

# 1 Introdução

Na quinta-feira que antecedia o carnaval de 2008, após turbulenta viagem, um grupo composto por nomes ligados ao carnaval carioca (entre eles o autor desta tese) desembarcava no aeroporto Salgado Filho, na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Todos convidados pelo então Presidente da SORDHESERJ (Sociedade Recreativa dos Diretores de Harmonia das Escolas de Samba do Estado do Rio de Janeiro), Jandyr Antunes, para compor o corpo de julgadores do concurso de escolas de samba daquela cidade. Os membros da comitiva foram unânimes ao constatar que o convite gerara certa surpresa por que não imaginavam, em sua ignorância, que houvesse um desfile desses moldes em Porto Alegre grande o suficiente para financiar a ida de toda uma comissão julgadora oriunda do Rio de Janeiro. Quando chegaram à sede da AECPARS (Associação das Entidades Carnavalescas de Porto Alegre e Rio Grande do Sul) foram recebidos por gaúchos, com direito a bombacha e chimarrão, que entendiam tudo de samba. Ao entrarem no sambódromo no fim da tarde de sexta-feira (lá o desfile ocorre na sexta e no sábado, por conta do televisionamento do desfile do Rio de Janeiro), eram recebidos como celebridades numa estrutura razoável, mas muito bem organizada. Mesmo com arquibancadas removíveis, o desfile se realiza sempre no mesmo lugar, próximo à cidade do samba: um conjunto de barracões construídos pela prefeitura com uma infraestrutura relativamente grande. A experiência, que durou apenas dois anos, conduziu-nos a algumas considerações. Primeiro, reconhecemos a força que o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro possui e que é capaz de levá-lo a lugares tão distantes de sua origem. Em segundo lugar, constatamos como o carnaval das escolas cariocas exerce influência sobre os demais. Carnavalescos, intérpretes, compositores e até julgadores partiam da cidade carioca para garantir um desfile cada vez mais próximo do modelo que aqui se tem. Um evento que tem força e longevidade exemplares deve ser, certamente pode ser, um objeto de estudo profundo. Sendo assim, pretendemos contribuir com uma análise que se debruça sobre a potência do samba em se apropriar do que vem de fora, para, de alguma forma, tirar proveito disso e se manter no centro dos debates.

Diante disso, surgia a primeira pergunta: como um evento que começou sua história num espaço geográfico e de representação tão limitado, transformara-se rapidamente neste mega acontecimento que hoje é símbolo da cultura popular de uma comunidade imaginada chamada Brasil, sendo inclusive “exportado” para outros estados? A resposta veio imediatamente sob a forma de uma suposição: as escolas de samba – junto com seu par, o samba enredo e o produto final, o desfile – souberam, ao longo de sua história, reconfigurar seu discurso, dialogando, polifonicamente, com setores cada vez mais abrangentes e diversos. Buscamos, então, comprovar algumas hipóteses básicas. Primeiramente, a força do samba vem da vinculação com as camadas populares e da capacidade de dialogar com outros segmentos sociais numa relação polifônica. Em segundo lugar, sendo um espaço de fala das categorias que chamaremos de subalternos, o samba (entendido aqui como esta tríade: escola de samba, samba enredo e desfile) precisou se adaptar para continuar a exercer tal papel, realizando uma espécie de antropofagia, absorvendo tudo o que vinha de fora e reprocessando estes elementos submetendo-os aos próprios interesses. Finalmente, as transformações ou reconfigurações que o discurso do samba sofreu sempre funcionaram como uma espécie de estratégia para cumprir um objetivo “intrínseco” a sua existência: ser hegemônico no cenário da produção cultural do carnaval brasileiro. Tal pretensão o levou a dialogar primeiro com o Estado, numa relação complexa em que se cruzaram interesses mútuos e diversos, mas que lhe garantiu sair do gueto e se tornar símbolo de uma inventada tradição cultural de um Brasil mestiço, o que de fato lhe trouxe alguns benefícios, como por exemplo, a subvenção pública. Não propomos que tenha ocorrido a homogeneização das produções culturais populares, ou uma espécie de domesticação de uma manifestação livre. Este diálogo não extinguiu em si, outros caminhos para construção de espaços de fala, ele apenas representa uma dada opção:

O discurso da homogeneidade mestiça, criado no Brasil através de um longo processo de negociação, que atinge seu clímax nos anos 30, tornou determinados ‘atos decisivos’ possíveis e aceitos (como por exemplo, o desfile de escola de samba com patrocínio do Estado), inventando uma nova maneira de lidar com os problemas da heterogeneidade étnica e do confronto erudito/popular. Essa nova maneira não exclui todas as outras possíveis formas de lidar com os mesmos problemas. O racismo continua existindo; uma enorme e bem policiada distância continua separando a elite e as camadas populares; o repúdio pela cultura popular continua dominando o ‘gosto artístico’ de vários grupos da elite. Ao mesmo tempo, outros grupos dessa elite valorizam o popular e combatem o racismo. Essa

multiplicidade de visões de mundo, estilos de vida, políticas/práticas sociais contrastantes e discursos contraditórios é uma característica incontornável da complexidade social.<sup>1</sup>

Depois o samba dialogou com a academia, absorvendo indivíduos que passaram a propor uma inversão muito interessante, submetendo a dança e o lúdico, características que lhe eram originais, ao visual. A entrada em cena de elementos oriundos da academia, principalmente da Escola de Belas Artes, realizou uma revolução estética no desfile, projetando-o a patamares impensáveis nos anos de 1930. Este diálogo representou também, entre outras coisas, um alargamento do seu universo participativo. Hoje, o samba precisou aprender a dialogar com a indústria cultural, transformando-se em um produto consumido por um público cada vez mais amplo e eclético. O espetáculo a partir desta aliança transforma-se ano a ano, adaptando-se a exigências cada vez mais minuciosas, que levam as camadas sociais ligadas às tradições do samba a se manter hegemônicas no cenário do carnaval carioca, e (por que não dizer?) brasileiro. Para tentarmos comprovar nossas hipóteses, percorreremos caminhos que partem de alguns conceitos prévios que sustentam determinadas posições que serão tomadas ao longo do trabalho.

Postulamos, então, dois pressupostos básicos: Em primeiro lugar, o samba é uma manifestação de cultura popular. Afirmamos isto mesmo reconhecendo as dificuldades em estabelecer os limites entre o popular e o erudito na discussão contemporânea. Entretanto, apropriamo-nos para esta tarefa, de um dado conceito de cultura popular construído por autores como Stuart Hall. Em segundo lugar, entendemos que, na condição de cultura popular, o samba se transforma num potencial espaço de fala daquilo que passamos a chamar de categorias subalternas. Esta afirmativa é construída a partir dos passos de pensadores indianos que acreditam que existe a possibilidade de fala de tais categorias. Mesmo entendendo que esta fala não se dê sozinha, acreditamos, como James Clifford, que este espaço de enunciação é possibilitado a partir de uma autoridade dialógica ou polifônica na qual a voz do subalterno se faz ouvir em conjunto com outras vozes. É verdade que esta relação não é, nem de longe, harmônica. Ela é permeada por tensões, conflitos e negociações que estão ligados intimamente às releituras que o samba faz de suas próprias tradições. Desta forma apontamos para a ideia de que as escolas de samba são um espaço híbrido, constituído pelo diálogo entre o novo e o velho, numa

---

<sup>1</sup> VIANNA, Hermano. *O Mistério do samba*, p.154.

perspectiva de releitura apontada pelo próprio Stuart Hall. Esta releitura é uma possibilidade de se afirmar enquanto protagonista de uma dada representação cultural. O que estamos propondo, de certa forma, é que o samba é o espaço no qual se articulam tensionalmente representações culturais diferentes, constituindo assim uma espécie de entre-lugar onde vozes que parecem dissonantes reconstróem espaços de representações subjetivas de uma dada categoria subalterna:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses 'entre lugares' fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início aos novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação no ato de definir a própria ideia de sociedade.<sup>2</sup>

Esta capacidade que o samba construiu desde sua origem, tornou-o capaz de se transformar acompanhando as necessidades que surgiram ao longo da própria história. Para permanecerem no lugar em que chegaram, as escolas precisam dialogar com novos símbolos que transcendem as necessidades geradas pelos segmentos ligados à tradição. Essas transformações buscam atender também às demandas de elementos que se foram incorporando no cenário do samba, conquistando um público/consumidor cada vez mais distante do seu lugar de origem. A cada ano, as escolas se organizam e se profissionalizam para garantir um espetáculo que seja visto/consumido por mais de 140 países. Este hiperdimensionamento só foi possível graças a uma gigantesca capacidade de se repensar, de se resignificar e de reconfigurar a própria fala, que antes era direcionada para um público muito próximo, diferente de hoje.

Desta forma, o que pretendemos nesta tese não é esgotar as possibilidades analíticas acerca de tais questões. Pretendemos apenas apontar e comprovar hipóteses que indicam as estratégias "malandras" de que o samba se utilizou ao longo da sua trajetória que lhe garantiram a passagem do gueto para o cenário nacional e que lhe permitem, hoje, uma projeção que nem o mais otimista fundador de uma das históricas agremiações pensava, enquanto desfilava pela Praça Onze cantando no pioneiro ano de 1932. O que defendemos é que, ao contrário do que pensa a crítica ligada à tradição, estas

---

<sup>2</sup> BHABHA, Homi K. *O Local da cultura*, p.20.

releituras ou reconfigurações, não proporcionaram um estreitamento no espaço da fala das categorias populares, causando o desaparecimento do samba. Ao admitirem coexistir com outros discursos, incorporando outros signos, o espaço se alargou e as escolas se transformaram em gigantescos aparelhos de grandiosos projetos culturais.

Outro aspecto relevante é a ideia de que a profissionalização do samba traz em si questões que são muito abrangentes e que envolvem interesses diversos. Tal processo se inicia com a entrada, no cenário das escolas de samba, de profissionais de outros segmentos da representação da cultura. A chegada de carnavalescos e estilistas marca uma transformação que vai chegar ao seu momento áureo com a profissionalização de artesãos e de outras funções que envolvem a produção do carnaval. As escolas passam a oferecer, desse modo, cursos de formação de profissionais que atuam nos diversos segmentos da economia do carnaval. Mesmo tendo havido o problema da frieza profissional, que acometeu algumas escolas de samba nos anos de 1990, o fenômeno foi o grande salto dado por elas, uma vez que acaba por aproximá-las de sua comunidade, já que tal estrutura produtiva garante a geração de emprego e renda. Além disso, elas buscam fazer, e têm feito muito bem, a associação entre técnica e emoção. Uma escola precisa se profissionalizar, mas não pode se tornar fria. Sua identidade é permeada pela emoção.

Então a gente está a cada dia tentando melhorar, a cada dia se tornando mais profissional, mas mantendo o espetáculo. A gente não pode transformar isto aqui numa coisa fria e calculista, tem que ter emoção. Como é que uma coisa calculista tem emoção? Eu não sei, mas a gente tem que manter a emoção e a harmonia e tem que ser um excelente administrador, mas ter um coração de sambista. Não dá para dizer que se não der lucro fecha. Não dá para ser assim. Escola de samba não ganha dinheiro, só gasta. Agora tem que ser gasto racionalmente calculado. É isto que vai te trazer para este mercado. Tem que juntar a emoção do carnaval e a técnica e o conhecimento.<sup>3</sup>

Se por um lado trazemos a novidade de assumir a tese de que o carnavalesco é, sim, um sambista, ultrapassamos as fronteiras da territorialidade para definir um conceito de comunidade que se baseia não no espaço geográfico, mas sim numa espécie de escolha referendada pela relação de afeto que se constrói por uma série de questões entre o membro e a escola. Desta feita, não é relevante, a nosso ver, se o elemento mora ou não na região de uma determinada agremiação. O que importa é a relação de fidelidade que ele

---

<sup>3</sup> Alexandre Brittes. Entrevista concedida ao autor.

mantém com ela. Da mesma forma, sustentamos a ideia de que o carnavalesco é um sambista, não evocando uma identidade arraigada às tradições, mas sim uma identidade móvel, ligada ao samba. Sua fidelidade ao samba é maior do que sua fidelidade à escola.

Por fim, o que pretendemos comprovar é que a necessidade de se adaptar aos novos tempos e às novas exigências midiáticas e de aprender a dialogar com setores cada vez mais distantes do seu universo de representação não são fenômenos impostos ao samba apenas por eventos que vêm de fora para dentro. Não negamos esta possibilidade, somente apontamos para o fato de que tais fenômenos, se não partem do próprio universo do samba, pelo menos mantêm uma relação dialética com os segmentos que propõem tal mudança. Defendemos que, muito embora haja tensões entre tantos vetores que recaem sobre seu universo, o samba sempre soube como lidar com essas questões. Não acreditamos que haja um lugar de inocência no samba, nem que ele esteja submisso e silencioso diante das pressões e imposições que vêm de fora. Acreditamos que o samba possui uma estratégia muito particular que recebe muito bem as supostas intromissões, mas, num movimento antropofágico, reprocessa todas elas e acabar por retirar vantagens de cada uma. Incorporando a figura do malandro regenerado, muito bem descrita por Claudia Neiva, o samba vive na fronteira, aproximando-se e afastando-se do que é diferente, do outro, mas, ao invés do que se possa imaginar, esta suposta conciliação é uma poderosa estratégia de enfrentamento que lhe garante consolidar-se como um espaço de fala das categorias subalternas.

A história começa nos fins dos 20, quando surge na música popular o personagem malandro propriamente dito, para alcançar em seguida, na década de 30, o ápice de seu prestígio (...). A virada se consuma a partir de 1937, quando o Estado Novo, instituindo a ideologia do culto ao trabalho e uma política simultaneamente paternalista e repressiva em relação à cultura popular, vem modificar as regras do jogo e o panorama da produção poética do samba (...). Incentivam-se os compositores a louvar os méritos e recompensas do trabalhador, ao mesmo tempo que se interdita e censuram os casos e façanhas do malandro.

Mas ele já fundara sua linhagem dentro do samba, e esta, ao contrário do que desejava o Estado Novo, não desaparece aí. O malandro legendário e prestigiado, a espécie de anti-herói que povoa as composições da década de 30, é substituído e continuado na década de 40 pela figura ambígua do 'malandro regenerado', sempre às voltas com a polícia, falante, problemático, defensivo, dizendo-se trabalhador honesto, mas sempre carregando os estigmas e emblemas da malandragem. O personagem malandro – em cuja boca Wilson Batista em 1936 coloca as palavras: 'eu passo gingando/ provoço e desafio/ eu tenho orgulho/ de ser tão vadio' ('Lenço no Pescoço') – passa a dizer em 1941, nos versos do mesmo

Wilson Batista: 'Seu Martins Vidal/ eu moro no Lins e sou o tal/ que há muito tempo exerço/ uma fiel profissão/ eu não sou mais aquele antigo trapalhão' ('Averiguações')<sup>4</sup>

Eis a melhor imagem que pretendemos construir do samba hoje, a imagem do malandro regenerado, que se apropria do discurso do trabalhador para garantir seus espaços de fala e de representação.

---

<sup>4</sup> MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*, p. 14.