p. 100.

³⁶ Op. Cit. p.101

Sua vinculação com o carnaval é muito intensa. Por esse contexto, o samba vai apresentar, do ponto de vista étnico, uma pluralidade muito maior. Passará a existir para cumprir, entre outras coisas, uma função nova: levar à rua o formato organizado de as camadas populares brincarem o carnaval: o bloco. É o próprio Ismael Silva que explica isto em entrevistas concedidas a Sérgio Cabral e também a Máximo e Didier, afirmando que não era possível que os blocos caminhassem com o tipo de samba produzido na chamada Pequena África. Ele afirmava que esta modalidade produzia um ritmo parecido com um “tan, tantan, tan tantan”, e que para os blocos era necessário algo parecido com o “bum, bum, paticumbum, prugurundum”³⁷. Nascia aí a primeira grande polêmica em torno do samba. Fato é que muito rapidamente o novo formato ganhou as ruas e se consolidou no gosto popular. Os espaços celebrativos do “novo samba”: a rua, o botequim, o bloco etc., são em geral muito mais “democráticos”.

Blocos e botequins possuem uma característica comum: são mais públicos, mais abertos socialmente, que a sala de jantar de Tia Ciata. Nesta última os brancos presentes eram ‘gente escolhida’, que tinha por uma razão ou outra o privilégio de ser admitida na intimidade das baianas. Naqueles, ao contrário, a admissão era praticamente livre. Em ambos, podiam conviver pessoas que a vida separava em todo o resto: profissão, riqueza, religião, cultura, cor da pele. A capacidade de circulação do samba nos seus novos lugares sociais aumenta, pois, prodigiosamente.³⁸

Uma das mais significativas características dos blocos, a estrutura processional foi herdada provavelmente dos ranchos. Esses ranchos carnavalescos teriam surgido, segundo a maioria dos autores, como, por exemplo, Edison Carneiro (*Folgedos Tradicionais* – 1974) e Eneida (*História do carnaval carioca* – 1958) das festas religiosas denominadas pastoris, de origem portuguesa e espanhola, que transformavam datas católicas em festas eclesiais e ao mesmo tempo populares, que misturavam elementos por vezes pastorais com elementos alegóricos de bailados, textos e canções. Esta modalidade de manifestação carnavalesca, os ranchos, teria no ano de 1908 um marco significativo. Segundo Renata de Sá Gonçalves (*Os ranchos pedem passagem* – 2007), este ano marcaria o início dos desfiles do Rancho (também apontado por diversos autores como Rancho/Escola), Ameno Resedá: “inauguraria uma estrutura de desfile com cortejo, enredo e música” (*Os ranchos pedem passagem*. p. 54). Esta tríade – cortejo, enredo e música – repetida em outras formas de organização do carnaval, espelhava-se nas estruturas

³⁷ CABRAL, Sérgio. *Vozes desassombradas do museu*.

³⁸ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*, p. 144

teatralizadas dos pastoris. Segundo Maria Clementina Pereira Cunha, o ápice da trajetória dos ranchos, manifestada na história do Ameno Resedá, teria ocorrido em 1911, quando a agremiação teria sido convidada pelo então presidente Marechal Hermes da Fonseca para se apresentar nos jardins do Palácio das Laranjeiras:

O prestígio do Ameno Resedá – que inaugurou um tipo de carnaval ancorado na performance musical (com coro e orquestra que incluía cordas e sopro, além do cavaquinho-violão-castanholas da forma tradicional) e na rigidez do enredo apresentado no préstito com traços de ópera de rua – chegaria a seu ponto máximo poucos anos depois. Em 1911, Lord Diplomata foi surpreendido pelo chamado de Hermes da Fonseca: o marechal presidente queria receber a visita do Ameno Resedá no Palácio das Laranjeiras. Foi um momento de glória para o rancho (...) Naquele ano, o enredo era ‘A corte de Belzebu’ de modo que os jardins do palácio encheram-se de chifrudos diabinhos no domingo de carnaval (...) Mas ninguém pareceu assustado (...) Ao contrário, toda imprensa logo assumiu um tom de entusiasmo ardente diante daqueles pés-rapados que, ao que parece, tinham uma vocação musical invulgar³⁹

Os ranchos ainda dividiriam o espaço do carnaval com os blocos e com as escolas durante um período significativo. De qualquer forma, foi a partir da estrutura de desfile, que os blocos herdaram dos ranchos que se impôs uma forma mais organizada das brincadeiras populares dos “infernais” dias de momo. A lógica destes dias é a da inversão, muito embora sempre tenha havido uma preocupação significativa por parte das autoridades em domesticar o carnaval. Os dias de momo se apresentavam fora do enquadramento social racional estigmatizado pela própria sociedade. Havia neste sentido um carnaval ordenado e outro desordenado. Há quem afirme que o surgimento dos blocos representa o momento inicial em que as manifestações populares do carnaval passam a ser controladas ou ordenadas. Entretanto, há outra leitura possível deste fenômeno, que vai à direção oposta à lógica da domesticação. Segundo ela, a ordenação do carnaval fez parte de uma estratégia para forçar a sociedade racional legal⁴⁰ a reconhecer as manifestações carnavalescas de segmentos sociais que viviam à margem da sociedade. De qualquer forma, este novo elemento, que migrará muito rapidamente para aquilo que se chamou escola de samba, produziu modificações significativas na estrutura melódica do samba, dando-lhe as feições daquilo que se convencionou chamar de samba

³⁹ CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecoss da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, p. 224

⁴⁰ Refiro-me aqui ao conceito weberiano apresentado na obra *Economia e Sociedade* de Max Weber.

carioca, que saía, então, do terreiro das casas das tias baianas e ganhava as ruas. Sua composição, no entanto, realizava-se também em outro lugar: o morro. É nessa região periférica do Rio de Janeiro, cidade habitada de forma mais regular após as reformas de Pereira Passos, que o samba passa a ser carioca. O formato composto pelo binômio música/evento, agora público e não mais privado, começa a desempenhar uma função cultural mais distinta, configurando-se como um instrumento de afirmação das camadas sociais periféricas. O próprio bloco, por sua estrutura pública, democratizava o samba e colocava como protagonista o subalterno com quem se identificava e por quem era organizado, muito embora já tenhamos registro de participações transclassistas nos desfiles realizados nas primeiras décadas do século passado.

Eu sou o samba./ A voz do morro/ sou eu mesmo sim senhor./ Quero mostrar ao mundo/ que tenho valor./ Eu sou o rei dos terreiros./ Eu sou o samba/ sou natural aqui do Rio de Janeiro./ Sou eu quem leva a alegria/ para milhões/ de corações Brasileiros./ Mais um samba,/ queremos samba./ Quem está pedindo/ é a voz do povo do país./ Viva o samba,/ vamos cantando esta melodia/ pro Brasil feliz⁴¹.

A passagem do bloco para a escola de samba é feita quase naturalmente e se dá na medida em que a agremiação incorpora elementos estéticos de outras manifestações, como as grandes sociedades, ou sociedades carnavalescas (cuja herança é o luxo das fantasias e os carros alegóricos). Surgidas em meados do século XIX, objetivavam civilizar o carnaval dar-lhe um aspecto mais veneziano, em detrimento das manifestações mais populares, sobretudo o entrudo. Nos dias que antecederiam o carnaval de 1881, circulou na imprensa uma declaração de autoria comum das principais sociedades carnavalescas, condenando o entrudo e se autoafirmando como única manifestação legítima do carnaval⁴².

As sociedades carnavalescas apareceram na segunda metade do século XIX com uma imagem legitimada por sua origem social e pelo conteúdo letrado de seus préstitos, anunciando que a civilização atingira os domínios de Momo. Seu aparecimento tornou-se um marco universalmente reconhecido na periodização da festa, aceito por toda a imprensa e intelectualidade do período. Identificadas pela parte da sociedade que podia alugar sacadas de sobrados apenas para vê-las passar, como algo capaz de guindar a folia a um patamar enfim civilizado, essas sociedades

⁴¹ "A voz do morro". Zé Kéti, 1955.

⁴² CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecoss da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, p.90

carnavalescas conseguiram tornar-se amadas também pelo populacho dos bailes públicos e pelos grupos de sujos das ruas.⁴³

A aproximação do “populacho” com as grandes sociedades se realiza plenamente com o advento das escolas de samba, que se afirmaram enquanto espaço real da construção simbólica do carnaval. Tenentes do diabo, Democráticos e Fenianos, as mais famosas grandes sociedades, apresentavam-se de forma muito similar aos desfiles carnavalescos atuais: *“como um rico teatro de carros alegóricos, cavaleiros, fantasias luxuosas, imaginação e banda de música”*⁴⁴.

Isto, por si só, já se configura numa matriz híbrida na própria constituição das escolas de samba. Descendentes diretas das grandes sociedades, dos blocos e dos ranchos, elas vão muito rapidamente dominar o cenário do carnaval carioca, inclusive condenando as demais manifestações quase ao desaparecimento. Uma de suas características mais marcantes, o enredo, foi herdado dos ranchos. Manifestações que, como já vimos, eram as principais atrações dos carnavais do Rio de Janeiro até meados da década de 1920. Sua popularidade era tanta que, no ano de 1925, por sugestão do Jornal do Brasil instituiu-se o dia do rancho. Entretanto o aparecimento das primeiras escolas de samba na segunda metade desta mesma década marcou o início da decadência dos ranchos no gosto popular.

Há uma controvérsia no que tange ao surgimento desta forma de brincar o carnaval. Credita-se à agremiação chamada Deixa Falar, do morro do Estácio, o marco do início das escolas de samba, muito embora alguns autores afirmem que tal agremiação ainda era um misto de rancho e escola. Nesta brecha, duas outras agremiações, Estação Primeira de Mangueira e Osvaldo Cruz (mais tarde Portela), reivindicam para si o título de primeira escola de samba. Fato é que esta nova forma de agremiação carnavalesca vai rapidamente ganhar espaço. No início da década 1930, já havia pelo menos cinco escolas de samba: Deixa Falar, Portela, Mangueira, Vizinha Faladeira e Unidos da Tijuca. Fato que demonstra o crescimento da nova forma de agremiação. Tal popularização faz com que o samba passe do gueto em que ficou confinado durante as primeiras décadas do século XX para o símbolo cultural de um novo formato de nação, prefigurada, como já dissemos, pelos modernistas, que passam a aceitar seu caráter mestiço como elemento fundacional. Não é à toa que o Estado Vargas vai trazê-lo para dentro de si a fim de constituí-lo símbolo deste novo Brasil,

⁴³ Op.Cit. p. 99/100

⁴⁴ Op.Cit. p. 105

característica marcante do formato de Governo que no país entre os anos de 1930 e 1945. Este momento histórico é importante e pode dar origem a, pelo menos, duas leituras que caminham em direções opostas.

Primeiramente, podemos entender que quando o Estado passa a dialogar mais de perto com as escolas de samba, instituindo inclusive o desfile oficial, no ano de 1935, inicia-se a domesticação do carnaval popular e o controle estatal da folia e das manifestações populares. Dentro de uma lógica que retoma a tese de Eric Hobsbawn acerca da ideia de invenção das tradições, Hermano Vianna afirma que a construção de uma ideia de nação passa necessariamente pela criação de uma autenticidade fabricada.

Se o brasileiro gosta de samba (um ritmo que passa a ser visto como puro) é por que ‘sempre foi assim’, ou ‘é da natureza brasileira o gosto pelo samba’. A autenticidade fabricada do samba (que para existir precisa escamotear esse seu caráter fabricado) torna eterna uma música criada recentemente”.⁴⁵

Hermano Vianna relaciona esta análise ao momento em que, como já dissemos, busca-se construir uma nova identidade nacional, a partir justamente da valorização daquilo que até então seria visto com marca de fracasso: a mestiçagem. Neste contexto, a suposta invenção do samba enquanto símbolo da autenticidade nacional se daria de forma arbitrária e plural, no que tange à participação diversa de grupos sociais divergentes.

(...) a invenção do samba como música nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes. O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o ‘morro’). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos...) participaram com maior ou menor tenacidade, de sua ‘fixação como gênero musical e de sua nacionalização’. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, ‘autêntico’, depois transformado em música nacional.⁴⁶

Obviamente, a crença numa matriz pura não nos parece tangível. Entretanto, cabe ressaltar que a concomitância entre a construção do samba e sua nacionalização se dá em um ambiente de trocas e tensões onde *“este podia estar interessado na construção da nacionalidade brasileira; aquele em sua sobrevivência profissional no mundo da música; aquele outro em fazer arte*

⁴⁵ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*, p.162.

⁴⁶ Op.Cit. p.151

moderna” (Sandroni. p.113). Acrescentaríamos, ainda, a hipótese de que alguns estariam buscando, ao longo deste processo (por que não dizer polifônico?) sair da margem e se auto-afirmar enquanto sujeito⁴⁷. Tal percurso atravessa as primeiras décadas do século XX, mas tem nos anos de 1930 seu epicentro, pelas razões que já apresentamos aqui. Nesse contexto, a oficialização do concurso de escolas de samba se dá no ano de 1935 quando recebe o título de oficial por que tinha a chancela do Estado e passava a fazer parte do calendário festivo do carnaval: era o dia das escolas de samba. Entretanto, é importante que se diga que, em 1932, por sugestão do jornalista esportivo Mário Filho e por patrocínio do jornal Mundo Esportivo, realizou-se o primeiro concurso de desfile de escolas de samba que teve como campeã a Estação Primeira de Mangueira, como vice-campeãs empatadas as escolas Vai Como Pode (futuramente Portela) e Linha do Estácio; em terceiro lugar e quarto lugar, respectivamente, Para o Ano Sai Melhor (do morro de São Carlos) a Unidos da Tijuca⁴⁸. Sendo assim, entendemos que não foi o Estado o mentor da ideia: ele se apropria de uma proposta que nos parece ter sido bem interessante para todos os envolvidos. Basta observar que neste concurso apresentaram-se 19 agremiações, número muito maior do que as cinco escolas surgidas na virada dos anos 1920 e 1930. No concurso oficial de 1935, a já denominada Portela se sagraria campeã.

Entretanto há outra possibilidade de análise que entendemos ser mais fecunda por admitir que o vínculo do Estado com a escola de samba não precise ser lido como algo imposto “de cima para baixo”. Contrariamente, entendemos que o surgimento dessa última é mais um passo na direção da obtenção do controle do carnaval por parte das camadas populares. Para tanto, entendemos esta relação Escola de samba/Estado como polifônica. Há diversos interesses dentro dela. Como exemplo disso, destaca-se que foi esse diálogo que permitiu que as escolas saíssem do gueto, o que também foi proveitoso para um Governo que desejava romper definitivamente com um modelo de sociedade pautado no controle hegemônico das elites agrárias e sustentado por uma rede de relação de dependência chamada pelos historiadores de coronelismo. Pretendia-se

⁴⁷ Esta questão será discutida dentro de uma lógica de reconfiguração do discurso do samba mais adiante.

⁴⁸ Tais informações foram retiradas de diversas obras de Sérgio Cabral, dentre elas: *As escolas de samba: o quê, quem, com, quando e por quê* e *As escolas de samba do Rio de Janeiro*.

repactuar as relações sociais substituindo, em parte, os “coronéis”⁴⁹ pela figura do Estado que, para tanto, se utilizaria do samba e do carnaval para refundar o Brasil dentro de uma matriz mestiça, abraçando uma lógica proposta pelos modernistas. Tal fato se traduz inclusive na presença de uma série de intelectuais/artistas dentro do Palácio do Catete. Como exemplo, citamos o comparecimento do maestro Villa-Lobos em todas as comemorações propostas pelo novo Estado. As escolas de samba também se utilizam desse movimento e passam ao protagonismo do novo formato de Brasil por sua própria matriz híbrida. Seria inocência acreditar que as agremiações não obtiveram vantagens com tal “aliança”. Numa relação dialética, entendendo o termo dentro de uma lógica adorniana, sem que haja a necessidade da busca de uma síntese⁵⁰, as escolas foram afirmando, passo a passo, as camadas populares – que até pouco tempo antes brincavam o carnaval e realizavam a inversão social dos infernais dias de momo – como elementos protagonistas do novo formato de nação. Para demonstrar como este jogo de interesses funcionava, vale a pena observar os carnavais vitoriosos durante as décadas de 1930 e 1940:

ANO	ESCOLA DE SAMBA	ENREDO
1935	Vai como pode (Portela)	O samba dominando o mundo
1936	Unidos da Tijuca	Sonhos delirantes
1937	Vizinha Faladeira	Origem do samba
1938	-	Não houve apuração
1939	Portela	Teste ao samba
1940	Mangueira	Prantos, pretos e poetas
1941	Portela	Dez anos de glória
1942	Portela	A vida do samba
1943	Portela	Carnaval de Guerra
1944	Portela	Motivos patrióticos
1945	Portela	Brasil glorioso
1946	Portela	Alvorada do novo mundo
1947	Portela	Honra ao mérito
1948	Império Serrano	Antonio de Castro Alves
1949	Império Serrano e Mangueira	Exaltação a Tiradentes e Apologia ao mestre

Podemos constatar que a maioria dos carnavais apresenta temas nacionalistas, o que comprova a relação estreita com o Estado. Vale ressaltar que, mesmo não sendo em tese sempre concebidos pelos elementos da escola,

⁴⁹ Nome dado pela historiografia brasileira aos grandes proprietários rurais no contexto de suas relações com seus subordinados;

⁵⁰ ADORNO, Theodor W. *Negative Dialectics*. London: Routledge e Kegan Paul, 1973.

eram eles que os executavam. Não havia ainda a figura fundamental do carnavalesco ou pelo menos seu papel e, muitas das vezes, os integrantes do Governo se restringiam a indicar o tema. Por exemplo, os temas vitoriosos de 1943, 1944 e 1945 foram sugeridos à agremiação vencedora, Portela, pela Liga de Defesa Nacional, organismo que – criado em 1916 por Olavo Bilac, Pedro Lessa, Miguel Calmon e outros intelectuais – inseriu-se no panorama da Primeira Guerra Mundial, reeditando-se nos anos da participação brasileira na Segunda Guerra, período em que foram desenvolvidos tais enredos por Lino Manoel dos Reis, considerado por muitos como precursor dos carnavalescos contemporâneos. Figura carimbada em Osvaldo Cruz e na Portela, chegando inclusive à presidência da agremiação nos anos 1960.

Mesmo quando este modelo de Estado se enfraquece, as escolas permanecem cada dia mais significativas, apresentando para todos os segmentos da sociedade brasileira aquilo que outrora se fazia apenas em um círculo fechado. Como exemplo disso, a GRES Império Serrano seria campeã em 1949 com a composição “Exaltação a Tiradentes” e em 1950 com o enredo “Batalha Naval do Riachuelo”. Neste mesmo ano, a Mangueira também vencia falando sobre o plano SALTE: saúde, alimentação, transporte e energia.

É interessante apontar que nos anos de 1949, 1950 e 1951 as escolas estavam divididas em duas organizações: a Federação Brasileira de Escolas de Samba (FBES) e a União Geral das Escolas de Samba do Brasil (UGESB). Ambas fundiram-se no início dos anos 1950, mais precisamente em 1952, para dar origem à AESCRJ, que controlou o desfile até a criação da LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba) em 1984. Quando, em 2008, era fundada a LESGA (Liga das Escolas de Samba do Grupo de Acesso), a AESCRJ perdia espaço e passava a controlar apenas os grupos de acesso C, D e E, que atualmente desfilam na Estrada Intendente Magalhães, no bairro de Campinho. Havia também no ano de 1950 a União Cívica das Escolas de Samba (UCES) que tinha como principais filiadas a Mangueira e a Portela. Estas escolas se negaram a participar da FBES pela suposta ligação de seu presidente – um simpatizante da novata Império Serrano (fundada em 1947) e da UGESB – ao clandestino PCB (Partido Comunista Brasileiro), o que impediria o recebimento de verbas da prefeitura. O que podemos observar com esta disputa de interesses políticos é que as escolas de samba tornavam-se cada vez mais protagonistas do carnaval do Rio de Janeiro. Com elas, as camadas populares passavam ao protagonismo da cultura nacional brasileira assumindo a tarefa de recontar, sob a ótica popular, a história do Brasil.

Este olhar aponta, então, para a possibilidade de entendermos esta relação, Estado/Escola de samba como elemento que reforçou o caráter popular das escolas e que lhes possibilitou apresentar-se para um público cada vez mais diverso, como sujeitos protagonistas do carnaval, que se tornava definitivamente uma festa popular. A própria denominação escola de samba se origina, segundo alguns autores para afirmar que seriam elas os espaços sagrados de criação do verdadeiro carnaval, que tinha seu espaço na rua, não sendo mais aquele dos bailes e dos mascarados no salão. A rua é, por excelência, o espaço sagrado das chamadas camadas populares. Eram os “mais pobres e marginalizados” que neste momento organizavam o carnaval e, inclusive, permitiam que, do seu espaço simbólico participassem indivíduos de qualquer segmento étnico e/ou social. Desta forma, mais do que nunca, o samba, agora entendido como um binômio formado pelo gênero musical e pelo desfile, afirmava-se enquanto uma manifestação de cultura popular plenipotenciária, que cumpria com afinco a lógica do confronto e da contenção. De alguma forma, podemos dizer que a travessia realizada pelo samba que sai das casas das tias e ganha as ruas, “acariocando-se”, permitiu-lhe mais que se manter enquanto cultura popular. Ele pôde cumprir cada vez mais profundamente o papel determinado para tais culturas. Aliás, vale dizer que o advento das escolas de samba vai ser seguido por um fenômeno de subordinação da música à escola. Não há aqui uma relação hierárquica e muito menos um caráter negativo nesta subordinação, mas logo se fez surgir um tipo de samba intimamente a ela ligado: o samba enredo. Sua origem é controversa: é posterior à escola e ao enredo, aliás, como já vimos, o enredo é anterior até mesmo ao surgimento das escolas de samba. Nos primeiros desfiles, era comum a utilização de composições já conhecidas. Entretanto, alguns autores apontam para o ano de 1933 como momento em que aparece pela primeira vez uma composição feita exclusivamente para o desfile. O samba, de autoria de Nelson de Moraes, foi utilizado pela GRES Unidos da Tijuca no desfile de 1933:

Somos Unidos da Tijuca/ e cantamos o samba brasileiro/ cantamos com harmonia e alegria/ o samba nascido no terreiro./Não queremos abafar/ nem também desacatar/ viemos cantar nosso samba/ que é nascido no terreiro/ perante o luar.⁵¹

Para encerrar o breve histórico acerca do samba enredo, registramos que GRES Portela e GRES Estação Primeira de Mangueira também reivindicam esta

⁵¹ *O mundo do samba*. Nelson de Moraes. GRES Unidos da Tijuca. 1933. In: Riotur, Memória do carnaval.

paternidade. A escola do morro da Mangueira afirma que o primeiro samba enredo seria uma composição de Carlos Cachça, chamada “Homenagem”, que falava sobre Castro Alves a Bahia. Entretanto, este não era um samba inédito, e, por conta disso, a escola de samba de Osvaldo Cruz (Portela) afirma ser “Teste ao samba”, composto para o desfile de 1939, de autoria de Paulo da Portela, o primeiro. O que importa é que, seguindo um formato melódico próprio, o samba enredo cumpre uma função muito específica que é a de ajudar a escola a “contar” seu enredo, além de – por ser apreciado de forma intensa, mesmo que por um período determinado, pela população – ajudar a escola e seu desfile a se tornarem cada vez mais populares, atingindo um público cada vez maior. Embora, como já dissemos, o samba enredo esteja preso à proposta de carnaval apresentado pela escola, esta dupla formará um par perfeito dentro das estruturas do carnaval que se solidificava cada vez mais. Desse modo, completa-se, então, a tríade que compõe nossa definição de samba: escola de samba, samba enredo e desfile.

Para finalizar, cabe ressaltar algumas considerações. Primeiro, parece-nos claro que, desde o seu surgimento, o samba – lembrando que estamos nos referindo ao carnaval das escolas de samba – cumpre seu papel enquanto cultura popular, na medida em que foi o principal instrumento que possibilitou a tais camadas se apresentarem enquanto protagonistas do carnaval e se afirmarem enquanto sujeitos. Em segundo lugar, é necessário lembrar que tal processo se dá através de um delicado diálogo com outros segmentos sociais e principalmente com o Estado. Cremos, inclusive, que essa relação com o Estado tenha sido a primeira estratégia de enfrentamento bem sucedida destas categorias que chamamos de subalternas⁵². É um enfrentamento “por dentro”, uma via de mão dupla: o Estado utiliza o samba e o samba utiliza o Estado. Não há dominado nem dominador, nem perverso, nem inocente. Por fim, afirmamos que todas estas questões só são possíveis graças a uma relação polifônica que o samba mantém com diversos segmentos sociais, constituindo-se a partir de uma matriz híbrida, que impossibilita a existência de um lugar sagrado de pureza do samba, onde se encontraria um possível DNA. Nada melhor do que as escolas de samba para comprovarem estas afirmações. Elas realizam um movimento antropofágico, absorvendo tudo o que for possível de qualquer lugar, reprocessando tais referências de modo que se configure como um instrumento de cultura popular. A seguir, procuraremos analisar como se constitui

⁵² Mais adiante falaremos especificamente destas estratégias.

historicamente uma relação vital para que o samba continue a se manter como uma manifestação de cultura popular até hoje: a relação entre o samba, o sambista e a indústria cultural.