

## 2. Samba-enredo e Cultura popular

### 2.1. Cultura popular – problematizações.

Definir cultura popular é uma tarefa extremamente complexa, uma vez que poderíamos vagar por diversos caminhos, que não nos levariam a lugar algum. Deste modo cumpre-se, inicialmente, a tarefa de definirmos o que entendemos como cultura popular, para então discutirmos o samba-enredo como uma manifestação desta cultura. Obviamente, nossa definição é fruto da leitura de uma determinada moldura teórica, que nos permitiu chegar a um conceito de cultura popular do qual falaremos a seguir.

A partir de um pressuposto teórico contido nas obras de Stuart Hall, *Identidade cultural na pós-modernidade* e *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, procuramos entender cultura popular dentro da chave da resistência, ou melhor, numa lógica de contenção e resistência. É claro que não pretendemos afirmar que há nas manifestações culturais populares um purismo, que a transforme numa espécie de totem fundador de um segmento social ou numa espécie de escudo protetor que afasta tais segmentos da ‘contaminação’ da produção cultural de outros estratos sociais. Entretanto, não vamos também aqui divagar acerca da cooptação da produção cultural popular ou da fragilidade cultural de tais camadas sociais. Não acreditamos que os setores populares sejam tão ingênuos assim. Não estamos negando a existência de tal cooptação, porém, cremos que muito do que se pensa estar cooptado, na realidade pode estar apenas se utilizando de uma determinada estratégia de luta. O que pretendemos de fato é entender a produção cultural popular como uma produção voltada para o enfrentamento e para a resistência. Neste sentido, se o que for produzido não operar nesta chave, admitindo aí diversas estratégias, certamente não será por nós identificado como uma manifestação da cultura popular. Urge, portanto, deixar claro que não estamos defendendo aqui nem a manutenção inútil de uma tradição que não se relacione mais com a realidade daquele determinado estrato social, e nem a negação completa das tradições culturais

destes mesmos estratos. O que defendemos ser possível é haver uma releitura destas tradições no sentido de reaproximá-las do universo contemporâneo das camadas populares. Nas palavras de Stuart Hall:

Pois há uma outra possibilidade: a da Tradução. Este conceito descreve aquelas formações de identidades que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas 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 interconectadas(...)<sup>3</sup>

Esta seria a chave mestra na definição de uma manifestação da cultura popular: traduzir a tradição como um instrumento de resistência às diversas tentativas de negação de suas produções culturais.

Outra questão que deve se tornar clara diz respeito aos possíveis agentes produtores desta dita cultura popular. Seria um grave erro tentar homogeneizar as camadas populares. Elas trazem no seu âmago diferenças históricas e regionais, entre outras, que não devem ser abandonadas em nome de uma universalização mentirosa de tais estratos sociais. Assim como o terceiro estado francês<sup>4</sup> do século XVIII era profundamente heterogêneo, as camadas populares hoje também o são. Não dá para colocar no mesmo universo um camponês sem terra nordestino e um metalúrgico do ABCD paulista. Seus universos, seus sonhos são tão distintos que certamente suas produções também o serão. Por outro lado, negar a universalização das camadas populares não significa negar que há algo comum entre elas. O que então haveria de comum? Cremos que seja justamente o fato de que suas produções, mesmo apresentando diferenças, operam na mesma clave já descrita anteriormente: enfrentamento e resistência. Neste sentido, o que unifica a produção de hip-hop paulista, de um samba do

---

<sup>3</sup> HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. pp. 88/89.

<sup>4</sup> Referimo-nos aqui à clássica divisão da sociedade francesa anterior à revolução de 1789, encontrada em obras como “Linhagens do Estado Absolutista” de Perry Anderson e “A Era das Revoluções” de Eric J. Hobsbawm, que estabelecia a existência de três estamentos ou estados: o primeiro, composto pelo clero; o segundo, composto pela nobreza tradicional; e o terceiro, composto pelo povo. O fato é que o que tradicionalmente era chamado de povo, reunia estratos com objetivos e formações divergentes. Só para lembrar, estavam locados no terceiro estado, os sans-coulotes e a burguesia parisiense.

Estácio<sup>5</sup> do Rio de Janeiro e de um cordel nordestino é que, mesmo diferentes, suas produções são instrumentos de resistência de uma cultura que não se deixa dominar, que não é submissa e nem cooptada, mas que busca afirmação e reconhecimento a cada momento.

A questão é ainda mais abrangente, porque da mesma forma que as camadas populares não são universais (o fato de usarmos o plural e não o singular é significativo), suas subdivisões também não o são. Obviamente nem todos os metalúrgicos do ABCD paulista pensam igual (se fosse o caso não haveria, como houve, a histórica disputa entre CUT e CGT na década de 1980) e nem todos os moradores de Vigário Geral, bairro carioca do subúrbio da Leopoldina – que ficou conhecido nacional e internacionalmente em função da chacina de moradores promovida por policiais militares na década de 1990 – e que é área de atuação de um grupo conhecido como Afro-Reggae, têm a mesma história. Portanto, se nos prendêssemos à produção cultural de apenas um destes “subgrupos”, perceberíamos que, ainda assim, esta apresentaria diferenças. Talvez a eternizada desavença entre Noel Rosa e Wilson Batista, que nos parece ser uma disputa entre estratégias diferentes de enfrentamento e que gerou uma polêmica que se traduziu em diversas composições de ataque e resposta, dentre elas *Rapaz folgado* de Noel Rosa e *Frankstein da Vila* de Wilson Batista, seja o melhor exemplo de que mesmo dentro de um universo delimitado, uma vez que se trata de dois sambistas, podem haver discordâncias de concepções e de estratégias. Uma das explicações possíveis para tal fenômeno é que cada elemento que compõe estes micro-universos traz consigo uma história que envolve distintas formações e influências, que fazem com que este indivíduo faça escolhas diferentes. Um metalúrgico paulista, filho de nordestinos, tende a gostar mais de forró do que de Adoniram Barbosa. No entanto, um metalúrgico paulista, filho de paulistas (ou de imigrantes italianos), morador do Brás, tem mais chances de gostar de Adoniram do que de forró. É claro que não estamos tomando isto como regra, são apenas possibilidades.

O que é mais significativo nisto tudo é o fato de que nem um mesmo indivíduo é único. Pode-se afirmar que um sujeito encerra em si diversas identidades e múltiplos saberes. Aliás é nosso dever ressaltar que tais

---

<sup>5</sup> Estamos usando a expressão “samba do Estácio” antecipando algumas discussões que serão travadas mais adiante. A primeira, relacionada à identificação do samba, e em especial do samba-enredo, como uma produção cultural popular, e a segunda, relacionada à região de onde teria nascido este mesmo samba.

discussões acerca das identidades têm povoado profundamente o universo das teorias que buscam dar conta das relações sociais e das respectivas produções culturais. Não nos parece mais possível ver o indivíduo como algo único, centrado, tal como propunha as concepções iluministas, por exemplo. Não possuímos uma identidade única e nem estática, na realidade cremos que ela seja diversa e móvel:

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(...) O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.<sup>6</sup>

Um trabalhador metalúrgico do ABCD (estamos repetindo este exemplo involuntariamente, muito embora poderíamos utilizar outro qualquer, não há portanto nenhuma razão especial) não é apenas um metalúrgico, ele poder ser, além desta categoria, um afro-descendente ou um ítalo-descendente, uma mulher ou um homem, pode ser homo ou heterossexual, politicamente conservador ou progressista, sindicalista ou não, e cada uma destas identidades poderá falar mais alto num ou noutro momento. Dependendo da situação que se ponha diante deste sujeito, seu lugar de fala poderá ser um ou outro. Neste sentido, a produção deste sujeito também poderá sofrer alterações, ou seja, poderá ser diferente dependendo do 'front' de seu ataque.

Portanto, o que definitivamente demarca o que seria uma produção cultural popular é que, independentemente de todas as questões discutidas até aqui, ela é necessariamente um instrumento de enfrentamento e de resistência destes segmentos sociais, mesmo não sendo eles homogêneos e mesmo encerrando seus indivíduos diversas e plurais identidades. O que importa é que nos parece que tais produções se abrem como possibilidade de fala destes subalternos.

---

<sup>6</sup> HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. pp. 12/13.

## 2.2.

### A cultura popular como possibilidade de fala do subalterno.

*Pode o subalterno falar?*<sup>7</sup> - é com esta referência da indiana Spivak que pretendemos iniciar uma discussão que levanta a proposta de ver as manifestações culturais populares dentro da definição que já tomamos como referência, como possibilidades de fala do subalterno. Spivak se mantém cética quanto à possibilidade da criação de uma posição de fala para os grupos e indivíduos verdadeiramente subalternos. Ela entende que, por uma série de questões, há uma certa dificuldade em se encontrar um “sujeito subalterno”, que se conheça e fale por si mesmo. Para ela, há a necessidade de um interlocutor que fale por esse indivíduo. Porém, cremos que a intensidade e a forma como as manifestações culturais populares resistem aos diversos tipos de ataques e de tentativas de cooptação e a sua significativa capacidade de criar estratégias de enfrentamento, que possibilitam a manutenção de sua existência, como no caso específico do samba que faz uma interessante travessia de música proibida para música nacional, possam levantar a possibilidade de fala destes subalternos. Cremos também que esta fala não se dá mais (se é que um dia se deu) a partir de um observador intelectual, mesmo que este tenha em sua origem saído das periferias. A fala não pode vir de uma *avant-garde*, mas de uma espécie de retaguarda. É por isso que Spivak, mesmo mantendo a tradição de utilizar uma indumentária típica indiana nos momentos de fala, não é identificada pelas mulheres indianas e, portanto, perde a possibilidade de ser a voz destas mesmas mulheres.

Por outro lado, existem algumas correntes de pensamento que caminham em outra direção, discordando da tese de Spivak e, portanto, defendendo a possibilidade de fala destes subalternos. Correntes estas com as quais nos identificamos e que de certa forma vão ao encontro da definição de cultura popular enquanto instrumento de resistência proposta por Hall em sua obra. Aqui no Brasil, merece destaque o pensamento do Professor João Cezar de Castro Rocha que, em fevereiro de 2004, escrevia para a Folha de São Paulo o ensaio *Dialética da Marginalidade*, afirmando que:

---

<sup>7</sup> SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “*Can the Subaltern speak?*” In: ASHCROFT, Bill et alii (eds). *The post-colonial studies reader*. New York: Routledge, 1995.

A meu ver, a cultura brasileira contemporânea tornou-se palco de uma sutil disputa simbólica. De um lado, propõe-se a crítica certa da desigualdade social(...). De outro lado, ainda que à revelia de seus realizadores, acredita-se no retorno à velha ordem da conciliação das diferenças.<sup>8</sup>

Antes de continuarmos a discussão acerca da idéia de entendimento da produção cultural popular como uma possibilidade de fala deste subalterno, faz-se necessário uma breve apresentação do que seria a dialética da marginalidade proposta pelo professor João Cezar, uma vez que dela nos apropriaremos para discutirmos tal possibilidade de fala. Antes de mais nada, não devemos ver contida nesta proposta a presença de uma dialética hegeliana, onde tese e antítese geram necessariamente uma síntese, mas talvez uma dialética adorniana, onde não há obrigatoriamente a produção de uma síntese<sup>9</sup>.

Nas palavras do próprio professor, como vimos anteriormente, a cultura brasileira hoje experimenta um choque entre duas formas de compreensão. É o choque entre as duas dialéticas, aquela mais antiga proposta por Antonio Candido, a dialética da malandragem, que tem no romance *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manoel Antonio de Almeida, seu referencial, e a mais recente, a dialética da marginalidade, cujos romances *Capão do Pecado*, *Manual Prático do Ódio* e *Cidade de Deus*, respectivamente de Ferréz e Paulo Lins, além é claro de outras diversas produções, como por exemplo o samba, funcionam também como referencial. O que temos em verdade, na proposta do professor, é a substituição de uma ordem conciliatória por uma ordem de crítica e de denúncia. Por outro lado é importante afirmar que não cremos que o malandro se afirme pela conciliação, entendemos que esta suposta conciliação – e dizemos suposta porque não cremos que ela ocorra de fato – seja em verdade uma estratégia de luta que se utiliza dos instrumentos que são colocados contra ele. Vale recordar que a análise mais fecunda do processo de exclusão social no Rio de Janeiro, do início de século XX e das respectivas formas de resistência feitas a ele, utiliza-se largamente desta ótica malandra de um comércio de mão dupla entre a ordem e a desordem<sup>10</sup>. Parece-nos que a dialética da marginalidade nos aponta um viés alternativo que substitui, e não invalida e nem elimina, a estratégia de luta do malandro, que se afirma por uma falsa

---

<sup>8</sup> ROCHA, João Cezar de Castro. *Dialética da Marginalidade*. Caderno Mais. Folha de São Paulo: Fevereiro/2004.

<sup>9</sup> ADORNO, Theodor W. *Negative Dialectics*. London: Routledge e Kegan Paul, 1973.

<sup>10</sup>Ver, para maior entendimento desta questão, a obra de José Murilo de Carvalho, “Os Bestializados”.

conciliação, pelo grito de enfrentamento direto destas periferias. Poderíamos identificar aqui novamente a desavença entre Noel e Batista, como uma espécie de gênese desta disputa simbólica, uma vez que, ao nosso ver, Noel utilizaria a estratégia do malandro, portador de um discurso subliminar, enquanto Batista partiria diretamente para o enfrentamento. O que pretendemos afirmar então é que, seja pela ótica do enfrentamento direto, seja pela ótica de uma estratégia malandra, o que temos na verdade é a constituição de uma possibilidade de fala do subalterno através de sua produção cultural. Neste caso podemos inclusive ousar afirmar que esta possibilidade de fala se apresenta como uma espécie de discurso autobiográfico das camadas populares (ou das periferias, se preferirmos).

Obviamente, este discurso sofre ataques e muitas vezes pode ser silenciado, o que não quer dizer que ele não exista. Por exemplo, se por um lado Spivak não crê na possibilidade de fala do subalterno, mantendo-se cética, por outro, o também indiano Guha levanta outra possibilidade. Ranajit Guha<sup>11</sup> e outros intelectuais tentaram repensar a historiografia cultural indiana sob a ótica do que se chamou “Estudos subalternos”. Este grupo levou em conta as periferias indianas, que de certa forma foram silenciadas e que tiveram sua possibilidade de fala cerceada por uma espécie de imposição cultural – vale lembrar a violenta ocupação inglesa e suas respectivas conseqüências para a cultura indiana. Ranajit propõe uma posição contrária à oficial, que dá crédito apenas às elites indianas no que tange à construção de uma espécie de “nação indiana”, que lhe consentiu uma espécie de licença para representar a voz do outro. Ranajit defendeu a existência de uma categoria de sujeitos subalternos, que teriam resistido de forma contundente, às vezes silenciosa, durante toda a colonização da Índia. Para este intelectual, este subalterno que resiste pode falar. Neste sentido, não estamos só quando afirmamos que mesmo silenciado este subalterno não perde sua possibilidade de fala através de sua produção cultural. É claro que a desconstrução de uma hegemonia secular, como é o caso da hegemonia cultural, política e econômica das elites brasileiras, é uma tarefa muito difícil, principalmente sob o aspecto cultural:

Os desajustes entre modernismo e modernização são úteis às classes dominantes para preservar sua hegemonia, e às vezes para não ter que se preocupar em justificá-la, para ser simplesmente classes dominantes. Na

---

<sup>11</sup> GUHA, Ranajit. "On Some Aspects of the Historiography of Colonial India". *Subaltern Studies 1: Writings on South Asian History and Society*. Delhi: OUP, 1982.

cultura escrita, conseguiram isso limitando a escolarização e o consumo de livros e revistas. Na cultura visual, mediante três operações que possibilitam às elites restabelecerem repetidas vezes, frente a cada transformação modernizadora, sua concepção aristocrática: a) espiritualizar a produção cultural sob o aspecto de ‘criação’ artística, com a conseqüente divisão entre arte e artesanato; b) congelar a circulação dos bens simbólicos em coleções, concentrando-os em museus, palácios e outros centros exclusivos; c) propor como única forma legítima de consumo destes bens essa modalidade também espiritualizada, hierática, de recepção que consiste em contemplá-los.<sup>12</sup>

Outro problema grave que a periferia sofre é o esvaziamento do seu discurso, além de não o reconhecerem como cultura, tentam cooptar para esvaziar de significados. Nesta linha, o professor João Cezar exemplifica a partir do esvaziamento do romance *Cidade de Deus* de Paulo Lins no cinema e na série de televisão (referimo-nos aqui ao filme homônimo de Fernando Meireles, e a série apresentada pela TV Globo “A Cidade dos Homens”):

O filme *Cidade de Deus* atualiza clichês, estruturando a narrativa mediante um maniqueísmo difícil de aceitar. Zé Pequeno é transformado em verdadeiro tipo ideal lombrosiano. Ele é o indiscutível bandido mau, perverso, cruel, sem possibilidade aparente de regeneração: um psicopata, em suma. Sua maldade é reforçada pela ‘bondade’ de seu parceiro, Bené, e, claro, pela justa vingança procurada por Mané Galinha, cuja noiva foi violentada pelo incorrigível Zé Pequeno (...)

O processo de infantilização dos protagonistas foi radicalizado na série ‘Cidade dos Homens’. A equipe básica da realização do seriado televisivo é a mesma do filme. E a infantilização do foco narrativo parece adequar-se à sensibilidade da audiência do horário nobre(...) No primeiro ano da série, discutiam-se as dificuldades típicas da vida na favela, ainda que de forma diluída. Já no segundo ano, em 2003, as aventuras amorosas dos protagonistas ocuparam lugar de destaque. E os clichês foram servidos sem escrúpulos, incluindo a representação de moças da favela, que, na praia, oferecem-se tanto a estrangeiros (falando um arremedo de inglês deliberadamente ridículo) quanto as jovens de classe média, cuja aparência promete possíveis benefícios econômicos.<sup>13</sup>

Porém, a intensidade das produções culturais da periferia nos leva a crer na efetiva manutenção e não no esvaziamento da possibilidade de fala deste subalterno. A força desta produção cultural/discursiva está na identificação que ela possui junto à periferia. O objeto da fala se reconhece nela ou por que é ele mesmo quem fala, ou por que quem produz este discurso fala a sua língua por que é seu par<sup>14</sup>, indo ao encontro de um horizonte de expectativas que anseia

<sup>12</sup> CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 69

<sup>13</sup> João Cezar. *Op. Cit.*

<sup>14</sup> Referimo-nos aqui à idéia de comunidade interpretativa, desenvolvida por Stanley Fish em seu texto: *Como reconhecer um poema ao vê-lo*.

por mudanças. Cremos que o resultado desta possibilidade de fala (por que não dizer, desta fala) possa vir a ser transformação da ordem social imposta. De qualquer forma o interessante é que há de fato tal possibilidade, os resultados práticos desta possibilidade não nos cabe definir ou especular.

### 2.3.

#### O samba como uma manifestação da cultura popular

Não iremos, propositadamente, preocupar-nos aqui em discutir as possíveis origens do samba. Esta fecunda discussão terá efeito mais adiante, quando trataremos especificamente da história do samba e de suas possíveis crises. Por ora, ocuparemos apenas em discutir tal gênero enquanto uma manifestação da cultura popular e das implicações que esta afirmativa carrega em si. Não queremos também discutir a passagem que o samba realizou de música proibida à música nacional, este não é nosso objetivo. Estamos apenas demonstrando de que forma o samba se enquadrou como música popular.

Para tanto invocaremos o “famoso” 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 Freyre ao Rio de Janeiro, em 1926. Sabemos, porém, que a invocação da memória deste encontro, como de qualquer outro encontro semelhante (Bandeira e Sinhô, por exemplo), não nos traz o fato em si, porém nos permite criar a experiência da vivência virtual do fato, o que de certa forma nos possibilita construir o ambiente e dele extrair nossas possíveis conclusões. Este encontro, brilhantemente analisado por Hermano Vianna na sua obra *Mistério do samba*, coloca lado a lado, ou se preferirmos frente a frente, dois universos distintos: a elite intelectual e a música erudita, representados aqui por Freyre, Buarque de Hollanda, Prudente de Moraes, Villa e Gallet; e a periferia, e por que não dizer o samba, representado por Patrício, Pixinguinha e Donga. Cabe ressaltar que o próprio Pixinguinha se identificava mais próximo do choro do que do samba, e que coube a Donga, feitas as devidas ressalvas, a autoria daquilo que se convencionou chamar de marco inicial do samba, a composição *Pelo telefone*, muito embora o próprio Donga afirmasse que compôs muito próximo ao maxixe (retomaremos mais adiante esta discussão). Estes dignos representantes da cultura popular serão tratados por Freyre como brasileiríssimos em sua descrição do encontro contida na sua obra *Tempo morto e outros tempos*<sup>15</sup>. Este encontro pode demarcar uma posição clara, a da tradição de um Brasil mestiço, que inclui e não exclui, onde o samba figuraria como alegoria desta

---

<sup>15</sup> FREYRE, Gilberto. *Tempo Morto e Outros Tempos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

miscigenação democrática, servindo como uma espécie de totem fundador da inventada idéia de nação brasileira. Esta possibilidade é bastante questionável, uma vez que o próprio encontro se localiza num tempo muito próximo de um dos marcos da exclusão social, que teve no negro seu principal objeto/objetivo. Estamos aqui falando das reformas urbanísticas (ou de embranquecimento, se preferirmos) que a cidade do Rio de Janeiro sofreu no início do século XX, durante a administração do prefeito Pereira Passos, que marca inclusive o início das ocupações mais efetivas dos morros da periferia do centro do Rio, como por exemplo o morro do Estácio (São Carlos), citadas por Hermano Vianna e tão bem discutidas na obra *Os bestializados* de José Murilo de Carvalho. É óbvio que vemos na possibilidade de se ter neste encontro um marco desta mestiçagem democrática, uma posição inviabilizada pelo seu próprio contexto histórico, até porque, para que o encontro de fato ocorra, com toda a sua força, faz-se necessário que as partes se mantenham íntegras naquilo que são. Vale lembrar que durante toda a chamada República Velha não foram poucos os momentos de violência contra o negro, ou contra as camadas populares, se preferirmos. Poderíamos ficar aqui dando diversos exemplos, mas cremos que a Revolta da Chibata, que tem na manutenção de um estado de escravidão seu combustível, e a Revolta da Vacina, ápice da reação a um conjunto autoritário de medidas segregacionais e racistas, já bastam para ver que de democrático e mestiço o Brasil nada tinha. Aliás, estas definições só serviram para criar o mito da democracia racial que nunca se sustentou. Dentro desta lógica, nos parece melhor ver tal encontro não como algo que funda a mestiçagem, mas sim como um momento de reflexão acerca da situação sociocultural da cidade do Rio de Janeiro, num claro movimento contra-hegemônico e de enfrentamento entre dois universos que coexistem em uma mesma “nação”. Em sua análise acerca do encontro entre Bandeira e Sinhô, Gardel nos diz:

A segunda leitura que o encontro-chave nos propicia visa enfatizar as reflexões sobre a situação sócio cultural da capital federal nos anos 1920, segundo a percepção de um duplo movimento – ora de rarefação ora de demarcação de fronteiras – levado a cabo, por um lado, por representantes da elite culta do país(...). E, por outro lado o movimento se fluxo contrário de legitimação social perseguido por elementos da camadas pobres e médias urbanas (...), excluídos do projeto de modernização executado pelas elites políticas do país(...)<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> GARDEL, André. *O Encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Divisão de Editoração, 1996. P. 27

Neste sentido, o samba surgiria então não como um instrumento de conciliação, mas sim como um instrumento de afirmação deste universo renegado por aquilo que Weber chamaria de cidadão racional legal<sup>17</sup>. É como se fosse possível constatar uma vontade natural de afirmação de um grupo, que mesmo sendo negado, ou renegado, mantêm-se vivo e se afirma enquanto tal. É claro que a cada tentativa de coibição abre-se uma reação de manutenção, e dentro deste jogo contenção/afirmação o samba vai se transformando num instrumento de enfrentamento, que opera não apenas no plano simbólico, mas também no factual, representando assim a manutenção de uma tradição cultural que remonta inclusive suas origens étnicas, salvaguardando, é lógico, todas as influências históricas a que esta cultura esteve exposta.

O carnaval, a festa do momo, para onde foram deslocadas as manifestações culturais, festivas e até religiosas dos negros, abre-se então como um espaço sutil desta disputa nem tanto sutil. É o momento em que a transgressão às proibições das batucadas, das danças e dos folguedos negros se torna mais visível, e porque não dizer possível, muito embora sempre tenha havido, de uma forma ou de outra tentativas de restringir este aspecto “libertário” que os dias de momo proporcionavam, ou quem sabe proporcionam, se entendermos que o carnaval ainda pode ser, hoje, este espaço de transgressão:

Outras razões, embutidas nessa apreciação estética, podem ser identificadas em meio a invectivas e condenações literárias ao Carnaval dos cordões, como indica a imagem dúbia da ‘pancadaria’. Para os participantes dos cordões a palavra servia para associar sua brincadeira à tradicional batucada dos zé-pereiras e aludia, evidentemente, à forte presença da percussão na música das ruas. Para os seus críticos, valendo-se do recurso do duplo sentido, ela evocava sobretudo a imagem de ameaça e violência.<sup>18</sup>

Note-se um esforço razoável para identificar as manifestações carnavalescas como algo que se traduz em ameaça à ordem estabelecida. O que a autora do trecho acima transcrito pretende é discutir, e concordamos com ela, que há uma natural vontade de reprimir as manifestações culturais que se identificam com estratos sociais que não são reconhecidos como ‘legais’<sup>19</sup>. Vale ressaltar que esta ‘vontade natural’ ultrapassa os limites da opinião e chega no âmbito das legislações. O que queremos dizer é que esta negação se traduz em proibições explícitas, em ordens de prisão e na criação de dificuldades legais

<sup>17</sup> Referimo-nos aqui a obra “Economía y Sociedad” de Max Weber.

<sup>18</sup> CUNHA, Maria Clementina P. *Ecos da Folia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. pp.156/7.

<sup>19</sup> Fazemos aqui nova referência ao conceito werberiano de cidadão racional legal.

que passam inclusive pelo discurso de uma organização para o melhor andamento da folia nos dias de momo. Porém, o que se tem de fato é uma preocupação em manter dentro de limites previsíveis as transgressões levadas a cabo por estes estratos sociais, é criar “ordem na desordem”<sup>20</sup>. É necessário dizer também que a própria essência do carnaval pode muito bem passar por uma espécie de criação de um espaço organizado, para que as transgressões sejam feitas dentro de limites preestabelecidos por instrumentos que permitem tais transgressões, ou como nos versos de Chico Buarque: “Um dia afinal, tinha direito a uma alegria fugaz, uma ofegante epidemia que se chamava carnaval”<sup>21</sup>. Agora, o que não podemos deixar de ver é que estas camadas sociais souberam muito bem usar este espaço e até mesmo ultrapassar estes limites sem que seus idealizadores conseguissem perceber.

É claro que a perseguição e a imposição de limites às transgressões do carnaval são apenas uma continuidade da negação daquilo que pode ser identificado como popular, ou de origem negra, se preferirmos. O discurso relativo às manifestações do carnaval pode ser entendido como um desdobramento do discurso e da proibição das práticas religiosas de base africana, especificamente o candomblé. Não é exagero notar que espaços de transgressão onde se proliferavam o samba e seus pares, eram também espaços mágicos religiosos ligados ao candomblé, até porque, segundo Sérgio Cabral, a “legalização de certas casas-de-santos foi a brecha pela qual o samba penetrou”.<sup>22</sup> As casas das “tias” baianas, onde tocava-se e cantava-se samba e praticavam-se as umbigadas, como a famosa casa da Tia Ciata, eram também espaços de manifestações religiosas, sendo que, na maioria das vezes estas “tias” também eram importantes mães de santo. Neste sentido, suas casas eram espaços de manutenção da cultura e da religiosidade de um significativo segmento social, ou simplesmente um espaço de transgressão à ordem imposta, na medida em que rodas de samba, capoeiras e a prática do candomblé eram manifestações proibidas por serem identificadas como ameaças à ordem estabelecida. Portanto, não é exagero afirmar que tais manifestações, pondo em destaque o samba, apenas por nossa opção, se traduzem como manifestações de uma cultura popular que se impõem pela resistência, utilizando-se de todos

---

<sup>20</sup> AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1998

<sup>21</sup> Vai Passar - Chico Buarque de Holanda.

<sup>22</sup> CABRAL, Sérgio. *As Escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1996. P.27

os espaços possíveis, permitidos ou não, como os dias de momo ou como a sala de jantar da casa das “tias”.

Ciata de Oxum (...) era festeira, não deixava de comemorar as festas dos orixás em sua casa da Praça Onze, quando depois da cerimônia religiosa, freqüentemente antecedida pela missa cristã assistida na igreja, se armava o pagode (...).<sup>23</sup>

Para terminar os exemplos que justificam nossa tentativa de afirmação do samba como um possível elemento da cultura popular, vale lembrar o papel do samba malandro durante a ditadura estadonovista, tão brilhantemente exposto por Cláudia Matos em sua obra *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. O malandro é a antítese do trabalhador, num momento histórico em que a cultura do trabalho é regra, ou melhor, é artigo da constituição: “O trabalho é um dever social”, como afirma o artigo 136 da Constituição Brasileira de 1937. Logo, a perseguição ao malandro, ou ao samba malandro, aparece como dever de um Estado que submete a classe trabalhadora ao seu controle através de um sutil jogo de concessão, que invalida o sindicato livre e que promove um arrocho salarial que dura boa parte de sua existência. Vale lembrar que, muito embora tenha virado norma, a afirmação de que as leis de regulamentação do trabalho urbano (CLT) tenham sido uma criação de Vargas, sabe-se que a maioria delas já havia sido conquistada ao longo da década de 1920 por determinadas categorias trabalhistas, o que Vargas de fato teria feito seria estender tais conquistas a todos os segmentos do trabalho urbano. Em contrapartida, para criar a idéia de um Estado vinculado a classe trabalhadora, serão produzidas festas em homenagem ao dia do trabalhador, repletas de intensa exaltação ao regime e que buscam colocar o trabalhador como peça fundamental na engrenagem do crescimento, daí o trabalho ser um dever, daí as greves serem proibidas e os sindicatos, como já dissemos, controlados. Neste contexto, o samba malandro acaba sendo, voluntária ou involuntariamente, e acreditamos na primeira hipótese, um instrumento de setores que não se dobram ao discurso e à cultura do trabalho, e que não enxergam no Estado este “pai dos pobres” que tanto se falava. Ora, neste sentido, o malandro não concilia, o malandro enfrenta. Ele é a antítese do discurso estadonovista:

Meu chapéu de lado, tamanco arrastando,  
Lenço no pescoço, navalha no bolso,  
Eu passo gingando. Provoco e desafio

---

<sup>23</sup> MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Divisão de Editoração, 1995. P. 100.

Eu tenho orgulho em ser tão vadio ...  
 Sei que eles falam deste meu proceder  
 Eu vejo quem trabalha andar no miserê  
 Eu sou vadio porque tive inclinação  
 Eu me lembro, era criança tirava samba canção comigo não  
 Eu quero ver quem tem razão  
 E ele toca e você canta  
 E eu não dou  
 Ai, meu chapéu de lado..<sup>24</sup>

O próprio Wilson Batista, autor do samba acima citado, por conta de uma outra composição, *O bonde de São Januário*, acabou tendo que alterar parte da letra que dizia: “É mais um otário que vai trabalhar”, ao ser “convidado” a comparecer ao extinto D.I.P. (Departamento de Imprensa e Propaganda), órgão censor do regime. Aliás, Batista era um constante visitante do D.I.P. Este é o contexto de enfrentamento entre o samba exaltação, que tem em Ary Barroso e sua composição *Aquarela do Brasil* seus representantes, e o samba malandro que, por nossa conta, tem em Wilson Batista e em *O bonde de São Januário* seus diletos representantes. O que temos, em verdade, é que de um lado está o Estado querendo cooptar as classes populares, que serão de certa forma seu sustentáculo político — o que conseguirá fazer até um certo ponto — com seu discurso hegemônico, e de outro estão setores destas mesmas classes que resistem e se afirmam como autônomas. Ora o malandro figura então como símbolo de uma fronteira que existe. Há uma delimitação clara entre o universo do rico e o universo do pobre, e o lugar do pobre é o morro. A rejeição ao trabalho explicitada no samba malandro pode, e deve, ser vista como a afirmação destes segmentos de que o sistema não lhes permite deslocar-se dentro da rígida hierarquia social e econômica que se constrói desde um tempo histórico anterior à própria República, mas que nesta fase se afirma.

Mas voltemos ao nosso inicial encontro entre a intelectualidade/erudição e o popular/samba. Esta alegoria finalmente nos parece ter o significado que afirmamos anteriormente. Ela coloca frente a frente dois universos que coexistem e que até realizam trocas (isto não pode ser negado), mas são universos originariamente distintos e que se confrontam historicamente: um que representa a cultura oficial dominante e que gostaria de se firmar enquanto cultura nacional, se isto fosse possível; e outro que representa o popular, com todas as dificuldades e implicações que o termo carrega em si. Um popular que se afirma, ou que pelo menos busca afirmação. Uma afirmação enquanto

---

<sup>24</sup> Lenço no Pescoço – Wilson Batista.

produção cultural de segmentos que estão aí, que falam e que existem. Talvez a pouca estudada travessia feita pelo samba, de música perseguida à música oficial, simbolize a vitória, se é que este termo pode ser utilizado, desta produção cultural. Talvez este fenômeno aponte para o reconhecimento da dita cultura erudita de que há outras formas de produção cultural tão significativas e representativas quanto ela. Talvez o samba apenas tenha sido descoberto como uma promissora fonte de renda para a indústria fonográfica. Talvez também o samba tenha se utilizado desta descoberta para se afirmar. Mesmo hoje, quando as escolas de samba, espaços reservados aos sambistas desde sua criação, se transformaram em “megas” instituições do “show business” do carnaval carioca, sendo “invadidas” por segmentos sociais não populares e por turistas, ainda representam a afirmação de uma cultura que não está ligada diretamente a estes segmentos que acabamos de citar e que durante o desfile promove uma significativa inversão da lógica social vigente. O trabalhador popular da periferia, negro, é o mestre sala que zela e faz as honras para a negra, também trabalhadora e da periferia, que porta o sagrado estandarte da escola, que será reverenciado por todos os componentes, independente da origem social de cada um. É o momento em que a plebe vira nobreza, e a nobreza vira plebe, só o samba e o carnaval podem proporcionar algo tão fabuloso. Logo, não resta a menor dúvida de que o samba, seja ele de enredo ou não, e a escola de samba, são dignos representantes da cultura popular, mesmo, admitindo uma possível crise, e promovem, como poucas manifestações, o sutil jogo de contenção e resistência próprios da cultura popular.

No Brasil, o samba não é a única forma de produção cultural das camadas populares, outras formas existem e continuam buscando afirmação (poderíamos citar o hip-hop e o funk como exemplo), o próprio samba ainda continua buscando esta mesma afirmação. Numa entrevista dada pelos sambistas Zeca Pagodinho e Dudu Nobre a um programa de televisão, no qual falavam sobre o reconhecimento contemporâneo do samba e dos limites deste mesmo reconhecimento, Zeca afirmava que ainda era olhado de uma forma diferenciada quando entrava em seu condomínio num rico bairro da zona oeste carioca, a Barra da Tijuca, mas que não se sentia rejeitado, por que se impunha. Poderíamos falar ainda do incidente ocorrido com a família de uma famoso jogador de futebol em um outro condomínio do mesmo bairro amplamente divulgado pela imprensa, admitindo o futebol também como um instrumento de ruptura com o rigoroso círculo da exclusão social. Diante destes limites cremos que esta disputa talvez seja eterna. Certamente, se as manifestações culturais

populares se transformassem em hegemônicas, sem que tivessem necessidade de se afirmarem enquanto tal, cotidianamente, perderiam seu caráter popular, uma vez que já não estariam mais na chave do enfrentamento. Talvez este seja o problema que o samba esteja atravessando, talvez aí esteja a gênese de sua possível crise. Por ora, não tentaremos responder a estas questões, gostaríamos apenas de deixá-las no ar.